

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

Andlauer Hof – Münsterplatz 17 – 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.ch

Uniquement sur rendez-vous.
By appointment only.

www.galerieheim.ch

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

CATALOGUE N° 27 / 2020



JEAN-FRANÇOIS HEIM
BASEL

Je tiens à exprimer toute ma gratitude aux personnes qui m'ont apporté leurs concours et en particulier à Mme Karen Chastagnol, Mme Christine Gouzi, Mme Isabelle Julia, M. Alastair Laing, Mme Jane MacAvock, M. Patrick Offenstadt, Mme Madeleine Pinault Sørensen et M. Moana Weil-Curiel.

En 1^{er} de couverture : François Boucher, *Le Sommeil de l'Enfant Jésus*, entre 1759 et 1763.

En 4^e de couverture : Berthe Morisot, *Julie Manet cueillant des cerises*, 1891.

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 vingt-cinq ans au Salon international TEFAF de Maastricht pour lequel elle édite régulièrement des catalogues.

xvii^e siècle

PÊCHES À LA MOUCHE	JACOB VAN HULSDONCK	8
UN ÉLÉGANT RÉALISME	ÉCOLE FRANÇAISE	12

xviii^e siècle

JOIE DE LA MUSIQUE	JEAN-BAPTISTE OUDRY ET ATELIER	18
ET LE DIVIN DEVINT PALPABLE...	FRANÇOIS BOUCHER	22
DE LA TERREUR AU SUBLIME	JOSEPH VERNET	28
LE CONTRE-JOUR SE LÈVE	JEAN-PIERRE HOUËL	34
OUTRAGE À LA VERTU	JEAN-JACQUES LAGRENÉE, DIT LE JEUNE	40

xix^e siècle

VERNET, TOUT FEU, TOUT FLAMME	HORACE VERNET	44
GRANDEUR NATURE	CONSTANTIN HANSEN	50
EN TOUTE TRANSPARENCE	ACHILLE BENOUVILLE	54
POUR VIVRE HEUREUX, VIVONS COUCHÉS	GUSTAVE BOULANGER	60
IMPRESSION, JULIE MANET	BERTHE MORISOT	64

xx^e siècle

UNE VISION D'ORPHÉE	ODILON REDON	70
L'INTENSITÉ DU BONHEUR	HENRI-EDMOND CROSS	74
CATALOGUE ENTRIES IN ENGLISH		81



PÊCHES À LA MOUCHE

La présence particulière des fruits représentés par Jacob van Hulsdonck est due à sa grande précision graphique. Souvent vus légèrement d'en haut, ces fruits se dégagent sur un fonds sombre et sont baignés dans une lumière diffuse. Pour la première fois dans les natures mortes, les formes sont réellement vues dans l'atmosphère.

Important peintre flamand de natures mortes du début du XVII^e siècle, Jacob van Hulsdonck (1582-1647) est originaire d'Anvers et fit son apprentissage à Middelburg, aux Pays-Bas. Ce fait, relevé par l'historien F.J. van den Branden,¹ semble confirmé dans l'affinité de son style avec celui d'Ambroise Bosschaert l'Ancien (1573-1621). Né à Anvers, ce dernier fait lui aussi son apprentissage à Middelbourg, où il est actif jusqu'en 1611. Hulsdonck, de nouveau installé à Anvers, devient maître peintre de la guilde de Saint-Luc en 1608. Il se marie dans cette ville en 1609, et accueille des élèves entre 1613 et 1623.² Sa femme, Maria La Hoes, avec qui il a sept enfants, meurt en 1629. En 1632 il se remarie avec une veuve, Josina Peeters, qui lui donne son huitième enfant. De 1609 à sa mort en 1647, van Hulsdonck occupe la même maison à Anvers. Son fils Gillis van Hulsdock (1625-1670) devient également peintre de natures mortes.

Du réalisme avec effet décoratif

Les sujets traités et le style de Hulsdonck varient

très peu durant sa carrière. Il représente des agencements de fruits, présentés tantôt dans une corbeille d'osier ajourée, tantôt dans un plat ou une coupe en porcelaine chinoise Wan-Li déposés sur une table de bois. Souvent, ses fruits sont vus légèrement d'en haut, à la manière d'Osias Beert l'Ancien. Le premier plan de cette table est habituellement jonché de fruits, et parfois de roses et d'œillets.

Tandis que ses formes, parfois très pures, visent au réalisme, sa composition tend à l'effet décoratif. Hulsdonck allège son arrangement de fruits en y incorporant des rameaux et des feuillages.

Une présence toute particulière

Ce qui distingue le style d'Hulsdonck des autres peintres flamands de nature morte est sa grande précision graphique, qui génère une présence particulière des objets. L'artiste s'attache tout particulièrement à restituer l'apparence des matières. Dans une feuille, il s'attarde par exemple à analyser le réseau des minuscules nervures et délimite

PLAT DE PRUNES, PÊCHES ET POIRES, AVEC DES CERISES SUR UNE TABLE

Huile sur panneau, H. 0,26 m ; L. 0,35 m. Signé en bas à droite : *IVHULSDONCK*. Date : 1630-1640. Provenance : collection privée.

nettement les bords d'un trait de couleur claire. Il s'amuse également à parsemer sa composition d'insectes et de gouttes de rosée.

Un éclairage doux

Comme ses contemporains, il représente les fruits sur un fonds sombre brun ou noir qui renforce l'intensité des tons. Habile coloriste, il multiplie les nuances et se démarque par son goût pour les tonalités violacées. Ses agencements soigneusement élaborés sont baignés dans un éclairage extrêmement doux et diffus. Pour la première fois dans les nature morte, les formes sont réellement vues dans l'atmosphère. Un sentiment très paisible se dégage de ses tableaux.

L'œuvre de Hulsdonck

Hulsdonck travaille surtout sur des supports en bois, parfois sur cuivre. Musées et collections privées se partagent une quarantaine de natures mortes signées de sa main.³ Une chronologie de ses œuvres n'est pas aisée, car il n'a pas daté ses tableaux.

Le musée des Beaux-Arts d'Orléans conserve une *Corbeille de prunes*.⁴ D'autres natures mortes aux fruits de l'artiste sont conservées au Barnard Castle (Durham) Bowes Museum, au Metropolitan Museum of Art de New York, au musée des Offices de Florence et au M.H.DeYoung Memorial Museum de San Francisco.

(For English text, refer to p. 82)

1- F.J. Branden, *Geschiednis der Antwerpsche Schilderschool*, Anvers, 1883, I, p. 638.

2- Edith Greindl, *Les Peintres flamands de natures mortes au XVII^e siècle*, Paris, 1983, p. 34.

3- Edith Greindl, *Les Peintres flamands de natures mortes au XVII^e siècle*, Paris, 1983, p. 364.

4- Huile sur panneau, H. 0,40 m ; L. 0,61 m. Signé IVHVLSDONCK FE.





UN ÉLÉGANT RÉALISME

À la vue de ce tableau, le silence qui entoure ce saint érudit nous envahit peu à peu. On s'émerveille de la délicatesse des sentiments, de l'écriture très sûre, de l'élégance de l'ensemble de la composition et de son réalisme qui va jusqu'au rendu des ongles sales.

Saint Jérôme est représenté tantôt au désert, tantôt comme savant dans sa cellule, tantôt comme Docteur de l'Église avec un chapeau de cardinal, accompagné d'un lion apprivoisé. Le saint s'était retiré dans le désert de Syrie pendant trois ans, où il apprit l'hébreu auprès d'un Juif converti. Le pape Damase repéra vite l'érudit et le chargea de réviser les traductions latines – jugées imparfaites – de la version grecque de la Bible juive (la Septante). Après avoir retravaillé ces traductions, Jérôme entreprit une traduction nouvelle de l'Ancien Testament à partir du texte hébreu, le seul inspiré à ses yeux. Sa traduction, achevée par d'autres, est désignée à partir du ^{XIII}^e siècle comme *vulgata versio*, «texte communément employé». La *Vulgate* fut déclarée traduction authentique en 1546, lors du concile de Trente. Un des quatre grands Docteurs de l'Église latine,

saint Jérôme devint à la Renaissance le patron des humanistes. Il véhicula les valeurs de respect, d'ouverture à autrui et d'une remise en question permanente.

Un réalisme tamisé par une lumière douce

Dans ce tableau de dimensions relativement réduites, destiné à la dévotion privée, l'artiste a choisi une composition assez dépouillée. Le saint est représenté à demi-nu, assis dans un intérieur devant un mur couvert de livres. Son regard est posé sur un crucifix qu'il tient fermement de sa main gauche sur la table. Pour symboliser l'inspiration divine, des rayons dorés sortent d'une nuée au-dessus de sa tête. La pierre que le saint tient contre sa poitrine et le crâne sur lequel il médite sont des symboles de sa pénitence au désert. La représentation de saint Jérôme à mi-corps, assis

SAINT JÉRÔME

Huile sur toile, H. 0,77 m ; L. 0,92 m. Date : vers 1630-1640.

Provenance : Galerie Heim, Londres ; collection Jean Riechers ; collection privée, France.

Bibliographie : Benedict Nicolson, *Caravaggism in Europe*, seconde édition revue et augmentée par Luisa Vertova, 1990, vol. I, p. 92, n° 821 (ill. 821, vol. II) : «*Caravaggesque unknown, French*» et «*c. 1630-40*».

Expositions : *Religious and biblical themes in French baroque painting*, 29 mai - 30 août 1974, Londres, Heim Gallery, Londres 1974, n° 3 (ill.) : «*Anonymous French Master, c. 1630-40*».

à une table avec une nature morte est tout à fait courant chez les peintres caravagesques français tels que Valentin de Boulogne, Nicolas Régnier, Simon Vouet et Trophime Bigot.¹

Dans cette composition dépouillée, l'austérité du décor souligne le caractère majestueux de la figure du saint, rendu avec un sens aigu de l'observation. On remarque l'intensité psychologique de ce visage plein d'intériorité, le rendu minutieux des plis du visage et du corps. La volonté de réalisme va jusqu'au rendu des ongles de la main gauche, distinctement sales. Toute la composition baigne dans une lumière blanche venant de gauche. Les ombres portées sont douces. Nous sommes là dans un univers déjà bien éloigné des tableaux caravagesques aux éclairages accidentés. L'utilisation d'une gamme chromatique restreinte accroît la sobriété de l'œuvre. Soulignons la maîtrise avec laquelle l'artiste a su rendre l'aspect mousseux de la chevelure et de la barbe bien peignées.

Vanité

Alain Tapié précisait dans le catalogue de son exposition sur les Vanités: «*On a coutume de faire remonter les origines du thème de la Vanité à l'iconographie de saint Jérôme.*»² L'iconographie du saint comporte en effet le passage du temps sur le corps comme sur les mots et les choses.³ Dans sa représentation du crâne, du crucifix en bronze, du livre ouvert et de la bibliothèque au second plan, l'artiste s'inspire peut-être du répertoire de Sébastien Stoskopf (Strasbourg 1597 - Idstein 1657), l'un des grands maîtres de la nature morte européenne, qui a séjourné à Paris dans les années 1620 et 1630.

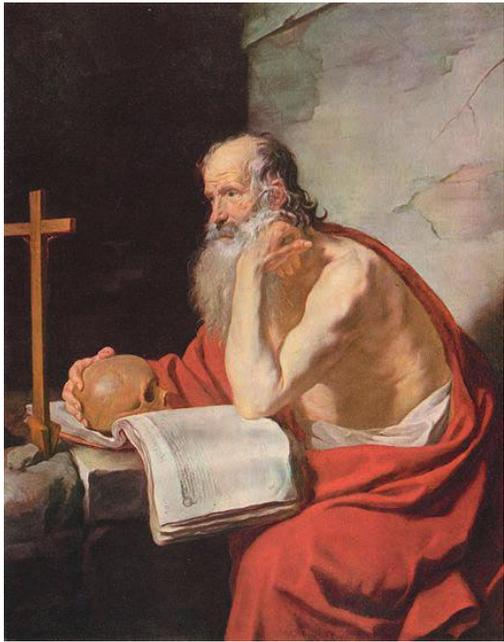
Que lit-il ?

Le livre et la représentation de la gravure maniériste visible à la page entrouverte sont peints d'une manière plus enlevée que la figure du saint. En l'occurrence, l'artiste ne cherche pas à imiter la texture d'une gravure. Ce qu'elle représente est forcément en lien avec les écritures saintes que l'ermite médite. Même si on serait tenté d'y voir un Jupiter tenant la foudre, il doit s'agir d'un jugement dernier ou d'une scène de justice divine. Saint Jérôme a en effet un lien particulier avec le Jugement dernier. Louis Réau cite une lettre apocryphe attribuée au saint: «*Que je veille ou que je dorme, je crois toujours entendre la trompette du Jugement.*»⁴

Une œuvre de l'école flamande ?

Benedict Nicolson proposa un rapprochement avec l'école flamande et indiqua le nom de Jacob Van Oost l'Ancien (1603-1671).⁵ Principal peintre de Bruges au XVII^e siècle, Van Oost peint de nombreux tableaux religieux pour les églises et les monastères de la ville. Reçu maître à la guilde de Saint-Luc de Bruges en 1621, il entama peu après un voyage en Italie et retourna dans sa ville natale en 1628, après avoir traversé la France. Une attribution à Van Oost paraît toutefois peu probable, tant sa manière de peindre semble plus influencée par Van Dyck et Rubens. On ne retrouve chez lui ni cet esprit d'intériorité, ni ce traitement d'un réalisme presque méticuleux de la peau et des cheveux comme dans notre *Saint Jérôme*. Cela dit, une influence de la peinture nordique serait tout à fait possible à Paris, où une importante communauté de peintres flamands était active au XVII^e siècle.





J. Blanchard, *Saint Jérôme*, 1632,
huile sur toile, H. 1,46 m ; L. 1,12 m,
Budapest, musée des Beaux-Arts



G. de La Tour, *Saint Jérôme pénitent*, huile sur toile,
H. 1,52 m ; L. 1,09 m, Stockholm, Musée national

Rapprochement avec Jacques Blanchard

Pour son traitement de l'éclairage, ses couleurs et sa composition, notre peinture peut être rapprochée de certaines toiles de Jacques Blanchard, artiste parisien qui revient d'Italie en 1629. En comparant notre tableau au *Saint Jérôme* de Blanchard du musée de Budapest, on retrouve une ambiance proche avec le même traitement de la lumière blanche et une palette réduite. En revanche, sa touche plus souple et sensuelle – attribuée à l'influence de Venise où Blanchard séjourne dans les années 1620 – l'éloigne de notre tableau. Dans les carnations, on retrouve non seulement cette leçon vénitienne mais également l'héritage de Rubens, dont Blanchard est certainement l'un des plus grands adeptes à Paris dans les années 1630.⁶ Dans notre tableau, le traitement des carnations est bien différent, marqué d'un grand réalisme ; la chevelure et la barbe sont rendues avec une plus grande finesse, obtenant un aspect mousseux, absent chez Blanchard.

Les barbes chez Georges de La Tour

L'émouvant et étrange mélange de réalisme et de spiritualité de notre tableau rappelle l'aura des tableaux de Georges de La Tour. Son *Saint Jérôme pénitent* du musée national de Stockholm montre davantage une réflexion introspective du saint. Il met en scène la silhouette d'un vieillard bien maigre, posant un genou à terre. On retrouve le même traitement minutieux des détails, en particulier sur les muscles et les replis de la peau. Cependant, le réalisme impitoyable va plus loin que dans notre tableau pour décrire ce corps décharné par la pénitence et ses pieds salis par la marche. Il y a toutefois une parenté

dans le traitement de la chevelure et de la barbe, brossés avec minutie. On retrouve en effet dans un *Diogène* attribué à Georges de La Tour par Jean-Pierre Cuzin⁷ un même traitement soigné de la barbe.

Un artiste parisien

L'identité de l'auteur de notre tableau demeure inconnue. La très haute qualité d'exécution de

l'œuvre laisse supposer un artiste important. L'attribution à l'école française peut être justifiée par la composition et le traitement du coloris. La douceur de cette lumière, la retenue et la délicatesse des sentiments, une certaine gravité et austérité, l'écriture très sûre et la très grande élégance de l'ensemble de la composition conduisent à une attribution de notre tableau à un peintre parisien des années 1630-1640.

(For English text, refer to p. 82)

- 1- Benedict Nicolson, *Caravaggism in Europe*, seconde édition revue et augmentée par Luisa Vertova, 1990, n° 659 (Valentin), 730 (Vouet), 877 et 878 (entourage de Bigot), 971 (Régner).
- 2- Alain Tapié, cat. exp. *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, Caen, musée des Beaux-arts, 27 juillet - 15 octobre 1990, Paris, musée du Petit Palais 15 novembre - 20 janvier 1991, Caen, 1990, p. 108.
- 3- Dimitri Salmon, cat. exp. *Saint Jérôme et Georges de La Tour*, Vic-sur-Seille, musée départemental Georges de La Tour, 1^{er} septembre - 20 décembre 2013, Saint-Étienne, 2013, p. 29.
- 4- Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. III, *Iconographie des saints* (2), Paris, 1958, p. 748.
- 5- Selon le catalogue de vente Ader, Paris, 24 juin 2019, lot 25, Benedict Nicolson aurait fait un rapprochement avec l'école flamande.
- 6- Guillaume Kazerouni, cat. exp. *Jacques Blanchard*, musée des Beaux-Arts de Rennes, 6 mars - 8 juin 2015, Rennes, 2015, p. 45.
- 7- *Diogène*, huile sur toile, H. 1,00 m ; L. 1,21 m, collection privée. Jean-Pierre Cuzin, « Georges de La Tour's earliest painting? », *The Burlington Magazine*, n° 160, juillet 2018, p. 554-557.



JOIE DE LA MUSIQUE

Chef-d'œuvre de virtuosité, notre tableau démontre la remarquable maîtrise dans la représentation de natures mortes et d'animaux vivants de Jean-Baptiste Oudry, auteur de la conférence lue à l'Académie royale en 1749, *Réflexions sur la manière d'étudier la couleur en comparant les objets les uns avec les autres*.

Après un premier apprentissage chez le peintre Jacques Oudry, son père, membre de l'Académie de Saint-Luc, Jean-Baptiste (1686-1755) se forme auprès du célèbre portraitiste Nicolas de Largillière qui le marque profondément. Admis également à l'Académie de Saint-Luc en 1708, Oudry est reçu à l'Académie royale en 1719 comme peintre d'histoire. Il peint des portraits pendant les premières années de sa carrière, puis se spécialise très vite dans la représentation de natures mortes et des scènes animalières. Louis XV, passionné par la chasse, lui commande les portraits de ses chiens favoris. De 1728 à 1739, Oudry se révèle un prodigieux créateur de tapisseries, sa plus fameuse tenture

étant celle des *Chasses de Louis XV*, en huit pièces (1734-1745). Il dirige la manufacture des tapisseries de Beauvais à partir de 1733, avant d'être nommé inspecteur aux Gobelins en 1736.

Une composition à succès

Notre composition s'organise autour d'un mur bas et d'un entablement de pierre qui en occupent la partie gauche, tandis que la partie droite ouvre sur un profond paysage. Sur le mur sont posés une guitare et un oranger dans un grand vase sur lequel un perroquet est perché. On aperçoit au premier plan un rosier, deux outardes et une grue couronnée. Dans la partie centrale sont disposés une musette, un violon et une partition de musique.

NATURE MORTE AUX OISEAUX ET AUX INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Huile sur toile, H. 2,47 m ; L. 1,50 m. Date : 1725-1730.

Provenance : collection du comte d'Armaillé ; sa vente, Paris, Galerie Sedelmeyer, 5-6 juin 1890, n° 10 (ill.) ; collection privée, France.

Bibliographie : Hal N. Opperman, *Jean-Baptiste Oudry*, New York et Londres, 1977, vol. 1, p. 534, n° P 461.

Œuvres en rapport : la partie centrale avec la musette et la partition de musique provient de la composition *Allégorie de l'Air*, 1719, huile sur toile, H. 1,44 m ; L. 1,18 m, Stockholm, château royal (dépôt du musée national), cf. Opperman 1977, P 439 ; *L'Allégorie de l'Europe*, 1722, huile sur toile, H. 1,62 m ; L. 1,52 m, collection de la Fondation Sarah Campbell Blaffer, présentée au Museum of Fine Arts à Houston, Texas, États-Unis ; *Nature morte avec une musette et un violon*, 1725, huile sur toile (ovale), H. 0,88 m ; L. 0,66 m, signée et datée J.B. Oudry / 1725, Toledo, The Toledo Museum of Art, Ohio, États-Unis ; *Nature morte avec musette et partitions de musique*, huile sur toile, H. 0,65 m ; L. 0,80 m, ancienne collection Georges de Lastic ; *Attributs de musique*, 1736, huile sur toile, H. 0,86 m ; L. 0,67 m, datée sur la partition 1736, musée national de Sèvres.

À en juger par le nombre de reprises du thème,¹ aucune composition d'Oudry n'a connu de plus grand succès que cet élégant arrangement sur l'entablement. Cette partie centrale figure une première fois en 1719 dans une grande composition décorative, *Allégorie de l'Air*,² qui fait partie d'une série sur les quatre éléments. Jusqu'à leur vente au roi de Suède vers 1740, ces quatre tableaux sont exposés dans l'atelier d'Oudry. L'artiste reçoit plusieurs commandes de répliques de la partie centrale de *Allégorie de l'Air*, de formats différents, avec toutes sortes de variantes. Le même ensemble de la musette et la partition de musique se retrouvent sur un tableau daté de 1722,³ une composition ovale signée de 1725⁴ et une autre version, datée de 1736.⁵

Connaissance précise des instruments

On sait l'amour d'Oudry pour la musique. L'artiste a rassemblé une importante collection de guitares, son instrument préféré, qu'il fait souvent figurer dans ses tableaux à côté d'autres instruments. Les partitions dans ses œuvres sont si justement décrites qu'il serait possible de les jouer. Sa connaissance de la musique est si précise qu'il a dû entretenir d'étroites relations avec d'autres musiciens. Oudry a vécu au sein d'un milieu d'artisans et de commerçants, dont plusieurs membres

de la famille Holleterie, qui comptent parmi les compositeurs, facteurs et joueurs d'instruments à vent les plus réputés en France.

Une luxueuse musette

Chef-d'œuvre de virtuosité, notre tableau démontre la remarquable maîtrise de l'artiste dans la représentation de natures mortes et d'animaux vivants. L'attrait principal de l'œuvre réside dans la luxueuse musette, aux tons vermeil et bleu de Prusse, brochée d'or, contrastant avec la pierre tendre et terne du mur et le porphyre dur et poli de l'entablement, encadrée d'un côté par le violon au bois verni et de l'autre par les partitions de musique froissées. Composée de matériaux nobles (ébène et ivoire pour les chalumeaux et le cylindre renfermant les bourdons, touches et boucle du soufflet en argent), la musette était un objet précieux, davantage destiné à un amateur fortuné qu'à un musicien professionnel. La partition de musique visible sur notre tableau provient d'un *Recueil d'Airs sérieux et à boire*, très populaire, publié par Jean-Baptiste Christophe Ballard en 1718. La musique est de Louis Lemaire et les paroles de Bruseau. La chanson est une supplique au « Divin Sommeil » afin qu'il n'agisse pas sur les joyeux drilles qui s'enivrent au vin nouveau.⁶

(For English text, refer to p. 83)

1— Voir J.-B. Oudry 1686-1755, cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1^{er} octobre 1982 – 3 janvier 1983, n° 33, p. 86-88.

2— *Allégorie de l'Air*, 1719, huile sur toile, H. 1,44 m ; L. 1,18 m, Stockholm, château royal (dépôt du musée national), cf. Opperman 1977, P 439.

3— *L'Allégorie de l'Europe*, 1722, huile sur toile, H. 1,62 m ; L. 1,52 m, collection de la Fondation Sarah Campbell Blaffer, présentée au Museum of Fine Arts à Houston, Texas, États-Unis.

4— *Nature morte avec une musette et un violon*, 1725, huile sur toile (ovale), H. 0,88 m ; L. 0,66 m, signée et datée J.B. Oudry / 1725, Toledo, The Toledo Museum of Art, Ohio, États-Unis.

5— *Attributs de musique*, 1736, huile sur toile, H. 0,86 m ; L. 0,67 m, datée sur la partition 1736, musée national de Sèvres.

6— « Divin sommeil par vos charmes puissants / Endormez tout le monde / Répandez vos pavots les plus assoupissants / Sur la terre et sur l'onde / Mais à présent qu'avec ce vin nouveau / Je travaille à rougir ma trogne / Gardez-vous d'endormir un ivrogne / Occupé du plaisir de vider son tonneau. »





ET LE DIVIN DEVINT PALPABLE...

Célèbre pour ses fêtes galantes, Boucher peignit également tout au long de sa vie des tableaux religieux, caractérisés par un aspect narratif et émotionnel. Ses représentations juvéniles de la Vierge ne sont pas sans évoquer ses nombreuses pastorales.

Avec sa vision d'un monde heureux, François Boucher (1703-1770) est le peintre le plus représentatif du XVIII^e siècle français. Il fait une carrière brillante et connaît tous les honneurs. Élève de François Lemoyne, il renouvelle entièrement la peinture d'histoire qui, d'un raffinement sans égale, fait désormais écho à l'élégance de la société parisienne. Grand décorateur, il est associé aux principales commandes des maisons royales et travaille également pour des hôtels particuliers, conçoit des décors pour l'Opéra et dessine des cartons de tapisseries. L'art de Boucher, tombé en disgrâce durant la période néoclassique, fut redécouvert sous le Second Empire.

Une vision « souriante » de l'histoire sainte

Plus connu pour ses fêtes galantes et pour ses scènes pastorales et mythologiques, Boucher peint également tout au long de sa vie des tableaux religieux,¹ particulièrement dans les années 1730 et, après un temps de latence, dans les vingt dernières années de sa vie. À partir de 1750, Boucher reçoit plusieurs commandes de tableaux religieux de la part de son importante mécène Madame de Pompadour, dont la piété récente joue vraisemblablement un rôle dans le renouveau de la peinture religieuse chez l'artiste. Les compositions religieuses de Boucher sont caractérisées par un aspect narratif et émotionnel. Ses représentations juvéniles de la Vierge ne sont pas sans évoquer ses

LE SOMMEIL DE L'ENFANT JÉSUS

Huile sur toile cintrée en haut, peinte en camaïeu brun, H. 0,63 m ; L. 0,37 m. Date : entre 1759 et 1763.

Provenance : probablement Pierre-Louis-Paul Randon de Boisset (1708-1776), receveur général des finances ; probablement sa vente d'après-décès, Paris, 27 février 1777, lot 189 (décrit dans le catalogue comme « *la première pensée du tableau précédent, peinte en grisaille* », le tableau précédant lot [188] étant *La Nativité de Notre-Seigneur* par François Boucher ; collection privée, Canada ; collection privée, France

Œuvres en rapport : notre œuvre est une étude préparatoire pour une huile sur toile des mêmes dimensions (H. 0,62 m ; L. 0,37 m), signée et datée en bas à droite *F. Boucher / 1763*, que l'artiste exposa au Salon de 1763 : « *Par M. Boucher, Recteur. / 9. Le Sommeil de l'Enfant Jésus. / Tableau ceintré de 2 pieds de haut, sur un pied de large.* », voir A. Ananoff, D. Wildenstein, *François Boucher*, t. II, Lausanne et Paris, 1976, p. 227, n° 573 ; actuellement Galerie Talabardon & Gautier, Paris.

nombreuses pastorales. On cherchera en vain dans l'art sacré de l'artiste la gravité et la ferveur d'un Lesueur ou d'un Philippe de Champaigne. S'agit-il pour autant d'œuvres superficielles ? Il semble que comparer la grâce profane des Lumières avec la profondeur du Grand Siècle nous mène vers des fausses interprétations. L'esthétique de Boucher correspond en vérité parfaitement à la sensibilité et aux tendances religieuses de son temps et pour ses contemporains, sa vision « souriante » de l'histoire sainte ne dénature pas le sens du texte.²

Le thème de la Nativité

En 1750, Boucher traite le thème de la naissance du Christ dans son tableau *La Lumière du monde*,³ peint pour Madame de Pompadour pour son château de Bellevue (Lyon, musée des Beaux-Arts). Ce thème est cher à l'artiste, qui trouve souvent l'inspiration dans la peinture baroque italienne, de



F. Boucher, *Le Sommeil de l'Enfant Jésus*, huile sur toile, H. 0,62 m ; L. 0,37 m, Paris, Galerie Talabardon & Gautier

Gênes, Bologne et Venise en particulier. Boucher synthétise les œuvres de ses prédécesseurs en montrant une foule compacte réunie autour de l'Enfant. Cependant, il en change l'esprit en resserrant l'action autour de personnages choisis, dont le caractère familial signifie l'universalité de la scène. De même, Boucher accentue l'importance du thème du rayonnement lumineux de Jésus, qui avait été popularisé dès 1530 par la fameuse *Nuit*

du Corrège (musée de Dresde). Mais il ne recourt plus au ténébrisme en vogue jusqu'au début du XVIII^e siècle. Chez lui, le divin devient palpable grâce au lumineux Enfant Jésus, qui englobe affectueusement en son sein les hommes qui l'entourent.⁴ Cette lumière qui émane du Christ fait référence au Cantique de Syméon qui, lors de la présentation de Jésus au temple, a reconnu « *la lumière pour éclairer les nations* » (Luc 2, 32). On a répertorié une quinzaine de toiles et une vingtaine de dessins de Boucher sur le thème de la naissance de Jésus, datant pour la plupart des années 1750 et 1760.⁵

Notre esquisse

Notre esquisse à l'huile est une étude préparatoire pour *Le Sommeil de l'Enfant Jésus*⁶ exposé au Salon de 1763 (voir figure). Elle correspond parfaitement au tableau final, de mêmes dimensions, à l'exception de la position de l'ange qui se penche un peu plus en avant et jette des fleurs. Peinte en camaïeu brun, elle est caractérisée par la fluidité des coups de pinceau et la différenciation subtile de l'ombre et de la lumière, tout à fait caractéristiques des études à l'huile de Boucher.

Diderot commenta le tableau achevé ainsi : « [...] *l'Enfant Jésus est endormi et la Vierge veille sur lui ; soudainement, un ange flotte dans les airs, tandis que saint Joseph dort derrière la Vierge.* » Bien que Diderot n'ait pas été tout à fait positif dans son examen du tableau – comme il ne l'a presque jamais été avec Boucher – il trouva l'ange et saint Joseph particulièrement beau : « *La Gloire en est très aérienne. L'ange qui vole est tout à fait vaporeux. Il était impossible de toucher plus grandement et de donner une plus belle tête au Joseph qui sommeille derrière la Vierge [...]* »⁷



Un collectionneur passionné

En 1777, notre esquisse et le tableau achevé ont probablement tous deux figuré dans la vente d'après-décès de Pierre-Louis-Paul Randon de Boisset, receveur général des finances à Lyon et l'un des plus grands collectionneurs de son époque. Le tableau semble correspondre à la description du lot 188 de cette vente, l'œuvre pour laquelle notre étude a été décrite comme « *la première pensée du tableau précédent, peint en grisaille.* »⁸ Il serait en effet cohérent que le collectionneur soit à la fois propriétaire de la composition achevée et de l'étude préparatoire, car Boucher et lui étaient liés d'amitié. Il se peut que l'artiste ait offert l'étude préparatoire à son mécène après l'achat du tableau au Salon. Connu pour avoir collectionné de telles études, Randon de Boisset en possédait un certain nombre par Rubens.

Pierre-Louis-Paul Randon de Boisset était un collectionneur passionné, non seulement de tableaux

hollandais et français, mais aussi de dessins, de livres, de sculptures, de porcelaine et d'ameublement. Il se rendit en Italie en 1752 et de nouveau en 1763 ; il était aux Pays-Bas en 1766 avec François Boucher, qui joua le rôle de conseiller artistique. Dans sa vente d'après-décès figurent, en plus de notre tableau et sa version achevée, dix autres tableaux et de nombreux dessins de Boucher.

Les annotations dans une copie du catalogue conservée à la Bibliothèque Doucet mentionnent l'acheteur de la composition du Salon comme « *de Wailly* » pour 800 livres et l'acheteur de notre tableau comme « *de Wille* » pour 271 livres. Alastair Laing⁹ a suggéré que « *de Wille* » était une erreur d'orthographe, puisque le célèbre architecte et urbaniste Charles de Wailly était lui-même collectionneur des études de Boucher et qu'il possédait deux autres études préparatoires, soit de l'*Annonciation* soit de l'*Assomption* – l'une d'elles exécutée également en camaïeu brun.

(For English text, refer to p. 84)

1- Selon Christine Gouzi, la production religieuse de Boucher correspond environ à 10% du total de ses œuvres (à titre indicatif, 51 numéros sur 690 du catalogue des peintures d'Ananoff et 78 numéros sur 1 014 de son catalogue des dessins auxquels il faut ajouter quelques pièces, peintes ou dessinées, retrouvées depuis). Voir Christine Gouzi, « François Boucher (1703-1770), peintre religieux », *Chrétiens et sociétés* (<http://journals.openedition.org/chretienssocietes/4018>), 9, 2002, note 11.

2- Christine Gouzi, « François Boucher (1703-1770), peintre religieux », *Chrétiens et sociétés*, 9, 2002, p. 8.

3- A. Ananoff et D. Wildenstein, *François Boucher*, t. II, 1976, n° 340.

4- Christine Gouzi, « François Boucher (1703-1770), peintre religieux », *Chrétiens et sociétés*, 9, 2002, p. 16-17.

5- Alexandre Ananoff, *L'Œuvre dessiné de François Boucher*, Paris, 1966, vol. I (le seul publié) ; Alexandre Ananoff et Daniel Wildenstein (dir.), *François Boucher*, Lausanne et Paris, 1976, 2 vol. et *L'Opera completa di Boucher*, Milan, 1980 ; voir Christine Gouzi, « François Boucher (1703-1770), peintre religieux », *Chrétiens et sociétés*, 9, 2002, p. 13.

6- *Le Sommeil de l'Enfant Jésus*, huile sur toile, H. 0,62 m ; L. 0,37 m, signée et datée en bas à droite *F. Boucher / 1763*, A. Ananoff, D. Wildenstein, *François Boucher*, t. II, Lausanne et Paris, 1976, p. 227, n° 573 ; actuellement Galerie Talabardon & Gautier, Paris.

7- J. Seznec et J. Adhémar, *Diderot Salons*, vol. I : 1759, 1761, 1763, Oxford, 1957, p. 162, n° 9, et 204-205.

8- Il est malheureusement impossible de savoir avec certitude si le lot 188 de la vente Randon de Boisset est identique au tableau exposé au Salon, comme les dimensions indiquées dans le catalogue de vente semblent erronées (« *ceintree du haut, 1 pied 10 pouces de haut, 2 pieds 8 pouces de large.* ») Il paraît tout de même vraisemblable que ces dimensions soient incorrectes, comme il est fort improbable qu'une composition religieuse dans laquelle la gloire réside dans la représentation de l'ange et de l'atmosphère, soit de format horizontal plutôt que vertical.

9- Communication écrite du 30 octobre 2010, confirmé dans un E-mail du 16 février 2019.





DE LA TERREUR AU SUBLIME

Joseph Vernet était le peintre de paysage et de marine le plus célèbre de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Jusqu'à sa mort en 1789, le peintre fut comblé de commandes de la part de collectionneurs de l'Europe entière.

Du milieu des années 1760 jusque dans les années 1780, Joseph Vernet (1714-1789) touche la sensibilité du public des Salons principalement grâce à ses scènes de tempête et de naufrages. La vision d'un terrible naufrage avec des victimes se lamentant sur le rivage doit être une expérience saisissante. Les visiteurs de l'époque réagissent avec une émotion authentique aux scènes de désastres marins dans lesquelles l'art et la réalité semblent se confondre.¹

En 1767, un *Naufrage* émeut Diderot au point qu'il verse des larmes sincères : « Je voyais de toutes parts les ravages de la tempête ; mais le spectacle qui s'arrêta, ce fut celui des passagers qui, épars sur le rivage, frappés du péril auquel ils avaient échappé, pleuraient, s'embrassaient, levaient leurs mains au ciel [...]. Je voyais toutes ces scènes touchantes, et j'en versais des larmes réelles. »² Philip Conisbee nous rappelle de ne pas sous-estimer le pouvoir qu'exerçait l'image peinte sur un public ignorant la réalité brutale révélée par les appareils photographiques et cinématographiques de notre temps.³

Le Sublime

Diderot, aussi bien que le poète et critique d'art Baillet de Saint-Julien, réagit à ce que l'on finira par appeler le « Sublime » à son époque. Ce terme esthétique est créé par le politicien et philosophe Edmund Burke dans son essai *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, publié en 1757 et traduit en français en 1765, qui allait exercer une grande influence. Burke examine les fondements de divers types d'expérience esthétique, particulièrement le plaisir que procure le fait d'assister à distance à des désastres tels que les incendies, de découvrir la puissance écrasante de la nature, l'immensité de l'océan, ou d'être témoin des infortunes des autres, toutes choses susceptibles d'inspirer un sentiment de terreur. Ce sentiment devient alors source du Sublime. Fasciné par les théories esthétiques, Diderot, qui deviendra le porte-parole le plus éloquent du point de vue du naturalisme et des sensations vers le milieu et la fin du XVIII^e siècle, donne un écho à la définition de Burke dans son

SCÈNE DE TEMPÊTE AUX ABORDS D'UNE CÔTE MÉDITERRANÉENNE

Huile sur toile, H. 0,49 m ; L. 0,66 m. Date : 1765-1770. Provenance : collection privée.

Salon de 1767: «*Tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime.*»⁴

Retour favorable des critiques

Diderot et certains autres critiques sont frappés par la puissance des toiles de Vernet, notamment par ses scènes de désastre dont la portée narrative est particulièrement convaincante. Ces œuvres paraissent plus vivantes, plus significatives et plus en rapport avec l'expérience des spectateurs modernes que les tableaux d'histoire qui dans les milieux académiques jouissent d'une certaine supériorité. Diderot est même amené à comparer de telles marines de tempête aux plus grands tableaux d'histoire, comme les *Sept Sacrements* de Nicolas Poussin.⁵

La clé du succès

L'art de Vernet s'inscrit dans une tradition européenne. Vernet s'était familiarisé avec les paysages et marines d'artistes tels que Claude Lorrain, Gaspard Dughet et Salvator Rosa dans les collections d'Avignon et d'Aix-en-Provence. Il y avait également découvert les œuvres de la prolifique école hollandaise de paysage et de marine, tel Ludolf Backhuysen, auquel la critique contemporaine l'a parfois comparé et il avait pu admirer à Rome les scènes dramatiques de tempêtes de Pietro Tempesta.⁶ Sa capacité à peindre le corps humain, acquise lors d'une première formation de peintre d'histoire dans l'atelier de Philippe Sauvan 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, après la mort de l'artiste, comportait près de 700 dessins de sa main. Vernet les avait apparemment gardés dans son atelier pour pouvoir s'y reporter.

Un artiste novateur

L'art de Vernet, moins idéaliste que celui de Claude Lorrain, 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 constatait déjà avec enthousiasme La Font de Saint-Yenne, en 1746.⁷ Il est intéressant de constater 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 était perçu en son temps comme un artiste novateur. Il fut même considéré jusque tard dans le XIX^e siècle comme l'un des rénovateurs de l'art français. Son nom apparut encore en 1852 dans les écrits des frères Goncourt, alors qu'ils décrivaient l'École de Barbizon comme «*l'école du XIX^e siècle, inaugurée au XVIII^e par Vernet, qui commençait à regarder [...]*»⁸

L'étude d'après la nature

En comparaison avec Claude Lorrain, Vernet présentait des vues plus réalistes et vraisemblables, plus proches de la nature qu'il exhortait sans cesse ses collègues à étudier. Il dit 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 chose.⁹ Très



certainement influencé par Vernet, Valenciennes étudia par la suite les effets de la nature à partir d'esquisses à l'huile faites à l'extérieur. Selon son nécrologue, dans la *Correspondance littéraire*, Vernet se serait même fait attacher au mât d'un navire pour vivre et observer de près une tempête. Cette anecdote devait servir de sujet à un grand tableau de son petit-fils Horace, *Joseph Vernet attaché à un mât dans une tempête* (Salon de 1822, Avignon, musée Calvet).

Notre tableau

Cette scène de tempête est, comme la quasi-totalité des marines de Vernet, une pure invention. Le port fortifié visible au fond, avec son phare carré

à étages, s'inspire vraisemblablement du port de Gênes. Vernet multiplia les compositions et les variantes sur ce sujet où la mer se brise contre un roc, souvent dominé par un château et un ciel orageux, surtout dans les années 1760 et 1770. Ici, l'étude du ciel, zébré par un éclair, est un véritable morceau de bravoure, avec la pluie qui crève des nuages menaçants et la lumière qui, perçant par des trouées, vient éclairer les ailes des oiseaux. Au premier plan, quelques naufragés réussissent à gagner la côte sur une barque. Mettant en scène le drame humain au milieu des aspects pittoresques d'une nature hostile, notre tableau annonce le romantisme.

(For English text, refer to p. 85)

- 1- 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. 38.
- 2- Diderot, *Salons*, éd. 1983, vol. 3, p. 163-164.
- 3- 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. 37.
- 4- Diderot, *Salons*, éd. 1983, vol. 3, p. 143.
- 5- P. Vernière, éd., *Diderot : œuvres esthétiques*, 1965, p. 726 : « [...] les marines de Vernet, qui m'offrent toutes sortes d'incidents et de scènes, sont autant pour moi des tableaux d'histoire, que les Sept Sacrements du Poussin. »
- 6- 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.
- 7- 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. »
- 8- E. et J. de Goncourt, *Le Salon de 1852*, 1852, p. 34.
- 9- P.-H. de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes*, An VIII (1799/1800), p. 220.





LE CONTRE-JOUR SE LÈVE

Durant les quatre années passées à Rome et à Naples, Houël découvre une nouvelle manière de voir et de sentir la nature. Un des meilleurs paysagistes de son temps, il nous émerveille par son rendu de l'atmosphère et son goût particulier pour les contre-jours.

Après une première formation chez Jean-Baptiste Descamps, auprès de qui il apprend le dessin, Jean-Pierre Houël (1735-1813)¹ travaille chez l'architecte rouennais Thibault le Vieux. C'est certainement dans cet atelier qu'il développe une sensibilité particulière pour l'architecture, qui deviendra quelques années plus tard l'un de ses sujets de prédilection. Pendant une dizaine d'années à partir de 1755, il poursuit sa formation à Paris chez le graveur Jacques-Philippe Le Bas. Il se consacre alors essentiellement à l'estampe qui demeurera pendant toute sa vie un moyen d'expression privilégié. Houël interprète alors les dessins d'autres artistes, en particulier de François Boucher; il grave ses propres compositions et fournit également des dessins à des graveurs. Dès lors, il s'attache plus spécialement au paysage, traité dans un goût qui demeure dans un premier temps étroitement tributaire de celui de Boucher, avant d'évoluer vers des mises en page plus larges et plus aérées, à l'exemple de celles de Joseph Vernet.

Inspiré de l'École hollandaise du xvii^e siècle

Houël peint ses premiers tableaux à partir de 1764 dans l'atelier de Francesco Casanova, d'origine italienne établi à Paris, peintre de batailles et de paysages. Il est alors remarqué par la société parisienne influente et fréquente le salon de Madame Geoffrin, où se côtoient les philosophes Diderot, D'Alembert et Marmontel et des peintres aussi prestigieux que Boucher, Vien, Van Loo ou Vincent. Il enseigne la gravure au financier Barthélémy-Augustin Blondel d'Azincourt et peut ainsi étudier à loisir l'une des plus importantes galeries de peintures de Paris, particulièrement riche en œuvres hollandaises du xvii^e siècle qui ont influencé sa conception du paysage. Le duc de Choiseul lui commande six dessus-de-porte destinés au château de Chanteloup, dont quatre sont conservés au musée de Beaux-Arts de Tours.² Représentant des vues de la Seine et des divers propriétés tourangelles du puissant ministre, ces tableaux comptent parmi ses morceaux les plus célèbres dans le domaine de la peinture à l'huile.

VUE DES CASCATELLES ET DE LA VILLA DITE DE MÈCÈNE, TIVOLI

Huile sur toile, H. 0,46 m; L. 0,38 m. Sur le châssis, inscription au crayon : *houel*. Date : 1772. Provenance : collection privée, France. Œuvre en rapport : Jean-Pierre Houël, *Vue des Cascatelles de Tivoli*, Salon de 1775, n° 209 (localisation actuelle inconnue).

Avec leur vision panoramique, exempte de tout élément « repoussoir » au premier plan, ces tableaux comportent de longs plans successifs conduisant l'œil dans les lointains. Chaque vue est saisie avec un juste sentiment de l'atmosphère et sans souci du pittoresque. Ce naturalisme très novateur à l'époque est sans doute l'influence des peintures hollandaises du XVII^e siècle.

Une nouvelle vision de la nature

La protection du duc de Choiseul et le soutien de Charles-Nicolas Cochin lui permettront d'obtenir une place de pensionnaire à l'Académie de France à Rome sans avoir concouru au Grand Prix. Houël séjourne ainsi en Italie de 1769 à 1772,³ découvre Naples et la Sicile et réalise des dessins qui témoignent de sa sensibilité devant ces paysages nouveaux. Ce voyage en Italie sera pour lui une initiation à la couleur et à la lumière. Sa manière de peindre s'élargit et devient plus lumineuse. Il s'affirme comme paysagiste, spécialité qu'il ne reniera plus. Comme Charles-Louis Clérisseau et d'autres contemporains, Houël privilégie alors la gouache utilisée par les védutistes italiens.



J.-P. Houël, *Vue du château du Feuillet à Souvigny*, 1769, huile sur toile, H. 0,86 m ; L. 1,62 m, signée et datée en bas à droite : *Houël f 1769*, Tours, musée des Beaux-Arts

Excursion à Tivoli

Houël se lie d'amitié avec d'autres pensionnaires de l'Académie, comme François-André Vincent (1746-1816)⁴ et l'architecte Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), qui le mentionne plusieurs fois dans son *Journal manuscrit*.⁵ Il décrit plusieurs excursions entreprises avec lui et indique qu'ils se sont rendus, au printemps 1772, à Tivoli.⁶ Il n'est pas exclu que notre tableau soit peint sur place lors de cette visite. Mais il est probable que Houël utilise ses moyens d'expression favoris, à savoir l'aquarelle et la gouache pour saisir cette vue d'après nature, et qu'il exécute notre tableau dans son atelier. En relation avec Tivoli, on connaît de l'artiste une *Vue de la villa de Mécène*⁷ à la gouache, représentant l'ouverture de la grande salle voûtée sur la campagne romaine lumineuse et colorée. Par ailleurs, on lui attribue un dessin représentant la *Grotte de Neptune à Tivoli*.⁸

Quatre ans en France

Après son retour à Paris en 1772, Houël peint des paysages qui montrent son attachement à l'Italie. En 1774, il est agréé à l'Académie, ce qui lui permet de participer aux Salons. Il expose de nombreuses vues de sites italiens ainsi que quelques vues d'Île-de-France au Salon de 1775.⁹ Notre tableau est peut-être une étude préparatoire pour l'une d'elles, la *Vue des Cascatelles de Tivoli*.¹⁰

Il repart pour la Sicile l'année suivante, avec un projet précis, qui sera en fait la grande réalisation de sa vie : écrire et illustrer un ouvrage consacré à cette île. Les quatre volumes de son ouvrage encyclopédique *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Malte et de Lipari* seront publiés entre 1782 et 1787.



Un autre paysage à contre-jour

Nous pouvons comparer notre tableau à une belle huile sur toile attribuée à Houël par Jean-Pierre Cuzin¹¹ en 1996 : *Paysage, effet de soir tombant* (voir figure). Rares sont les peintures à l'huile de Houël, une technique que l'artiste a assez peu pratiquée. Cuzin se base sur un rapprochement stylistique avec les gouaches peintes par l'artiste lors de son voyage en Sicile (1776-1779). Il y reconnaît un site italien et date l'œuvre de son séjour romain entre 1769 et 1772. On y retrouve notamment le même intérêt de l'artiste pour le



J.-P. Houël, *Paysage, effet de soir tombant*, vers 1769-1772, huile sur toile, H. 0,43 m ; L. 0,63 m, Dijon, musée national Magnin

rendu atmosphérique, son goût particulier pour les contre-jours, contrastes forts et délicats de lumière et d'ombre. Fin observateur des effets lumineux, l'artiste saisit dans les deux cas une tranche de spectacle de la nature, sans y ajouter d'éléments anecdotiques.

Les cascates de Tivoli

Le sujet de notre tableau – les cascates de Tivoli – est très prisé au XVIII^e siècle et souvent repris par Hubert Robert, Fragonard et Joseph Vernet, l'inventeur du paysage composé. À l'époque, on identifiait les bâtiments aux arcades représentés ici avec les restes de la demeure de Caius Cilnius Maecenas, dont le nom francisé est Mécène (vers 70 av. J.-C. - 8 av. J.-C.). En vérité, il s'agit des ruines du Sanctuaire d'Hercule Victorieux (II^e siècle av. J.-C.). On admire la fraîcheur de notre tableau et le traitement subtil de la lumière venant par derrière la colline, laissant des fins reflets dans les arcades. Sa quête novatrice de naturalisme et la sensibilité de son œil ont conduit Houël à ce rendu atmosphérique remarquable réalisé à une date bien antérieure aux études à l'huile de Valenciennes.

(For English text, refer to p. 87)

- 1- Maurice Vloberg, *Jean Houël, Peintre et graveur 1735-1813*, Paris, 1930. Madeleine Pinault Sørensen, cat. exp. *Houël. Voyage en Sicile 1776-1779*, Paris, musée du Louvre, 26 mars - 25 juin 1990, Paris, 1990.
- 2- *Vue du château du Feuillet à Souvigny*, 1769, huile sur toile, H. 0,86 m ; L. 1,62 m, signée et datée en bas à droite : *Houël f 1769* ; *Vue de Paradis, près de Chanteloup*, 1769, huile sur toile, H. 0,85 m ; L. 1,62 m, signée et datée en bas à droite : *Houël f 1769* ; *Vue de la Loire entre Amboise et Lussault*, 1769, huile sur toile, H. 0,84 m ; L. 1,62 m, signée et datée en bas à droite : *Houël f 1769* ; *Vue de la Seine devant les jardins de l'Arsenal*, 1769, huile sur toile, H. 1,02 m ; L. 1,48 m, signée et datée en bas à droite : *Houël f 1769*. Tous les quatre conservés au musée des Beaux-Arts de Tours.
- 3- Madeleine Pinault Sørensen, « Le voyage en Italie de Houël (1769-1772) », *Hommage au dessin. Mélanges offerts à Roseline Bacou*, Rimini, 1996, p. 501-519.
- 4- François-André Vincent dessina une caricature de Houël (plume et encre brune sur papier ; H. 192 mm, L. 93 mm, Stockholm, musée national) et laissa un portrait peint de Houël, conservé au musée des Beaux-Arts de Rouen.
- 5- *Journal manuscrit de Pierre-Adrien Paris*, Besançon, Bibliothèque Municipale, ms 6.
- 6- Madeleine Pinault Sørensen, « Le voyage en Italie de Houël (1769-1772) », *Hommage au dessin. Mélanges offerts à Roseline Bacou*, Rimini, 1996, p. 506.
- 7- Gouache, H. 375 mm ; L. 508 mm, Paris, Hôtel Drouot, 10 avril 1991, n° 13.
- 8- Lavis gris sur pierre noire, rehauts de blancs sur papier bleu, vente Londres, Sotheby's, 9 juillet 1981, n° 46.
- 9- Numéros 193 à 220 de la section « peintures » du Salon de 1775. Il n'est pourtant pas certain qu'il s'agisse de gouaches ou d'huiles sur toile.
- 10- Salon de 1775, n° 209, localisation actuelle inconnue.
- 11- Jean-Pierre Cuzin, « Une proposition pour Jean-Pierre Houël : le *Paysage, effet de soir tombant* du musée Magnin de Dijon », *Hommage au dessin. Mélanges offerts à Roseline Bacou*, Rimini, 1996, p. 528-533 (fig. 1).





OUTRAGE À LA VERTU

Ce tableau exceptionnel par sa taille et son très bon état de conservation met en scène un épisode rarement représenté du passage de la monarchie à la République romaine, rapporté par Tite-Live. L'histoire de Lucrèce fait partie des récits légendaires qui ont inspiré un grand nombre d'artistes.

Jean-Jacques Lagrenée, dit le Jeune (1739-1821), joue un rôle important dans le renouveau de la peinture d'histoire dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Élève de son frère Louis, de seize ans son aîné, il fait partie de la même génération de peintres que Lépicié, Brenet, Durameau et Doyen. En 1760, il obtient le second grand prix de Rome et suit son frère en Russie, d'où il revient après la mort de l'impératrice en 1762. De 1763 à 1769, il séjourne en Italie où il se passionne pour l'Antiquité. Il parvient en 1768 – malgré l'absence du premier grand prix – à intégrer l'Académie de France à Rome pendant un an. Agréé par l'Académie royale en 1769, il expose régulièrement au Salon de 1771 à 1804. Il est reçu à l'Académie

en 1775 avec le *Plafond de l'Hiver* de la Galerie d'Apollon du Louvre. Il est nommé professeur adjoint en 1776 et professeur en titre en 1781.

Précurseur du style Empire

Artiste novateur, Lagrenée le Jeune est un décorateur recherché pour les plafonds. Il devient l'un des principaux « plafonniers » de son temps, avec Barthélemy, Durameau et Callet. Il s'intéresse aux frises des temples grecs, aux peintures des thermes et aux vases étrusques. Au cours de sa vie, son vocabulaire des formes se simplifie, se dépouille, jusqu'à donner un aspect monumental à ses frises. En cela, il est un des précurseurs des styles Adam et Empire. Ce goût nouveau lui vaudra par la suite

LES FILS DE TARQUIN ADMIRANT LA VERTU DE LUCRÈCE

Huile sur toile, H. 1,28 m ; L. 1,94 m. Signée et datée en bas au centre : J.J. Lagrenée 1781. Date : 1781.

Provenance : collection particulière, France.

Expositions : Paris, Salon de 1781, n° 34.

Bibliographie : Jean Locquin, *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 1912, p. 252 et p. 255 ; Louis Hautecoeur, *Histoire de l'art*, 1959, p. 56 ; Bukdahl, II, 1982, p. 225 et p. 309 (mention) ; Marc Sandoz, *Les Lagrenée, II. - Jean-Jacques Lagrenée (le jeune), 1739-1821*, Paris, 1988, pp. 226-227, n° 135 (comme localisation inconnue).

Œuvre en rapport : *Les Tarquins adjugeant à Lucrèce le prix de la vertu*, dessin exposé au Salon de 1783, n° 24. Selon Marc Sandoz, ce dessin pouvait être l'esquisse de notre tableau, cf. Marc Sandoz, *Les Lagrenée, II. - Jean-Jacques Lagrenée (le jeune), 1739-1821*, Paris, 1988, p. 243, n° 170 (localisation inconnue).

le titre de directeur artistique de la manufacture des Sèvres (1785-1800). Sa curiosité pour les nouvelles techniques artistiques le conduit à des essais originaux : il grave en manière de lavis, il peint également sur verre et invente un procédé pour travailler sur le marbre. Dans le domaine du dessin, il se fait une spécialité de rehausser d'or le lavis de bistre ou d'aquarelle. Abondant et varié, son œuvre pictural est d'abord marqué par le clair-obscur et l'influence de l'académisme bolonais du XVII^e siècle. À partir des années 1780, on note l'inspiration puisée dans l'Antiquité et son goût pour le pittoresque qui l'amène à évoquer la vie quotidienne antique.

Une légende de la Rome antique

En 509, alors que le roi Tarquin le Superbe, son père, assiège la ville d'Ardée, Sextus, amateur d'orgies et de débauches, entraîne à Rome quelques compagnons pour vérifier la conduite de leurs épouses. Ils ne peuvent que constater l'infidélité des belles-filles du roi. Seul Tarquin Collatin, le frère de Sextus, trouve son épouse Lucrece, renommée pour sa beauté et plus encore pour sa vertu, filant sagement la laine et veillant sur sa demeure. Lagrenée décrit ici le moment où Sextus, face à elle, reste stupéfait par cet *exemplum virtutis*. La suite tragique de la légende est bien connue : le viol et le suicide de Lucrece.

Le choix de ce sujet d'histoire ancienne est représentatif de l'époque. À partir de 1775, de tels sujets augmentent dans des proportions considérables, avec une préférence accordée aux

sujets de l'histoire romaine (surtout du temps de la République).

La justesse des attitudes

Selon Marc Sandoz, l'importance de notre tableau laisserait penser qu'il s'agit d'une commande, mais nous n'en avons pas la preuve. Il représente deux groupes de personnages placés en premier plan, comme sur une scène de théâtre, dans un espace architectural d'un décor dorique et dépouillé qui témoigne du goût de Lagrenée pour l'Antiquité. Comme chez Raphaël, l'architecture laisse apparaître une vue sur la campagne. En dépit de l'artificialité d'une telle mise en scène, on remarque la justesse des attitudes, correspondant bien aux sentiments et aux actions décrits dans le récit. On notera également la grande qualité des draperies et l'éclat de leur couleur.

Parmi les modèles et références que Lagrenée a certainement eu en tête lors de l'élaboration de sa composition, nous ne manquerons pas d'évoquer *Alexandre dans la tente de Darius* de Charles Le Brun (1660, châteaux de Versailles et de Trianon), qui a valeur de manifeste pour le classicisme de la peinture française. Bien entendu, la légèreté décorative du siècle de Boucher qui caractérise notre œuvre la distingue fortement du tableau de Le Brun. Pourtant, le concept est également celui d'une scène de théâtre. Dans un même esprit classique, Lagrenée représente les sentiments à leur comble et s'attache à peindre la variété des expressions.

(For English text, refer to p. 88)

1– Jean Locquin, *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 1912, p. 251.

2– Marc Sandoz, *Les Lagrenée, II. - Jean-Jacques Lagrenée (le jeune), 1739-1821*, Paris, 1988, p. 226.

LAGRENÉE





VERNET, TOUT FEU TOUT FLAMME

Célébrissime au XIX^e siècle pour ses tableaux de batailles, ses sujets orientalistes et ses portraits, Horace Vernet fait partie de ces peintres qui, comme son gendre Paul Delaroche ou encore Ary Scheffer, oscillent entre romantisme et réalisme.

Peintre de portraits et d'histoire, Horace Vernet (1789-1863) est issu d'une famille d'artistes renommée. Joseph, son grand-père, était le très célèbre peintre de marines, protégé de Louis XV. Carle, son père, adepte à ses débuts de peinture néoclassique, fut l'auteur de scènes de bataille. Catherine-Françoise Moreau, sa mère, était fille de Moreau le jeune, dessinateur et graveur du Cabinet du roi sous Louis XVI.

Il reçoit une éducation passablement chaotique en raison des événements politiques et des aléas de la carrière de son père, qui l'inscrit momentanément chez David, avant de le recommander à Géricault dont il partage la passion pour les chevaux. Cela explique son caractère très indépendant et son mépris pour une certaine tradition académique, qui l'empêche d'ailleurs de remporter le prix de Rome en 1810.

Un succès précoce au Salon

Vernet épouse cette même année Louise Pujol, rencontrée probablement chez Isabey, qui, à défaut de fortune, avait reçu une éducation parfaite et jouissait d'un réseau de relations. Les La Ferronnays, par exemple, seront ainsi très utiles à la carrière d'Horace. Il acquiert dès cette époque une véritable clientèle et fait ses débuts au Salon de 1812, où il est remarqué par Jérôme Bonaparte, frère de Napoléon et roi de Westphalie, qui lui passe alors commande d'un portrait équestre.

Le style de jeunesse d'Horace Vernet, entre 1814 et 1830, est à mettre dans le contexte des réalisations de ses contemporains Géricault et Delacroix qui, sous la Restauration, donnent sa plus parfaite expression à leur art. Les tableaux qu'il peint à cette période sont tout à fait dans la ligne de la génération romantique. Selon Robert

ASCENSION DU VÉSUVÉ

Huile sur papier marouflé sur toile, H. 0,55 m ; L. 0,43 m. Date : vers 1820.

Provenance : collection privée.

Œuvre en rapport : notre tableau est l'esquisse préparatoire à la réalisation d'une huile sur toile, H. 0,92 m ; L. 0,73 m, dont on connaît deux versions : Rome, Galerie Alberto di Castro et Houston, Museum of Fine Arts, l'une des deux exposée par Horace Vernet dans son atelier en 1822, cf. Étienne de Jouy, Antoine Jay, *Salon d'Horace Vernet: Analyse historique et pittoresque des quarante-cinq tableaux exposés chez lui en 1822*, Paris, 1822, n° XII, *Vue du Vésuve*, p. 72-74.

Rosenblum,¹ Vernet assemble animaux, paysages et personnages avec une énergie baroque et exubérante qui donne l'impression de voir ressusciter les traditions rubéniennes pleines de vigueur à des fins romantiques. Avec sa touche pleine de frémissement et de vitalité, Vernet sait imprégner ses tableaux de couleurs vibrantes et chaudes. Ses œuvres sont toujours soutenues par un vif sens de la narration. Il s'adonne un moment au paysage précisément à cette époque.

Après 1830, Horace Vernet s'oriente vers un art plus naturaliste, donnant une description précise de la Terre Sainte (*Agar et Abraham*, Nantes, musée d'Arts). Il se démarque alors nettement du style plus large et plus brossé de Delacroix, en représentant des scènes avec une précision très peaufinée.

De nombreuses commandes officielles

Malgré son opposition à la Restauration, Horace Vernet reçoit des commandes du roi Charles X, dont des plafonds peints pour le musée du Louvre et le Conseil d'État. Il est également nommé en



H. Vernet, *Ascension du Vésuve*, 1822, huile sur toile, H. 0,92 m ; L. 0,72 m (photo : Galerie Alberto di Castro, Rome)

1828 directeur de l'Académie de France à Rome, où il instaure une vie brillante dès son arrivée. Il y reste avec sa femme et sa fille jusqu'en 1834. De retour à Paris, il devient professeur à l'Académie des Beaux-Arts et le roi Louis-Philippe fait de lui l'un des principaux décorateurs du musée d'Histoire de France à Versailles. Ses tableaux de grand format, représentant

des batailles du premier Empire et surtout les combats de la campagne d'Algérie, comptent parmi les toiles les plus populaires de la peinture française.

L'art de Vernet est en outre fondamental pour le développement de l'orientalisme en France. Accompagnant l'armée française sur les champs de bataille comme chroniqueur officiel ou voyageant seul, il se rend en Algérie, en Syrie, en Palestine, en Turquie et en Russie. Faisant preuve d'une grande curiosité, voyageur infatigable, parfois chargé de missions diplomatiques auprès du pape ou du tsar, Vernet est surtout à la recherche d'une vérité toujours plus aiguë.

Peintre officiel de plusieurs régimes politiques successifs, Vernet achève sa carrière comme peintre officiel du Second Empire. Toute une salle lui est consacrée lors de l'Exposition Universelle de 1855. À l'instar de Delaroche et de Scheffer, Vernet fait ensuite partie des artistes que défend la galerie Goupil, par ailleurs éditeur d'estampes important. Il bénéficie ainsi d'une promotion internationale par le biais des succursales de la galerie, relayée par la presse artistique.

Un grand évènement

Notre tableau est l'esquisse de *l'Ascension du Vésuve*, présenté dans l'atelier de l'artiste en 1822 au cours de l'une des premières expositions privées organisées par un artiste, en opposition au Salon. Il date de son premier voyage à Rome, entrepris entre janvier et juin 1820 en compagnie de son père, au cours duquel ils visitent Naples.² Ils assistent le 21 février 1820 à l'éruption du Vésuve qui produit une colonne de vapeur d'une grande variété de couleurs dépassant le cratère d'environ



15 mètres. La nature sauvage et troublante du volcan offre un sujet parfait pour un artiste de l'époque romantique, quand les paysages calmes et maîtrisés par l'Homme commencent à perdre leur attrait. L'immensité et la force grandiose de la nature devient alors source d'émerveillement. De retour à Paris, Vernet, bonapartiste convaincu et sympathisant de l'opposition libérale contre les Bourbons – son atelier devient le lieu de rendez-vous de nombreux opposants – se voit refuser sept de ses tableaux au Salon de 1822, non pas pour leur qualité picturale, nullement mise en cause, mais pour leurs thèmes antiroyalistes. Audacieux, il organise alors une exposition de ses œuvres et de quelques autres dans son vaste atelier du quartier de la Nouvelle-Athènes. Il y présente – sans but lucratif comme le précise le catalogue – 45 de ses toiles, parmi lesquelles le tableau final de notre *Ascension du Vésuve*. L'événement suscite un énorme intérêt et donne lieu à une publication par deux auteurs très en vogue, Étienne de Jouy et Antoine Jay, qui commentent ainsi l'*Ascension du Vésuve* :

« [...] Horace Vernet [...] s'est approché du cratère ; il a conduit le spectateur jusqu'à l'ouverture du foyer souterrain. Son tableau représente cette bouche terrible creusée au sommet de quelques roches arides et calcinées. De là s'échappe, non une flamme légère et volatile, mais une flamme dense, épaisse, forte, et, pour ainsi dire, solide ; si l'enfer a une entrée, ce ne peut être que celle-là ! Que ce volcan est magnifique

dans sa fureur ! Que ces torrens [sic] de feux sont beaux et terribles ; que la nature est stérile autour de ce gouffre enflammé ! Tel est le despotisme, dans les régions malheureuses où il domine ; il fait payer bien cher sa pompe aride et sa désastreuse magnificence. Le grand effet de ce tableau tient à l'opposition si pittoresque du ciel d'Italie, de la fournaise qui occupe une si grande partie du tableau, et de l'horreur sombre du paysage. Parmi quelques voyageurs qui gravissent le formidable rempart du cratère, on remarque M. Horace Vernet lui-même. Cette production de l'artiste est peut-être celle qui rappelle de la manière la plus frappante le pinceau de son aïeul Joseph Vernet. Personne n'a porté plus loin que ce dernier l'art de reproduire les tons et les couleurs de la nature avec une énergie qui n'exclut pas le fini du travail. Ce sont précisément les caractères qui distinguent la Vue du Vésuve. »³

Notre tableau témoigne de la multitude des genres picturaux traités par l'artiste, infatigable travailleur qui excelle non seulement dans les « grandes machines » – tableaux de grand format représentant souvent des batailles – mais aussi dans les portraits et, comme ici, dans les paysages romantiques. En effet, le paysage n'occupe qu'une place négligeable dans son œuvre peint ; mais dans les années 1820, avant d'être accaparé par les commandes officielles, l'artiste exécute plusieurs paysages imprégnés d'un sentiment romantique devant la nature grandiose.

(For English text, refer to p. 89)

1- Robert Rosenblum, cat. exp. *Horace Vernet (1789-1863)*, mars-juillet 1980, Académie de France à Rome, ENSBA Paris, Rome, 1980, p. 16.

2- Michallon rencontre les Vernet père et fils à Rome en février 1820. Il écrit dans une lettre datée du 17 février 1820 à Émile de l'Espine (musée du Louvre, département des Arts graphiques) : « Il y a quelques jours, j'ai eu l'occasion de me trouver avec ces messieurs Vernet [...]. Ils sont partis hier pour Naples où ils resteront très peu de temps. »

3- Étienne de Jouy, Antoine Jay, *Salon d'Horace Vernet : Analyse historique et pittoresque des quarante-cinq tableaux exposés chez lui en 1822*, Paris, 1822, n° XII, *Vue du Vésuve*, p. 72-74.





GRANDEUR NATURE

Un des plus célèbres peintres de l'Âge d'or danois, Constantin Hansen passe de longues années à Rome où il peint de remarquables vues d'architecture. À l'instar de son maître Eckersberg, Hansen attache beaucoup d'importance à la rigueur de la composition.

La première moitié du XIX^e siècle a vu se développer au Danemark une école de peinture d'une qualité étonnamment raffinée. À la suite de Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783-1853), les peintres danois s'affranchirent d'une peinture idéalisée, issue du XVIII^e siècle, pour porter un regard sur la nature, fixée dans ses manifestations les plus touchantes. Par leur sens de la lumière et les coloris choisis de leur palette, ces artistes sont parvenus à concilier une objectivité picturale, parfois quasi photographique, avec un pur plaisir de peindre, la réalité quotidienne devenant poésie sous leur pinceau. La poésie des éléments perçus dans leur fugacité, leur fragilité, leur pureté, est celle des peintres de l'Âge d'or danois.

Un émerveillement sans cesse renouvelé

Cette vision inédite, résolument moderne, bouleversa l'école danoise et fut suivie par toute une génération d'artistes. Parmi les plus renommés figurent notamment Købke, Lundbye, Rørbye, Hansen. Tous allèrent une réflexion mûrie de la

composition à une haute précision du dessin et à une technique parfaitement maîtrisée, pour mieux rendre un sentiment profond de l'essence même de la nature. La fraîcheur des thèmes, le pittoresque des caractères, les tendres jeux de couleurs et la subtile analyse de la lumière caractérisent leurs œuvres empreintes d'une certaine nostalgie. Études subtiles de ciels, campagnes baignées de soleil, lacs profonds, bosquets mystérieux, ruines pittoresques et arbres porteurs d'âme sont autant d'illustrations d'un rapport intime de l'artiste avec la nature et nous invitent à un émerveillement sans cesse renouvelé.

De Mozart à la peinture

Constantin Hansen (1804-1880) naît pendant le séjour romain de son père, le peintre de portraits Hans Hansen (1769-1828). Il est baptisé à Vienne et reçoit le nom de sa marraine Constance, veuve de Mozart et remariée à un Danois. Hansen apprend à dessiner dès son plus jeune âge. Possédant un talent évident, il entre à l'Académie des Beaux-Arts

VUE DU CAMPO VACCINO À ROME

Huile sur papier marouflé sur toile, H. 0,30 m ; L. 0,45 m. Date : vers 1840. Provenance : collection privée.

de Copenhague à l'âge de douze ans, mais avant d'opter pour la peinture, il suit pendant neuf ans l'enseignement de la section d'architecture. Ceci explique la grande place qu'il accorde tout au long de son œuvre à la construction de l'espace et à la perspective, quand ses motifs ne sont pas eux-mêmes de pures architectures. De 1829 à 1833, il suit l'enseignement d'Eckersberg et une relation étroite s'établit entre les deux artistes. Parmi les élèves d'Eckersberg, Constantin Hansen en est l'un des plus proches. Sa production artistique couvre aussi bien des sujets d'architecture ou de genre que des compositions mythologiques ou religieuses. Il est également un portraitiste talentueux. Rares sont les véritables tableaux de paysages dans son œuvre, mais dans bien de ses vues d'architecture l'aspect naturaliste joue un rôle de première importance.

Exceptionnelles vues d'architecture de Rome

Si Hansen se consacre surtout au portrait durant ses années à l'Académie de Copenhague, il peint avant tout de remarquables vues d'architecture selon l'esprit d'Eckersberg pendant son long séjour en Italie. Hansen et les autres élèves d'Eckersberg travaillant en Italie commencent à se

démarquer de leur maître dans les années 1830. Leurs études à l'huile de petit format, exécutées d'après nature, diffèrent nettement de leurs grandes compositions soigneusement élaborées en atelier. Eckersberg applique au contraire le même soin pour toutes ses vues de Rome. Entre des toiles comme *Le Temple de Vesta à Rome* (1837, Copenhague, Statens Museum for Kunst) et les petites études plus naturalistes et peintes d'une manière plus enlevée, comme *L'Arc de Titus à Rome* (1839, Copenhague, Statens Museum for Kunst) ou notre *Vue du Campo Vaccino à Rome*, l'écart est très sensible.

Vue du Campo Vaccino

Ce tableau fut sans doute exécuté sur une feuille de papier fixée par Hansen sur le couvercle de sa boîte de couleurs, selon la coutume des artistes peignant en plein air. L'utilisation des couleurs dans notre étude se démarque nettement du chromatisme clair pratiqué par Eckersberg. Hansen fait preuve ici de son extrême sensibilité pour les variations subtiles de l'ombre et de la lumière. Dans une étude comme celle-ci, l'artiste se rapproche – plus qu'aucun autre artiste danois – d'une conception impressionniste de la couleur.

(For English text, refer to p. 90)



C. Hansen, *L'Arc de Titus à Rome*, 1839, Copenhague, Statens Museum for Kunst



C. Hansen, *Le Temple de Vesta à Rome*, 1837, Copenhague, Statens Museum for Kunst





EN TOUTE TRANSPARENCE

La sensibilité pleine de fraîcheur d'Achille Benouville s'allia à une grande élégance de la touche et une savante construction de l'espace. Par son exceptionnelle intuition de la transparence de l'air, son art sut à la fois se démarquer et séduire.

Ce vaste jardin planté de pins, de cyprès et de chênes verts sur le mont Pincio à Rome est celui de la villa Médicis, dont on aperçoit ici la façade principale. Ce palais appartient à la famille des Médicis du XVI^e au XVIII^e siècle. En 1803, quand Napoléon Bonaparte y transféra l'Académie de France à Rome, la villa et ses jardins étaient dans un triste état et durent être restaurés pour accueillir les lauréats du prix de Rome dont le séjour s'y déroule encore aujourd'hui.

De multiples voyages

Achille Benouville (1815-1891) est formé avec son frère cadet Léon (1821-1859) par Léon Cogniet (1794-1880), défenseur du romantisme, et par François Édouard Picot (1786-1868), représentant

de l'école post-davidienne. Tout en poursuivant sa formation à Paris, il fait de nombreux voyages en Franche-Comté, en Suisse et en Italie. En 1843 et 1844, il partage pendant plusieurs mois son atelier romain avec Corot. Il expose pour la première fois au Salon de 1834 et continue à y participer régulièrement jusqu'à la fin de sa vie. En 1863, il obtient une médaille de première classe et devient chevalier de la Légion d'honneur.

À l'écart des courants

En 1845, les deux frères remportèrent le Grand Prix de Rome, Léon celui de la peinture d'histoire, Achille celui du paysage historique. Ce séjour à la Villa Médicis est fondamental pour lui et, à la fin de son pensionnat en 1851, tandis que son

VUE DE LA VILLA MÉDICIS À ROME

Huile sur panneau, H. 0,52 m ; L. 0,91 m. Signé et localisé en bas à droite : A Benouville Rome. Date : vers 1864.

Provenance : collection privée, France.

Œuvres en rapport : Rome 1858, *Villa Médicis*, aquarelle sur papier, H. 112 mm ; L. 172 mm, localisée et datée en bas à gauche : Rome. 1858 ; en bas à gauche : cachet d'atelier Achille Benouville, Paris, collection privée, voir Marie-Madeleine Aubrun, *Achille Benouville 1815-1891. Catalogue raisonné de l'œuvre*, Paris, 1986, p. 181, D. 53 (ill.) / *Vue de la Villa Médicis*, huile sur panneau, H. 0,55 m ; L. 0,91 m, signé et daté en bas à droite : Ach. Benouville Rome 1864 ; ancienne collection de la princesse Mathilde, Sotheby's Londres, 17 mars 1995, n° 209 / *Vue du parc de la villa Médicis à Rome*, huile sur papier, H. 250 mm ; L. 218 mm, au revers cachet d'atelier ; voir *Peintures de paysages de la Révolution au Second Empire*, exposition Paris, Galerie Jacques Fischer et Chantal Kiener, 6-23 décembre 1995, n° 27 / *Vue de la Villa Médicis*, huile sur toile, H. 0,58 m ; L. 0,76 m, signée et datée en bas à droite : A. Benouville Rome 69, Compiègne, musée Vivenel.

frère retourne en France, il s'installe dans la ville éternelle, épousant une Française domiciliée à Rome. Environ dix ans plus tard, il est abandonné par sa jeune femme avec leurs trois enfants, que la grand-mère maternelle recueillera ensuite. Son établissement prolongé à Rome, jusqu'en 1871, a des conséquences décisives sur son art. Il reste à l'écart des évolutions de l'art paysagiste français entre 1850 et 1871, qu'il s'agisse de la veine réaliste développée avec Courbet ou bien celle rustique apparue autour de Barbizon.

L'artiste développe un goût pour la peinture italienne transposée en des paysages légèrement stylisés, où la modernité s'affirme dans la modulation délicate de la lumière. Benouville, dont les compositions révèlent une science consommée de la perspective et de l'espace, intègre alors avec Paul Flandrin la troisième génération des néo-classiques.

Des compositions savantes

Les nombreux dessins réalisés sur le motif pendant ses voyages en France comme en Italie montrent son attachement profond à l'étude de la nature pour elle-même. Ce goût est tempéré par une grande connaissance et une assimilation subtile de la peinture classique italienne. Benouville fait preuve d'un métier exigeant, d'une pureté d'exécution, d'une facture vive et spontanée, d'une grande élégance de touche et d'un modelé subtil. Sa lumière est délicate et il montre un sens raffiné des valeurs, ses tons sont riches et modulés. L'originalité de Benouville se manifeste particulièrement par une exceptionnelle intuition de la transparence de l'air, particulièrement sensible avec le ciel clair de notre tableau. Proche de Caruelle d'Aligny et surtout des grands paysages historiques de Corot, c'est par une sensibilité pleine de fraîcheur que Benouville nous séduit.

(For English text, refer to p. 91)

BENOUVILLE







Burnsville, N.C.



POUR VIVRE HEUREUX, VIVONS COUCHÉS

Admis en 1846 à l'École des beaux-arts dans l'atelier de Paul Delaroche, Boulanger sait mettre en scène la folie antique du Second Empire comme nul autre peintre. Il est l'un des meilleurs représentants de l'art néo-grecque et rencontre un grand succès avec ses reconstitutions historiques et archéologiques.

Gustave Boulanger (1824-1888) rencontre ses amis néo-grecs Henri-Pierre Picou, Jean-Louis Hamon et surtout Jean-Léon Gérôme dans l'atelier de Delaroche. Liés par une amitié solide, ils vivent un temps tous les quatre rue Notre-Dame-des-Champs. Après avoir remporté le prix de Rome en 1848, Boulanger passe six années à Rome où il se passionne pour la recherche archéologique.

Pour lui, l'Antiquité gréco-romaine n'est plus à voir comme l'école sévère de la vertu néoclassique ; elle constitue un répertoire inépuisable de formes et de couleurs. Il en traite les thèmes avec une grande fantaisie décorative, tout en multipliant les détails archéologiques. Son style est marqué par

un goût pour le clinquant et par un coloris vif, d'un éclat presque métallique.

Repas d'été à la maison de Lucullus

Notre tableau met en scène un dîner chez le richissime Lucius Licinius Lucullus, homme d'État et général romain (vers 117 av. J.-C. - vers 57 av. J.-C.). Après avoir mené des guerres victorieuses en Orient, il se retire de la vie publique et se rend célèbre par le faste de son train de vie et de sa table. Son nom reste également attaché à ses magnifiques jardins à Rome, sur lesquels se dresse aujourd'hui la villa Médicis. Plutarque rapporte ce luxe avec désapprobation et raconte que, fâché contre son cuisinier de n'avoir préparé qu'un repas

REPAS D'ÉTÉ À LA MAISON DE LUCULLUS

Huile sur toile, H. 1,00 m ; L. 1,45 m. Signée et datée en bas à droite : G. Boulanger 1877. Date : 1877.

Provenance : Londres, Richard Green ; collection particulière.

Bibliographie : Théodore Véron, *Dictionnaire Véron ou Mémorial de l'Art et des artistes de mon temps. Le Salon de 1878 et l'Exposition Universelle*, M. Bazin, Paris et Poitiers, 1878, t. I, pp. 86-87 ; Charles C. Perkins & John Denison Champlin Jr, *Cyclopedia of painters and paintings*, vol. I, New York, 1888, p. 190 (*Repast in House of Lucullus*, daté 1878) ; Marie-Madeleine Aubrun, « Gustave Boulanger, peintre "éclectique" », *BSHAF*, année 1986, Paris, 1988, p. 204 et 207, n° 132 (comme localisation actuelle inconnue).

Exposition : Salon de 1878, n° 309.

Œuvres en rapport : deux dessins à la sanguine, préparatifs à notre tableau figurent dans la vente d'après décès du peintre, *Un patricien* et *Un Homme couché*, voir Aubrun 1988, n° D. 351 et n° D. 252 (tous deux de localisation inconnue).

simple un soir où il n'avait pas d'invités, Lucullus lui avait déclaré cette célèbre phrase : « *Ce soir, Lucullus dîne chez Lucullus.* »¹

Le triclinium

Les convives sont placés sur un *triclinium* d'été. Le *triclinium* désigne à la fois le lit sur lequel les Romains, à demi-couchés, prennent leurs repas et, par extension, la salle à manger. Trois banquettes inclinées, accueillant chacune trois personnes, disposées en forme de U ; le quatrième côté est laissé libre pour le service. Lucullus installait ses hôtes sur des couches recouvertes de pourpre et mettait des coupes serties de pierres précieuses à leur disposition. Les plats étaient raffinés et variés, les services étaient séparés par des intermèdes musicaux² et une foule d'esclaves était mobilisée pour satisfaire les convives.

Éloges au Salon

Exposé au Salon de 1878, notre tableau reçoit, sans réserve, les éloges du peintre Théodore Véron : « *Sur un triclinium d'été, Lucullus est assis nonchalamment avec Horace et les beaux esprits de l'époque ; ses convives voient danser une jeune romaine, pendant que des tibicens jouent de la flûte et qu'un enfant les accompagne avec un tambour. La mise en scène de cette fête chez le plus riche patricien du règne d'Auguste est des plus splendides. L'architecture est superbe ; le velum tendu au-dessus des convives, les colonnes, les costumes et les accessoires, tout s'agence comme les divers groupes, avec le goût antique familier à G. Boulanger dont la maîtrise dans le style gréco-romain est depuis longtemps constatée ici, à côté de celle de notre vieil ami Gêrôme.* »³

(For English text, refer to p. 91)

1— Plutarque, *Vie de Lucullus*, LVI-LVII.

2— Yann Le Bohec, *Lucullus : Général et gastronome*, Paris, Éditions Tallandier, 2019, note 126.

3— Théodore Véron, *Dictionnaire Véron ou Mémorial de l'Art et des artistes de mon temps. Le Salon de 1878 et l'Exposition Universelle*, M. Bazin, Paris et Poitiers, 1878, t. I, p. 86-87.





IMPRESSION, JULIE MANET

Considérée par les peintres impressionnistes comme leur égale, Berthe Morisot participe à leurs expositions dès 1874. Parallèlement à la peinture, l'artiste pratique le pastel avec tant d'aisance que Philippe Burty la compare à la célèbre Rosalba Carriera.

Initiée à la peinture de plein air par Camille Corot au début des années 1860, Berthe Morisot (1841-1895) se lie d'amitié avec Henri Fantin-Latour qui lui présente Édouard Manet. Elle devient alors son modèle préféré, incarnant la jeune femme brune et mélancolique du *Balcon* (Paris, musée d'Orsay). En 1874, elle épouse son frère cadet, Eugène.¹

Grand admirateur de l'art de Morisot, particulièrement de son art graphique, Edgar Degas l'invite à participer à la première exposition impressionniste organisée en 1874 dans l'atelier de Nadar. Considérée par ses confrères comme leur égale, elle participe à chacune de ces expositions, sauf en 1879, peu après la naissance de sa fille Julie.

JULIE MANET CUEILLANT DES CERISES

Pastel sur papier; H. 608 mm ; L. 460 mm. Signé en bas à droite : Berthe Morisot. Date : 1891.

Provenance : André Hammel, Paris ; collection privée, France.

Œuvres en rapport : huit études sur papier en crayons de couleurs ou mine de plomb [première pensée et études de détails], cf. Bataille Wildenstein, 1961 p. 42. Deux autres pastels servant d'études préparatoires au *Cerisier: Jeune fille tendant un panier*, pastel sur papier, H. 830 mm ; L. 440 mm, exécuté d'après Jeannie Gobillard, Bataille Wildenstein, 1961, n° 571 ; *Échelle*, pastel sur papier, H. 460 mm ; L. 540 mm, Bataille Wildenstein, 1961 n° 573. Deux aquarelles : *Le Cerisier* [étude d'ensemble], aquarelle sur papier, H. 370 ; L. 260 mm, Bataille Wildenstein, 1961, n° 791, collection particulière ; *Le Cerisier* [étude d'ensemble], aquarelle sur papier, H. 400 ; L. 260 mm, Bataille Wildenstein, 1961 n° 792, New York, The Pierpont Morgan Library. Quatre sanguines proches de notre pastel : *Julie cueillant des cerises*, H. 745 mm ; 505 mm, Washington, National Gallery of Art ; *Jeune fille cueillant des cerises*, H. 558 mm ; L. 431 mm, collection John C. Whitehead en 1987 ; *Jeune fille cueillant des cerises*, H. 530 mm ; L. 420 mm ; *Étude de mains*, sanguine sur calque, H. 320 mm ; L. 450 mm. Quatre huiles sur toile : *Le Cerisier* [étude d'ensemble], huile sur toile, H. 0,55 m ; L. 0,33 m, peint dans le jardin de Mézy, Bataille Wildenstein, 1961, n° 274, CMR 279 ; *Jeune fille cueillant des cerises* [étude de détail proche de notre pastel], huile sur toile, H. 0,85 m ; L. 0,53 m, timbre de la signature en bas à droite, peint d'après Julie Manet à Mézy, Bataille Wildenstein, 1961, n° 277, CMR 278 ; *Le Cerisier* [tableau intermédiaire], huile sur toile, H. 1,36 m ; L. 0,89 m, Bataille Wildenstein, 1961, n° 277, CMR 280 (collection particulière) ; *Le Cerisier* [tableau final], huile sur toile, H. 1,54 m ; L. 0,80 m, Paris, musée Marmottant Monet, Fondation Denis et Annie Rouart, inv. 6020 ; Bataille Wildenstein, 1961, n° 275, CMR 281.

Expositions : Paris, Durand-Ruel, *Berthe Morisot (Madame Eugène Manet)*, 5-21 mars 1896, p. 30, n° 181, *Autre figure pour le cerisier* ; Paris, Galerie Dru, *Quelques tableaux, études, pastels, aquarelles et dessins de Berthe Morisot*, s.l.n.d. (1928), n° 5 ; Paris, Galerie Durand-Ruel, *Berthe Morisot, pastels, aquarelles, dessins*, 1948, n° 54 ; Paris, Galerie Hopkins-Thomas, *Berthe Morisot*, 1987, n° 42 (ill.) ; Paris, Musée Marmottan, *Les femmes impressionnistes : Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Berthe Morisot*, 13 octobre-31 décembre 1993, n° 86 (ill. en couleur), notice p. 161, *Jeune fille cueillant des cerises*.

Bibliographie : Marie-Louise Bataille & Georges Wildenstein, *Berthe Morisot, Catalogue des peintures, pastels et aquarelles*, Paris, 1961, n° 572, *Jeune fille cueillant des cerises*, fig. 566 : exposé 1896, n° 181 ; 1928, n° 5 ; 1948, n° 54 ; « Exécuté d'après Julie Manet » ; Alain Clairet, « Le Cerisier de Mézy », *L'Œil*, mai 1985, p. 48 à 51 (ill. p. 51).



B. Morisot, *Le Cerisier*, huile sur toile, H. 1,54 m ; L. 0,80 m,
Paris, musée Marmottant Monet, Fondation Denis et Annie Rouart

L'ami Renoir et son influence artistique

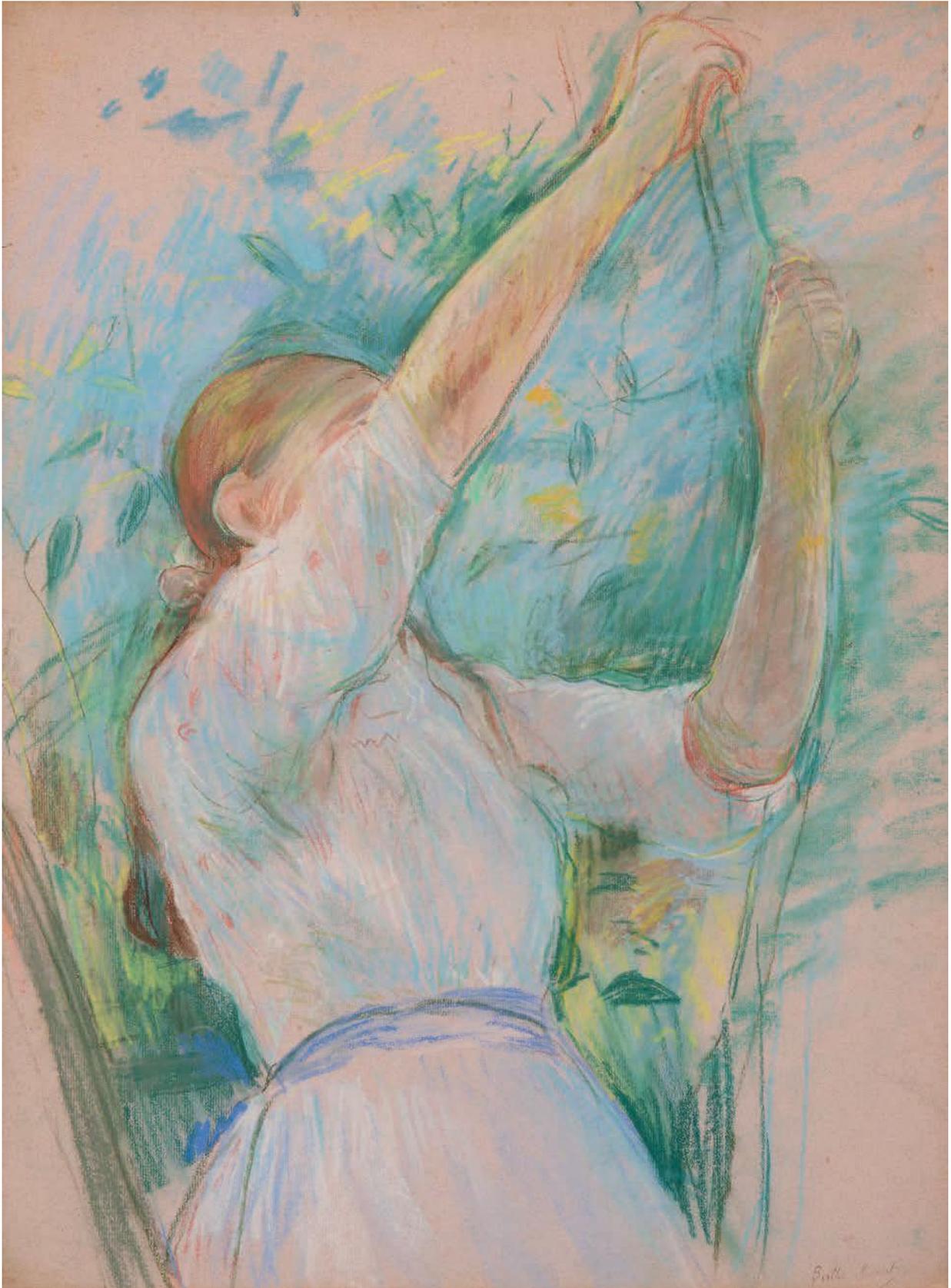
Berthe Morisot et Auguste Renoir font connaissance au sein du groupe impressionniste en 1874, mais leurs liens deviennent étroits à partir de 1886, lorsqu'elle visite pour la première fois son atelier. Pour distraire son mari atteint d'une maladie grave, elle commence à organiser des dîners hebdomadaires cette même année dans leur appartement de la rue de Villejust, auxquels sont également conviés Stéphane Mallarmé, Edgar Degas et Claude Monet.

Dans l'abondante correspondance qu'elle échange dès lors avec Renoir, rares sont les conseils artistiques ou allusions à leurs techniques de création. On a peut-être trop naturellement souligné l'existence d'une influence stylistique de Renoir sur Berthe Morisot dans la seconde partie de l'œuvre de celle-ci, mais l'idée d'une influence unilatérale est à remettre en question.² Étant en effet celui de ses confrères impressionnistes dont elle se sent la plus proche, elle éprouve par ailleurs beaucoup d'admiration pour son talent de dessinateur. Ces deux principaux peintres de figure issus de l'impressionnisme partagent sans doute des préoccupations formelles et il existe indéniablement une influence mutuelle. Tous deux manifestent d'ailleurs un grand intérêt pour les peintres du XVIII^e siècle français, tels Fragonard, Watteau et Boucher. Comme Renoir, Morisot pratique une peinture particulièrement intimiste, avec des portraits de sa famille en plein air ou de charmantes scènes d'intérieur.

Grands formats décoratifs

À partir de 1885, Morisot manifeste un regain d'intérêt pour le dessin.³ Sa manière évolue et

MORISOT



gagne en accent graphique. À l'instar d'autres impressionnistes, tels Renoir, Cassatt ou Monet, elle entreprend alors des grands formats décoratifs aux compositions plus complexes, fondées sur une interaction entre les personnages et entraînant de nombreux ajustements. Pour cela, elle met en place une nouvelle méthode de travail, multipliant les études préparatoires, au fusain, à la mine de plomb, à la sanguine, à l'aquarelle et au pastel. Elle peut consacrer jusqu'à un an à l'élaboration de certains tableaux.

L'élaboration du *Cerisier*

Le *Cerisier* est sans doute le plus ambitieux d'entre eux (Paris, musée Marmottan Monet, voir figure). De l'été de 1891 à l'hiver 1893, Berthe Morisot se consacre à cette grande composition qui renoue avec le thème de la cueillette traité deux ans auparavant dans la *Cueillette des oranges* (1889, collection privée)⁴. Comme pour ce tableau, elle garde l'exemple du *Printemps* de Boticelli à l'esprit. Elle met en scène sa fille Julie,⁵ alors âgée de treize ans, cueillant des cerises depuis une échelle, et sa nièce Jeannie Gobillard, vue de dos, lui tendant un panier. Berthe Morisot achèvera le tableau plus tard à Paris en faisant appel à des modèles professionnels.

Dans la tradition de l'enseignement académique, Berthe Morisot multiplie les études d'ensemble et de détail, utilisant les crayons de couleur, la sanguine et l'aquarelle. Notre œuvre est l'un des trois pastels du *Cerisier*. Morisot a également exécuté quatre huiles sur toile, dont deux compositions de grand format, l'une en collection particulière et une autre considérée comme la version finale, conservée aujourd'hui au musée Marmottan Monet à Paris.

Le contexte de la création du *Cerisier*

Le spectateur ne peut imaginer que cette joyeuse cueillette est une œuvre élaborée en un temps de détresse, entre le début de la maladie de son mari et sa mort le 13 avril 1892.

En raison de la mauvaise santé d'Eugène, le couple loue, à partir d'avril 1890, la maison Blotière à Mézy, près de Paris. Morisot installe son atelier dans la grange de la propriété.⁶ Durant l'été 1891, elle entame la série des cerisiers où elle représente sa fille et sa nièce, Jeannie Gobillard, future épouse de Paul Valéry. Au mois d'août, « l'ami Renoir », comme elle l'appelle dans ses lettres, son épouse Aline Charigot et leur fils Pierre lui rendent visite à Mézy. Renoir voit alors la « toile aux cerisiers » en cours et encourage l'artiste à l'achever afin de la présenter au Salon du Champs-de-Mars.⁷ Elle ne sera présentée qu'en 1896 lors de l'exposition posthume. Selon le *Journal* de Julie Manet, sa mère tenait particulièrement à ce tableau qu'elle considérait comme le plus abouti. Elle est sur le point de le vendre au début de l'année 1895 mais renonce aussitôt. Elle confie alors à sa fille : « *J'ai bien fait de ne pas le vendre, j'y ai travaillé si longtemps, à Mézy, la dernière année où vécut ton père, j'y tiens et tu verras qu'après ma mort tu seras bien contente de l'avoir.* »⁸ Le tableau restera dans la famille jusqu'au don de la Fondation Denis et Annie Rouart au musée Marmottan en 1993.

Notre pastel

Berthe Morisot appréciait particulièrement le pastel et l'aquarelle. À eux seuls, ses 190 pastels et 140 aquarelles constituent près de la moitié de son œuvre.⁹ Dans une vision lumineuse et heureuse, celui-ci montre Julie à mi-corps, les bras tendus

MORISOT

vers une branche au-dessus de sa tête. Une étude à la sanguine conservée à la National Gallery de Washington⁸ la montre exactement dans la même position. Son visage, caché en grande partie par son bras droit, sera visible dans le tableau final. L'artiste s'intéresse toujours au rendu de l'atmosphère et représente les reflets du soleil à travers les feuillages. Elle aboutit à la justesse du mouvement plein de vie, de ce corps légèrement récliné et tonique, en équilibre sur l'échelle, cueillant avec délicatesse les

fruits de l'été. Comme de nombreuses études de la dernière période de sa vie, notre pastel garde un caractère non fini, ce qui le rend d'autant plus attrayant à nos yeux.

Berthe Morisot se distingue par une sûreté de composition et une qualité de dessin, sans rien sacrifier de sa spontanéité. La légèreté de sa facture restitue le sentiment de l'instant capturé à la volée et lui vaut souvent d'être comparée à Fragonard, son arrière grand-oncle.

(For English text, refer to p. 92)

1- Cat. exp. *Berthe Morisot*, Paris, musée d'Orsay, 18 juin - 22 septembre 2019, p. 220.

2- Jean-Dominique Rey, *Berthe Morisot*, Paris, 1982, p. 64.

3- Marianne Mathieu, « Aquarelles, pastels, dessins dans l'œuvre de Berthe Morisot », cat. exp. *Berthe Morisot 1841-1895*, Paris, musée Marmottan Monet, Académie des beaux-arts, Institut de France, 2012, p. 34 et 36.

4- Cat. exp. *Berthe Morisot 1841-1895*, Lille, palais des Beaux-Arts, 10 mars - 9 juin 2002, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 20 juin - 19 novembre 2002, p. 360, n° 115.

5- Julie Manet épousera le peintre Ernest Rouart en 1900; ils habiteront avec le couple que forment sa cousine Jeannie Gobillard et le poète Paul Valéry dans l'immeuble construit rue de Villejust (actuelle rue Paul Valéry) par Eugène Manet et Berthe Morisot.

6- Marianne Mathieu, « Aquarelles, pastels, dessins dans l'œuvre de Berthe Morisot », cat. exp. *Berthe Morisot 1841-1895*, Paris, musée Marmottan Monet, Académie des beaux-arts, Institut de France, 2012, p. 43.

7- *Correspondance Berthe Morisot*, documents réunis et présentés par Denis Rouart, Paris, 1950, p. 156, 160-161 et 163.

8- Julie Manet, *Journal (1893-1899)*, édition établie et préfacée par Jean Griot, Paris, 1979, p. 84.

9- *Julie cueillant des cerises*, H. 745 mm ; 505 mm, Washington, National Gallery of Art.



UNE VISION D'ORPHÉE

Le mythe d'Orphée, figure majeure de la mythologie grecque, a inspiré maints créateurs, peintres et musiciens, de Monteverdi à Delacroix, de Gluck à Gustave Moreau. Ce dernier a renouvelé la tradition iconographique et certainement influencé Redon en représentant une jeune fille tenant entre ses bras la lyre et la tête d'Orphée, qu'elle contemple avec gravité.

Confié aux soins d'un oncle, Odilon Redon (1840-1916) passe son enfance dans le domaine isolé de Peyrelebadé, dans les Landes, où il souffre d'angoisse et d'un sentiment d'abandon. À l'âge de vingt ans, il se rend à Paris, mais ne trouve guère de satisfaction dans l'étude de l'architecture, pas plus que dans l'enseignement du peintre académique Jean-Léon Gérôme. À Bordeaux, il rencontre Rodolphe Bresdin qui l'encourage et lui enseigne la gravure.

D'une vision ténébreuse...

Au cours des années 1870 et 1880, Redon produit une série de fusains et de lithographies qu'il appelle « *mes peintures noires* ». Ces représentations obscures, conçues pour la plupart dans sa terre de

Peyrelebadé, disparaîtront par la suite peu à peu de son œuvre. En 1880, il épouse une jeune fille créole, Camille Falte. Leur fils unique Ariï naît neuf ans plus tard. En 1897, Redon perd sa propriété de Peyrelebadé et sa vision ténébreuse prend fin peu après.

...au goût de la couleur

C'est vers 1900, alors qu'il a soixante ans, qu'une nouvelle période créatrice commence pour Redon. Il recourt alors à la peinture et au pastel et déploie un sens admirable de l'orchestration chromatique. Il partage non seulement le goût de l'intimité et celui de la couleur – perçue comme un élément constructif et non plus imitatif – avec la nouvelle génération d'artistes, mais aussi un sens nouveau

ORPHÉE

Huile sur carton, H. 0,53 m ; L. 0,68 m. Signé en bas à gauche : ODILON REDON. Date : 1900-1905.

Provenance : collection Gustave Fayet, Béziers ; collection privée, France.

Bibliographie : Roseline Bacou, *Odilon Redon*, Genève, 1956, t. I, p. 160, note 1 ; p. 257, texte et note 1 ; Klaus Berger, *Odilon Redon, Phantasie und Farbe*, Cologne, 1964, p. 191, n° 126 ; Alec Wildenstein, *Odilon Redon. Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné*, Paris, 1994, vol. II (*Mythes et légendes*), p. 70, n° 886.

Expositions : *Odilon Redon. As in a Dream*, cat. exp. Francfort, Schirn Kunsthalle, 28 janvier - 29 avril 2007, p. 231, n° 131 (ill.) ; *Odilon Redon. Prince du rêve*, cat. exp. Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 23 mars - 20 juin 2011, cat. exp. Montpellier, musée Fabre, 6 juillet - 16 octobre 2011, p. 316-317, n° 115 (ill.) ; *Paysages d'Odilon Redon : la nature silencieuse*, cat. exp. Bordeaux - musée des Beaux-Arts, 9 décembre 2016 - 26 mars 2017 ; Quimper - musée des Beaux-Arts, 18 mai - 11 septembre 2017, p. 203, n° 128 (ill.).

de l'espace qu'il dépouille progressivement de ses différents plans pour n'en constituer plus qu'un. Ainsi, la surface unie qui en résulte ne renvoie plus à l'aspect tactile de notre expérience quotidienne, mais révèle les traces magiques de ses visions immatérielles.

Le mythe d'Orphée

Notre tableau fait partie d'une série de représentations qu'élabore Redon sur le mythe d'Orphée. Fils du dieu fleuve Éagre et de la muse Calliope, il est avant tout musicien. Il invente la cithare à

neuf cordes et détient le pouvoir d'apaiser avec ses chants les bêtes féroces et les hommes sauvages. Sa femme, la nymphe Eurydice, meurt des suites d'une morsure de vipère. Hadès, dieu des Enfers, l'autorise à ramener son épouse sur terre à condition qu'Orphée ne se retourne pas vers elle lors du voyage de retour. Mais, ne résistant pas au désir de la revoir, Orphée tourne son regard vers Eurydice qui disparaît à jamais dans les ténèbres de la mort. Désespéré et inconsolable, Orphée, enfermé dans le souvenir de son amour perdu, reste sourd aux avances des femmes thraces qui, de dépit, le déchiquettent. Ses restes roulent dans les eaux du fleuve Nestos et, tandis que le courant l'emporte, sa tête continue d'appeler Eurydice.

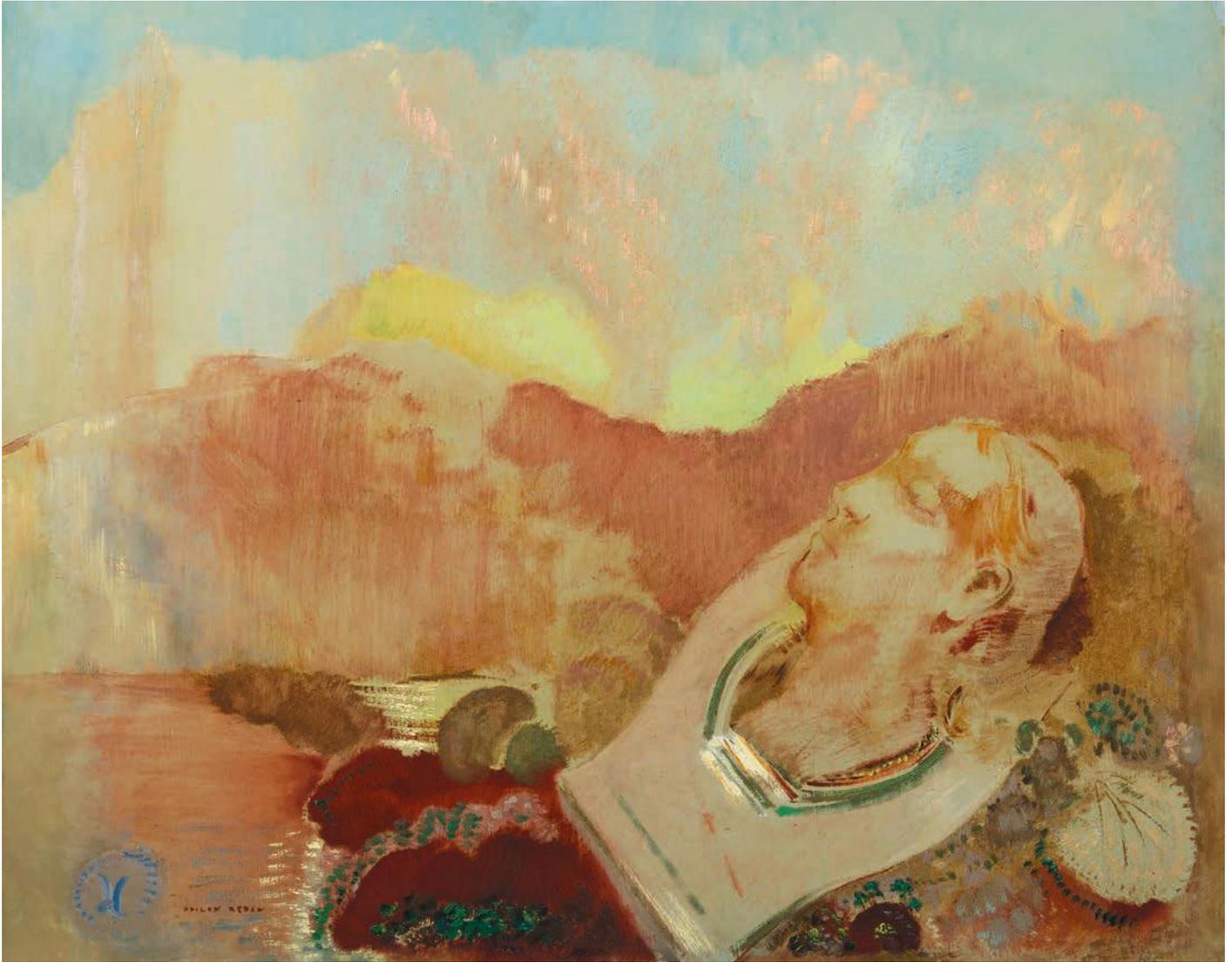


G. Moreau, *Orphée*, 1865, huile sur bois, H. 1,55 m ; L. 1 m, Paris, musée d'Orsay

Dans notre tableau, la tête d'Orphée posée sur la lyre flotte dans l'espace, au-dessus d'un rivage imaginaire. Le paysage en contrebas, avec ses arbres ou ses floraisons pourpres et verts, est traité de manière allusive. Le fond est occupé par une falaise qui évoque celle du *Jour* dans le décor de la bibliothèque de Gustave Fayet à l'abbaye de Fontfroide (décor achevé en 1911), dont se rapproche le style de cette œuvre. Ami peintre et important collectionneur de Gauguin et de Redon, Fayet possédait également notre tableau.

(For English text, refer to p. 93)

REDON





L'INTENSITÉ DU BONHEUR

Contrairement aux impressionnistes, Cross ne cherche pas à fixer le fugitif. Comme Signac, il tente de traduire cet ordre parfait dans lequel l'homme fusionne avec la nature. L'artiste ose simplifications et déformations et ne retient que l'essentiel de la forme.

Henri Edmond Joseph Delacroix (1856-1910), dit Henri-Edmond Cross, débute au Salon de 1881 en traduisant son patronyme « Delacroix » en anglais « Cross », pour se distinguer d'Eugène Delacroix. Il participe en 1884 à la fondation du Salon des Indépendants où il rencontre notamment Georges Seurat (1859-1891) et Paul Signac (1863-1935). Avec eux, il devient l'un des trois grands maîtres du néo-impressionnisme. Ce mouvement artistique original et nouveau se rattache à l'impressionnisme par son goût du plein-air, son amour de la couleur claire et sa pratique de la division des tons. En revanche, il s'applique à donner une base scientifique, appuyée sur l'étude approfondie des phénomènes optiques, à cette division que les

impressionnistes, eux, avaient pratiquée d'instinct. Grâce à la lecture de Chevreul¹ et du mathématicien Charles Henry,² Seurat trouve un fondement scientifique à sa peinture et rédige son texte *Esthétique*³ en 1890. En 1899, Signac publie son traité *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, nourri des échanges épistolaires féconds qu'il entretient avec Cross. Ce dernier, dont la mère est anglaise, avait notamment traduit *Elements of Drawings* de John Ruskin en 1896 pour faciliter le travail de Signac.

Amitié avec Signac

Cross n'adopte le divisionnisme qu'assez tardivement, en 1891, l'année de la mort prématurée de Seurat, cinq ans après la naissance du néo-im-

BAIGNEURS DANS LA MÉDITERRANÉE, EN ARRIÈRE-PLAN LES ÎLES D'OR

Huile sur toile, H. 0,46 m ; L. 0,55 m. Signée et datée en bas à droite : *henri Edm. Cross 1906*. Date : 1906.

Provenance : Galerie Bernheim-Jeune ; comte Harry Kessler, Weimar (achat chez Bernheim en 1907) ; Galerie Bernheim-Jeune, Paul Lauvé ; collection privée, France.

Bibliographie : Isabelle Compin, *H. E. Cross*, Paris, 1964, p. 266, n° 166 (ill.).

Expositions : *H. E. Cross*, Galerie Bernheim-Jeune, Paris, 22 avril - 8 mai 1907, n° 12 ; *H. E. Cross*, Galerie Bernheim-Jeune, Paris, 1910, n° 6 ; *La Libre Esthétique, Rétrospective H. E. Cross*, Bruxelles, 18 mars - 23 avril 1911, n° 35 ; *H. E. Cross*, Galerie Bernheim-Jeune, Paris, 1913, n° 20 (*Les Petits Baigneurs*) ; *Exposition d'Art français du XIX^e siècle*, Musée royal, Copenhague, 1914, n° 53.

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement en préparation par M. Patrick Offenstadt. Celui-ci établira un certificat d'authenticité à première demande.

pressionnisme.⁴ Signac devient l'un de ses amis les plus proches ; ensemble, ils font évoluer la technique néo-impressionniste qu'ils veulent plus libre et plus colorée. À partir de 1895, une touche élargie et le choix d'harmonies plus contrastées caractérisent la seconde phase du mouvement qui s'éloigne des subtiles vibrations lumineuses peintes du temps de Seurat.

Installation dans le sud de la France

Attiré par la beauté des sites et par un climat bénéfique à ses rhumatismes chroniques, Cross, alors âgé de trente-cinq ans, quitte Paris en 1891 pour le sud de la France. Il s'installe près de Cabasson (Var) avec sa future épouse Irma Clare (1849-1933), ancienne Mme Hector France. En 1893, le couple s'établit de façon permanente dans la petite ville côtière de Saint-Clair. Une vie relativement isolée commence pour le couple qui ne retourne dès lors à Paris qu'une fois par an, lors du Salon des Indépendants. À partir de 1892, Signac partage son existence entre Paris et Saint-Tropez, non loin de Cross.

La puissance décorative et monumentale

Ses paysages et ses marines donnent une impression de douceur et d'harmonie ; ils touchent le spectateur par leur finesse et leur ondulation dans la lumière. Contrairement aux impressionnistes, Cross ne cherche pas à fixer le fugitif. Comme Signac, il tente de traduire cet ordre parfait dans lequel l'homme fusionne avec la nature.

Afin d'obtenir l'unité, la puissance décorative et monumentale qui caractérisent ses paysages des années 1906-1908, Cross s'affranchit de la représentation littérale de la nature. L'artiste ne retient

que l'essentiel de la forme, ose des simplifications et des déformations. Maurice Denis écrit à ce propos en 1910 : « *Sa volonté d'expression se faisait plus âpre, plus exigeante à mesure que croissait son désir de synthèse. Il arrivait à signifier par quelques formes simples, par quelques rapports de couleurs pures, ce qu'autrefois il ne savait dire qu'avec une multitude de nuances et de diaprures.* »⁵

Le thème du nu dans le paysage

À cette même époque, Cross introduit des nus dans ses paysages. Il laisse libre cours à sa fantaisie personnelle, l'interprétation l'emportant progressivement sur sa volonté d'une vision objective. Au même titre que le paysage, le nu exprime le sentiment panthéiste de Cross pour une nature magnifiée. Les nus s'intègrent totalement au paysage et participent au rythme décoratif de la composition.

Il n'est pas étonnant que l'art de Cross influençât également Henri Matisse, chef de file du fauvisme. En été 1904, ce dernier avait découvert la composition *L'Air du soir* (1894, Paris, musée d'Orsay) chez Signac à Saint-Tropez et s'en inspira ensuite directement dans *Luxe, calme et volupté* (1904, Paris, musée d'Orsay).

La collection Kessler

Notre tableau fit partie de la collection du comte Harry Kessler (1868-1937). Ce jeune Allemand avait hérité d'une grande fortune à la mort de son père en 1895 et éprouvait un vif intérêt pour l'art moderne, en particulier pour l'avant-garde française. Son rôle dans la diffusion du néo-impressionnisme en Allemagne fut décisif. Kessler rencontra Cross dès le printemps 1898 à Paris,

CROSS



à l'occasion du Salon des Indépendants. Kessler lui commanda en 1902 un tableau de grandes dimensions, *La Plage ombragée* (Aichi, Menard Art Museum), représentant une plage avec des nus féminins harmonieusement groupés sous un pin. Lors de l'importante exposition monographique consacrée à Cross à la Galerie Bernheim-Jeune en 1907, Kessler acheta notre tableau et *Le Lesteur* (Genève, musée d'Art et d'Histoire). Il évoqua dans son journal : « À midi à l'exposition Cross, où j'ai rencontré le père Druet [galeriste parisien] qui m'a dit : "C'est le plus fort de tous. Ça n'a plus rien à faire avec l'impressionnisme, c'est une formule nouvelle, qui est arrivée à son plein épanouissement. Chez Cross maintenant, elle est devenue souple. On n'ira jamais plus loin, on n'a jamais rien fait de plus beau, comme féerie, en peinture que cette Clairière."⁶ [...] J'ai acheté *Le Lesteur* de Cross pour 3 500 francs. »⁷ Particulièrement épris de l'art de Cross, Kessler réunit un nombre considérable de ses œuvres et suscita également l'enthousiasme d'autres collec-

tionneurs allemands, tel que Bodenhausen. Les musées allemands eux aussi accueillirent favorablement l'art de Cross, tandis qu'il fallut attendre 1923 pour l'entrée de trois peintures de Cross au musée d'Orsay, grâce au legs du vicomte Guy de Cholet (1868-1915).

L'intensité du bonheur

Notre tableau date des dernières années de la vie de Cross, période marquée d'une grande fécondité artistique mais aussi d'une importante souffrance physique. L'artiste subit des crises de rhumatismes qui n'affectent pas que ses membres mais provoquent également des troubles oculaires. Cross est alors contraint de supporter des périodes d'inactivité totale – il est par exemple obligé de reposer ses yeux dans le noir entre mai et novembre 1905⁸ – et vit avec une avidité et une ardeur accrue les temps de répit qui lui sont donnés. Isabelle Campin date notre tableau entre juin et décembre de l'année 1906.

(For English text, refer to p. 93)

1- Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, 1839.

2- Charles Henry, *Introduction à une esthétique scientifique*, 1885.

3- Ce texte de 1890 fut publié pour la première fois par Félix Fénéon, « De Seurat », *Bulletin de la vie artistique*, Paris, Bernheim-Jeune, n° 9, 17 juin 1914.

4- En mai 1886, le critique Félix Fénéon avait baptisé le mouvement « néo-impressionnisme » en découvrant *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* que Seurat présenta à la dernière exposition du groupe impressionniste.

5- Maurice Denis, préface du catalogue de l'exposition *H. E. Cross*, Galerie Bernheim-Jeune, Paris, 1910.

6- Cross, *La Clairière*, 1906-1907, huile sur toile, H. 1,62 m ; L. 1,30 m, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum.

7- Harry Kessler, *Journal. Regards sur l'art et les artistes contemporains*, Paris, 2017, t. II, 22 avril 1907, p. 6.

8- Isabelle Compin, *H. E. Cross*, Paris, 1964, p. 57-58.



CATALOGUE ENTRIES
IN ENGLISH



PÊCHES À LA MOUCHE

The specific presence of the fruit painted by Jacob van Hulsdonck is due to his highly precise technique. Often seen from slightly above, these fruits are set against a dark background and are bathed in diffuse light. For the first time in still lifes, the shapes are really seen within an atmosphere.

A major Flemish still life painter of the early 17th century, Jacob van Hulsdonck (1582-1647) was from Antwerp and did his apprenticeship in Middleburg in the Netherlands. This fact, noted by the historian F. J. van den Branden,¹ appears to be confirmed by the affinity of his style with that of Ambrosius Bosschaert the Elder (1573-1621). Born in Antwerp, he was also an apprentice in Middleburg where he was active until 1611. In 1608, Hulsdonck, back in Antwerp, became a master painter of the guild of St. Luke. He married in that city in 1609 and took pupils between 1613 and 1623.² His wife, Maria la Hoes, with whom he had seven children, died in 1629. In 1632, he married Josina Peeters, who gave him an eighth child. From 1609 until his death in 1647, van Hulsdonck lived in the same house in Antwerp. His son, Gillis van Hulsdoek (1625-1670) was also a still life painter.

Realism with a decorative effect

Hulsdonck's subjects and style varied very little over his career. He showed arrangements of fruit, placed either in an open wickerwork basket, on a platter or in a *Wan-Li* Chinese porcelain bowl, all placed on a wooden table. His fruit is often shown from slightly above, in the manner of Osias Beert the Elder. The foreground of this table is usually littered with fruit, and sometimes with roses and carnations. While his shapes, which can be very pure, tend towards realism, his compositions are more decorative. Hulsdonck lightens his arrangements of fruits by including twigs and foliage.

A very particular presence

What distinguishes Hulsdonck's style from other Flemish still life painters is the highly graphic precision, which gives the objects a very particular presence. He concentrates especially on recreating the appearance of textures. In a leaf for example, he spends time on analysing the network of minuscule veins and clearly delineates the edges of a line of bright colour. In addition, he seems to enjoy sprinkling his compositions with insects and dewdrops.

Soft lighting

Like his contemporaries, he shows fruits against a dark brown or black background that reinforces the strength of colours. A skilful colourist, he creates multiple shades and is unusual for his interest in purplish shades.

His carefully developed arrangements are bathed in very gentle and diffuse light. For the first time in the field of still life, the forms are really seen in the atmosphere. A very pleasant sentiment emanates from his paintings.

Hulsdonck's work

Hulsdonck uses mainly wood supports, sometimes copper. Museums and private collections share about forty signed still lifes.³ It is hard to establish a chronology of his work because he did not date his paintings. The Musée des Beaux-Arts of Orléans owns a *Basket of Plums*.⁴ Other still lifes with fruits by the artist can be found at the Bowes

Museum in Barnard Castle (Durham), The Metropolitan Museum of Art in New York, in Florence at the Uffizi and in the M. H. De Young Memorial Museum in San Francisco.

- 1- F. J. Branden, *Geschiednis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerp, 1883, I, p. 638.
- 2- Edith Greindl, *Les Peintres flamands de natures mortes au XVII^e siècle*, Paris, 1983, p. 34.
- 3- Edith Greindl, *Les Peintres flamands de natures mortes au XVII^e siècle*, Paris, 1983, p. 364.
- 4- Oil on panel, H. 0,40 m; W. 0,61 m, signed *IVHULSDONCK FE*.

Jacob van Hulsdonck

Platter of Plums, Peaches and Pears with Cherries on a Table

Features and provenance, refer to p. 8



AN ELEGANT REALISM

When you see this painting, the silence that surrounds this erudite saint gradually conquers us. We are enthralled by the delicacy of sentiments, highly confident handling, overall elegance of the composition and its realism that goes as far as showing the saint's dirty nails.

St. Jerome is sometimes shown in the desert, as a scholar in his cell or occasionally as a Doctor of the Church with a cardinal's hat, accompanied by a tamed lion. He had withdrawn into the Syrian desert for three years where he learned Hebrew from a converted Jew. Jerome soon came to the attention of the pope Damasus who asked him to review the Latin translations of the Greek version of the Jewish Bible (the Septuagint) which were considered to be imperfect. Jerome began a new translation of the Old Testament from the Hebrew text, the only inspired one in his eyes. Jerome's translation, which was finished by others, became known from the 13th century as the *vulgate versio*, "the generally used text". The *Vulgate* was declared the authentic translation in 1546, during the Council of Trent. One of the four great doctors of the Latin Church, during the Renaissance, St. Jerome became the patron saint of humanists. He conveyed values of respect, openness to others and continual questioning.

Realism subdued by soft lighting

In this rather small painting, intended for private devotion, the artist has chosen quite a simple composition. The saint is shown half-naked, sitting in an interior; in front of a wall covered with books. His gaze rests on the crucifix he is holding firmly in his left hand on the table. To symbolise divine inspiration, golden rays emanate from a cloud above his head. The stone the saint is holding against his breast and the skull on which he is meditating are symbols of his penitence in the desert. The depiction of St. Jerome, shown half-length sitting at a table with a still life is very common among French Caravaggesque painters such as Valentin de Boulogne, Nicolas Régnier, Simon Vouet and Trophime Bigot.¹ In this simple composition, the austerity of the décor emphasizes the monumentality of the saint's figure, depicted with a strong sense of observation.

The physiological intensity of this face imbued with internal reflection, the meticulous rendering of the wrinkles of the face and body are

noteworthy. The desire for realism goes as far as the rendering of the nails of the left hand, which are distinctly dirty. White light coming from the left bathes the entire composition. The shadows are gentle. This universe is far from dramatically lit Caravaggesque paintings. The use of a limited palette increases the restraint of the painting. We should emphasize the skill with which the artist has rendered the hair and beard of the saint with its frothy and well combed appearance.

Vanity

In the catalogue of his exhibition on Vanities, Alain Tapié wrote that "We are accustomed to attributing the origins of the theme of the Vanity to the iconography of St. Jerome".² The saint's iconography does indeed include traces of the passage of time on the body like on words and objects. In his depiction of the skull, the bronze crucifix, the open book and the bookshelves in the background, our anonymous artist may have been inspired by the repertoire of Sébastien Stoskopf (Strasbourg 1597 - Idstein 1657), one of the great European masters of still life who lived in Paris during the 1620s and 1630s.

What is he reading?

This book and the mannerist print visible on the open page are painted using a freer technique than for the saint himself. However, the artist has not sought to imitate the texture of a print. What it depicts must be connected to the holy writings on which the hermit is meditating. Even if we could be tempted to see it as Jupiter holding a bolt of lightning, it is more likely to be a Last Judgment or a scene of divine justice. St. Jerome does in fact have a particular connection with the Last Judgment. Louis Réau refers to an apocryphal letter attributed to the saint: "Whether I am awake or asleep, I always think I'm hearing the trumpet of the Judgment".³

A work from the Flemish School?

Benedict Nicolson suggested associating this painting with the Flemish school, and proposed the name of Jacob Van Oost the Elder (1603-1671).⁴ The most important artist in Bruges during the 17th century, Van Oost painted many religious paintings for the churches and convents of the city. He was admitted to the Guild of St. Luke of Bruges in 1621, travelling shortly afterwards to Italy. He returned to his home city in 1628 after journeying through France. However, an attribution to Van Oost seems unlikely for this painting as his manner seems to be very heavily influenced by Van Dyck and Rubens. Neither the spirit of internal reflection nor the almost meticulous realism in the treatment of the skin and hair in our St. Jerome appear in his work. Nevertheless, a Dutch or Flemish influence is plausible in Paris where a large community of Flemish painters was active in the 17th century.

Connection with Jacques Blanchard

For its treatment of light, the palette and the composition, our painting is reminiscent of certain works by Jacques Blanchard, a Parisian artist who had returned from Italy in 1629. Comparing our painting with Blanchard's *St. Jerome*, now in Budapest, there is a similar atmosphere with the same treatment of white light and a reduced palette. However, his more supple and sensual manner, attributed to the influence of Venice, where Blanchard stayed during the 1620s, is different to our painting. In the flesh tones, not only is this Venetian influence present, but also the heritage of Rubens of whom Blanchard was probably one of the greatest proponents in Paris during the 1630s.⁵ In our painting, the skin tones are treated quite differently, marked by great realism; the hair and beard are rendered with greater delicacy, giving a frothy appearance, unlike Blanchard's painting.

Beards in Georges de La Tour's work

The strange and moving combination of realism and spirituality in our painting is reminiscent of the atmosphere of Georges de La Tour's paintings. His *Penitent St. Jerome* in the Nationalmuseum Stockholm shows greater introspective reflection on this saint. He highlighted the silhouette of a thin old man, resting a knee on the ground. We find the same precise treatment of details especially on the muscles and wrinkled skin of our work. However, the merciless realism goes further than our painting to describe a body emaciated by penitence and his feet dirtied by walking. However, there is a similarity in the treatment of the hair and the beard which are painted precisely. In fact, the same careful treatment of the beard appears in the *Diogenes* attributed by Jean-Pierre Cuzin⁶ to Georges de La Tour.

A parisian artist

The identity of the maker of our painting is unknown. Its very high quality suggests the hand of a major artist. The attribution to the French school can be justified by the composition and the treatment of the colours. The softness of the light, the restraint and delicacy of sentiment, a certain solemnity and austerity, the confident handling and the overall elegance of the composition explain our attribution of painting to a Parisian artist of the 1630s and 1640s.

- 1- Benedict Nicolson, *Caravaggism in Europe*, 2nd ed. rev. and enlarged by Luisa Vertova, 1990, no. 659 (Valentin), 730 (Vouet), 877 and 878 (follower of Bigot), 971 (Régnier).
- 2- Alain Tapié, exh. cat. *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, Caen, Musée des Beaux-arts de Caen, 27 July - 15 October 1990, Paris, Musée du Petit Palais 15 November - 20 January 1991, Caen, 1990, p. 108.
- 3- Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. III *Iconographie des saints* (2), Paris, 1958, p. 748.
- 4- According to the auction catalogue Ader, Paris, 24 June 2019, lot 25, Benedict Nicolson apparently connected it to the Flemish school.
- 5- Guillaume Kazerouni, exh. cat. *Jacques Blanchard*, musée des Beaux-Arts de Rennes, 6 March - 8 June 2015, Rennes, 2015, p. 45.
- 6- *Diogène*, oil on canvas, H. 1,00 m; W. 1,21 m, private collection. Jean-Pierre Cuzin, "Georges de la Tour's earliest painting?", *The Burlington Magazine*, no. 160, July 2018, p. 554-557.

French School, *Saint Jerome*

Features, provenance, literature and exhibitions, refer to p. 12



THE JOY OF MUSIC

A masterpiece of virtuosity, our painting demonstrates Jean-Baptiste Oudry's remarkable mastery in the representation of still lifes and living animals. We can easily identify here the author of an essay read at the French Royal Academy in 1749: *Réflexions sur la manière d'étudier la couleur en comparant les objets les uns avec les autres*.

After initial training with his father the painter Jacques Oudry, a member of the Académie de Saint-Luc, Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) continued under the famous portrait painter, Nicolas de Largillière who had a considerable influence on him. Admitted to the

Académie de Saint-Luc in 1708, he entered the Académie Royale in 1719 as a history painter. During the early years of his career, he painted portraits and quickly specialized in the creation of still lifes and animal scenes. Louis XV, a lover of hunting, commissioned the portraits of his favourite dogs. From 1728 to 1739, Oudry showed himself to be a prodigious creator of tapestries. His most famous series is the *Hunts of Louis XV*, in eight episodes (1734-1745). He directed the Beauvais tapestry factory from 1733 and then was appointed an inspector at the Gobelins in 1736.

A successful composition

Our composition is arranged around a low wall and a stone ledge that occupies the left of the canvas, while the right opens towards a deep landscape. A guitar and an orange tree in a large vase with a parrot on its edge sit on the wall. In the foreground we see a rose tree, two bustards and a black crowned crane. In the central section, a musette, a violin and sheet music are visible. To judge by the number of repetitions of this theme,¹ this elegant arrangement on a ledge was more successful than any other composition by Oudry. The central area appears for the first time in 1719 in a large decorative composition, *Allegory of Air*,² part of a series of the Four Elements. Until they were sold to the King of Sweden around 1740, these four paintings were exhibited in Oudry's workshop and he received several commissions for repetitions of the central section of the *Allegory of Air* in different formats, with all sorts of variations. The same group of the musette and sheet music can be found in a painting dated 1722 now in the Museum of Fine Arts Houston, Texas.³ In addition, an oval composition, signed and dated 1725 is at the Toledo Museum of Art in the USA.⁴ The museum at Sèvres owns another version, from 1736.⁵

Precise knowledge of musical instruments

Oudry's love of music is well known. He assembled a large collection of guitars, his favourite instrument, which he often included in his paintings along with other instruments. The music in his works is so precisely described that it would be possible to play from it. The painter's attraction to musical instruments is so obvious and his knowledge so precise that he must have had close relations with other musicians. Oudry grew up in a milieu of artisans and merchants including several members of the Holleterie family, who are among the most famous composers, players and makers of wind instruments in France.

A luxurious musette

A masterpiece of skill, our painting shows Oudry's remarkable abilities in the depiction of still life and living animals. The work's main attraction is in the luxurious musette with its Prussia blue and vermilion colours, contrasting with the soft and dull stone of the wall and the hard and polished porphyry of the ledge, framed on one side by the violin with its varnished wood and on the other by creased sheets of music. The musette composed of noble materials (ebony and ivory for the chanter and the cylinder containing the drones, touches and the strap of the blowpipe in silver), was a precious object intended for a wealthy amateur rather than a professional musician. The sheet of music visible on our painting comes from a very popular collection of scores, *Recueil d'Airs sérieux et à boire*, published by Jean-Baptiste Christophe Ballard in 1718. The music was composed by Louis Lemaire and the lyrics by Bruseau. The song is a plea to the "Divine Sleep" not to act on the festive pranksters who are intoxicated with new wine.⁶

- 1- See J.-B. Oudry 1686-1755, exh. cat. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1 October 1982 – 3 January 1983, no. 33, p. 86-88.
- 2- *Allegory of Air*, 1719, oil on canvas, H. 1.44 m; W. 1.18 m Stockholm, Royal Palace (on deposit at the Nationalmuseum), cf. Opperman 1977, P 439.
- 3- *The Allegory of Europe*, 1722, oil on canvas, H. 1.62 m; W. 1.52 m, collection of the Sarah Campbell Blaffer Foundation, on view at the Museum of Fine Arts, Houston, Texas.
- 4- *Still Life with Musette and Violin*, 1725, oil on canvas (oval), H. 0.88 m; W. 0.66 m, signed and dated: J.B. Oudry / 1725. Toledo, The Toledo Museum of Art.
- 5- *Attributes of Music*, 1736, oil on canvas, H. 0.86 m; W. 0.67 m, dated on the sheet music 1736, Musée National de Sèvres.
- 6- "Divin sommeil par vos charmes puissants / Endormez tout le monde / Répandez vos pavots les plus assoupissants / Sur la terre et sur l'onde / Mais à présent qu'avec ce vin nouveau / Je travaille à rougir ma trogne / Gardez-vous d'endormir un ivrogne / Occupé du plaisir de vider son tonneau." (Divine sleep, by your powerful charms/Put everyone to sleep/Spread your most intoxicating poppies/on the earth and in the waves/but now that with this new wine/ I am making my face blush/please refrain from putting a drunkard to sleep/who is busy with the pleasure of emptying his barrel!)

Jean-Baptiste Oudry and workshop, *Still Life with Birds and Musical Instruments*
Features, provenance, literature and related works, refer to p. 18



AND THE DIVINE BECAME TANGIBLE...

Famous for his *fêtes galantes*, Boucher also created religious paintings throughout his career, which are exemplified by their narrative and emotional character. His depictions of a youthful Virgin are evocative of his many pastoral scenes.

With his vision of a happy world, François Boucher (1703-1770) is the most representative painter of 18th century France. He had a brilliant career and received all the honours possible. A pupil of François Lemoyne, he completely renewed history painting which, with unequalled refinement, now echoed the elegance of Parisian society. A great decorator, he was involved with the main commissions for the royal residences and also worked for townhouses, created sets for the Opera and designed tapestry cartoons. Boucher's art became unpopular during the neoclassical period and was rediscovered during the Second Empire.

A "playful" vision of Sacred Stories

Better known for his *fêtes galantes* and for his pastoral and mythological scenes, Boucher also produced a large number of religious paintings throughout his career,¹ especially during the 1730s and after a gap, in the last twenty years of his life. After 1750, Boucher was given several commissions for religious paintings by his major patron, Madame de Pompadour, whose recent piety probably played an important part in the reintroduction of religious themes to his work. Boucher's religious compositions are epitomized by their narrative and emotional character. His depictions of a youthful Virgin are evocative of his many pastoral scenes. The gravity and fervour of artists such as Le Sueur and Philippe de Champaigne are completely absent. Yet, are they superficial works? To compare the profane grace of the Enlightenment with the Grand Siècle leads us to false interpretations. Boucher's aesthetic corresponds

in truth perfectly to the sensitivity and religious trends of his time and for his contemporaries, his "playful" vision of sacred stories did not distort the meaning of the text.²

The Nativity theme

In 1750, Boucher illustrated the theme of the birth of Christ in his painting *La Lumière du Monde*,³ now in the Musée des Beaux-Arts Lyon, painted for Madame de Pompadour for her Château de Bellevue. This theme was dear to the artist, who was frequently inspired by Italian Baroque painting, from Genoa, Bologna and Venice especially. Boucher condensed the works of his predecessors in showing a compact crowd gathered around the Child. However, he changed atmosphere by focusing the action on chosen figures, whose familiarity signifies the scene's universal nature. In the same way, Boucher has emphasized the importance of the motif of light radiating from Jesus, which had been made popular by Correggio's famous painting *The Holy Night* (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister). But he no longer used the tenebrism that had been fashionable until the early 18th century. In his work, the divine becomes tangible thanks to the radiant Christ Child which emotionally encompasses the men surrounding him.⁴ This light which emanates from the Christ child refers to the Song of Simeon who, when Jesus was presented at the temple, recognized "a light for revelation to the nations" (Luke 2, 32). About fifteen paintings and about twenty drawings have been recorded by Boucher on the theme of the birth of Christ, most of which date to the years 1750 and 1760.⁵

Our sketch for *The Sleeping Christ Child*

Our oil sketch is a preparatory study for the painting *The Sleeping Christ Child*,⁶ which was exhibited at the 1763 Salon. It corresponds perfectly to the final painting, with the same dimensions, except for the angel's position, leaning slightly further forward, throwing flowers. Painted in shades of brown, the sketch is characterized by the fluidity of the brushstrokes and the subtle differentiation between the shadow and light, which are typical of Boucher's oil sketches.

Diderot commented thus on the finished painting: "[...] the Christ Child is sleeping and the Virgin watches over him; suddenly an angel floats in the air, while St. Joseph is asleep behind the Virgin." Although Diderot was not completely positive in his analysis of the painting – he almost never was with Boucher – he found the angel and St. Joseph particularly beautiful: "The Glory is very airy. The flying angel is perfectly vaporous. It would be impossible to give a greater touch and to give a better head to the Joseph who is dozing behind the Virgin [...]"⁷

A passionate collector

In 1777 our sketch and the finished painting were probably both in the posthumous sale of Pierre-Louis-Paul Randon de Boisset, the general tax collector (or *receveur-général des finances*) for Lyon and one of the most important collectors of his time. The final painting seems to correspond to lot 188 of this auction, the work for which our study was described as "The initial idea for the preceding painting, painted in grisaille."⁸ In fact it is coherent that the collector would own both the finished composition and the preparatory study, as he and Boucher had been friends. The artist may have given the preparatory study to his patron after he had bought the final work at the Salon. Known for having collected this type of study, Randon de Boisset owned a number of such works by Rubens.

Pierre-Louis-Paul Randon de Boisset was an avid collector, not only of Dutch and French paintings, but also of drawings, books, sculptures, porcelain and furniture. He went to Italy in 1752 and again in 1763; in 1766, he was in the Netherlands with François Boucher who acted

as his artistic advisor. In addition to our painting and the finished version, his posthumous sale includes ten other paintings and numerous drawings by Boucher.

The annotations in a copy of the catalogue now in the Bibliothèque Doucet indicate the buyer of the Salon painting as "de Wailly" for 800 livres and the buyer of our painting as "de Wille" for 271 livres. Alastair Laing⁹ has suggested that "de Wille" is in fact a spelling mistake as the famous architect and town planner Charles de Wailly was himself a collector of Boucher studies and he owned two other preparatory studies of the *Annunciation* and the *Assumption* – one of which was also in brown shades.

- 1- According to Christine Gouzi, Boucher's religious work corresponds to about 10% of the total of what he produced (as an indication, 51 numbers of the 690 in Ananoff's catalogue of the paintings and 78 numbers of 1014 in his catalogue of the drawings to which a few pieces, paintings and drawings discovered since, should be added). See Christine Gouzi, "François Boucher (1703-1770), peintre religieux", *Chrétiens et sociétés* [online: <http://journals.openedition.org/chretiensocietes/4018>], 9 | 2002, note 11.
- 2- Christine Gouzi, "François Boucher (1703-1770), peintre religieux", *Chrétiens et sociétés*, 9 | 2002, p. 8.
- 3- A. Ananoff and D. Wildenstein, *François Boucher*, t. II, 1976, no. 340.
- 4- Christine Gouzi, "François Boucher (1703-1770), peintre religieux", *Chrétiens et sociétés*, 9 | 2002, p. 16-17.
- 5- Alexandre Ananoff, *L'Œuvre dessiné de François Boucher*, Paris, 1966, vol. I (the only volume published); Alexandre Ananoff and Daniel Wildenstein (dir.), *François Boucher*, Lausanne and Paris, 1976, 2 vol. and *L'Opera completa di Boucher*, Milan, 1980; see Christine Gouzi, "François Boucher (1703-1770), peintre religieux", *Chrétiens et sociétés*, 9 | 2002, p. 13.
- 6- *The Sleeping Christ Child*, oil on canvas, H. 0,62 m; VV. 0,37 m, signed and dated lower right: *F. Boucher / 1763*, A. Ananoff, D. Wildenstein, *François Boucher*, t. II, Lausanne and Paris, 1976, p. 227, no. 573; currently with Galerie Talabardon & Gautier, Paris.
- 7- J. Seznec and J. Adhémar, *Diderot Salons*, vol. I: 1759, 1761, 1763, Oxford, 1957, p. 162, no. 9, and 204-205.
- 8- Unfortunately it is impossible to know with certainty whether lot 188 of the Randon de Boisset sale is identical to the painting exhibited at the Salon, as the dimensions given in the auction catalogue seem to be incorrect ("ceintre du haut, 1 pied 10 pouces de haut, 2 pieds 8 pouces de large." It does seem likely that these dimensions are incorrect as it is highly unlikely that a religious composition which is glorified for the depiction of the angel and the atmosphere would be horizontal rather than vertical.
- 9- Written communication dated 30 October 2010, confirmed in an email of 16 February 2019.

François Boucher, *The Sleeping Christ Child*

Features, provenance and related work, refer to p. 22



FROM TERROR TO THE SUBLIME

Vernet was the most famous painter of landscape and seascape in the second half of the 18th century. Until his death, he was overwhelmed by commissions from all over Europe.

From the mid-1760s until the 1780s, Joseph Vernet (1714-1789)

touched the sensitivities of the public of the Salons especially with his storm scenes and shipwrecks. The vision of a terrible shipwreck with victims lamenting on the shore must have been a captivating experience. Visitors of the time reacted with authentic emotion to scenes of marine disasters in which art and reality seem to be combined.¹ In 1767, a *Shipwreck* moved Diderot to the point that, he claimed, he shed sincere tears: "I saw from all over the ravages of the storm but the spectacle that stopped, it was that of the passengers who, scattered on the shore, struck by the danger from which they had escaped, cried, embraced, raised their hands to the sky (...) I saw all these touching scenes, and I shed real tears for them".² Philip Conisbee emphasized how important it is not to underestimate the power exercised by the painted image over a public ignorant of the brutal reality that is revealed to us today by photography and video.³

The sublime

Diderot, and equally the poet and art critic Baillet de Saint-Julien, reacted to what was to be called in their time the "Sublime". This aesthetic term was created by the politician and philosopher Edmund Burke in his essay *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* which, published in 1757 and translated into French in 1765, became highly influential. Burke examines the foundations of various types of aesthetic experience, especially the pleasure procured by the fact of viewing from a distance disasters such as fires, of discovering the overwhelming power of nature, the vastness of the ocean, or being witness to the misfortunes of others, all things that were likely to inspire a feeling of terror. The terrible then became a source for the Sublime. Fascinated by aesthetic theories, Diderot, who would become a most eloquent spokesperson from the point of view of naturalism and sensations towards the middle and the end of the 18th century, provided an echo to Burke's definition in his *Salon of 1767*: "everything that surprises the soul, everything that imprints a feeling of terror leads to the sublime."⁴

Favourable reaction from critics

Diderot and certain other critics were struck by the power of Vernet's paintings, especially his scenes showing disasters the narrative range of which was especially convincing. These works seem to be livelier, more meaningful and more closely related to the experience of modern viewers than the history paintings that benefitted from a certain superiority in academic milieus. Diderot was even led to compare such storm scenes to the greatest history paintings, such as Nicolas Poussin's *Seven Sacraments*.⁵

The key to his success

Vernet's art fits into a European tradition. In the collections of Avignon and Aix-en-Provence, Vernet became familiar with the landscapes and marines of artists such as Claude Lorrain, Gaspard Dughet and Salvator Rosa. He also discovered the works of the prolific Dutch and Flemish schools of landscape and marine scenes such as Ludolf Backhuysen with whom contemporary critics sometimes compared him. In Rome, Vernet saw the dramatic storm scenes of Pietro Tempesta.⁶ Vernet's ability to paint the human body, acquired during his initial formation in Philippe Sauvan's studio in Avignon was doubtless one of the keys to his success. For these figures with their varied attitudes, placed in the foreground of his landscapes and seascapes, Vernet created a large number of preparatory drawings. The Vernet sale of 1790, after the artist's death, included over 700 drawings by the artist. Vernet seems to have kept them in his studio to be able to refer to them.

An innovative artist

Less idealist than Claude Lorrain, Vernet's art corresponds perfectly to the tastes of his contemporaries. "Truth" in the art of painting, which was in such high demand from the mid-18th century can be found in his work, as La Font de Saint-Yenne commented enthusiastically in 1746.⁷ It is interesting to note that Vernet's growing reputation from 1756 coincides with a renewal of interest in Dutch 17th century painting, proof of the increasing importance of the "feeling for nature" appreciated by his contemporaries. Rejecting rococo art and turning to the attentive study of nature, Vernet was seen by his contemporaries to be an innovative artist. Until the late 19th century, he was even considered one of those who renewed French art. His name appeared again in 1852 in the writings of the Goncourt brothers when they described the Barbizon School as "the 19th century School that had been founded in the 18th by Vernet, were beginning to look [...]"⁸

Study from nature

Compared to Claude Lorrain, Vernet created more realistic and probable views that were closer to nature, which he continually exhorted 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 something. Very likely influenced by Vernet, Valenciennes later studied the effects of nature from oil sketches made outside. According to a story told by his the author of his obituary in the *Correspondance Littéraire*, Vernet supposedly had been attached to the mast of a ship to experience and observe a sea storm close up. This anecdote was used as the subject of a large painting by his grandson Horace, *Joseph Vernet attached to a Mast in a Storm* (Salon of 1822, Avignon, Musée Calvet).

Our painting

This storm scene is, like almost all of Vernet's seascapes, a pure invention. The fortified port visible in the background, with its square lighthouse of several stories, is probably inspired by the port of Genoa. Especially during the years 1760 and 1770, Vernet created multiple compositions and the variations of this motif where the sea breaks against rock, often overlooked by a castle and with a stormy sky. Here, the study of the sky streaked by a bolt of lightning is a real example of skill with the rain that bursts through the threatening clouds and which, piercing through gaps illuminates the birds' wings. In the foreground, a few shipwreck survivors have managed to reach the coast on a small boat. Creating a setting for the human drama in the midst of picturesque aspects of hostile nature, our painting is a foretaste of Romanticism.

1 - 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. 38.

2 - Diderot, *Salons*, ed. 1983, vol. 3, p. 163-164.

3 - 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. 37.

4 - Diderot, *Salons*, ed. 1983, vol. 3, p. 143.

5 - P. Vernière, ed., *Diderot: œuvres esthétiques*, 1965, p. 726: "(...) Vernet's seascapes, which offer all sorts of incidents and scenes are as much history paintings to me as Poussin's *Seven Sacraments*".

6 - 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.

7- La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, Paris, 1747, p. 102: "This is all by a Great Painter; a Physician [sic] who is a skilful examiner of Nature whose most singular moments he spies with surprising wisdom."

8- E. and J. de Goncourt, *Le Salon de 1852*, 1852, p. 34.

Claude-Joseph Vernet, *Storm Scene on a Mediterranean Coast*
Features, provenance, literature and exhibitions, refer to p. 28



RISING LIGHT

During the four years spent in Rome and Naples, Houël discovered a new way of seeing and experiencing nature. One of the best landscapists of his time, he amazes us with his rendering of atmosphere and his particular interest in backlit scenes.

After training initially with Jean-Baptiste Descamps who taught him drawing, Jean-Pierre Houël (1735-1813)¹ worked for the Rouen architect, Thibault le Vieux. It was probably in this workshop that he became especially sensitive to architecture, one of his favourite motifs, a few years later. He continued his formation in Paris for about ten years from 1755 with the printmaker Jacques Philippe le Bas. He then concentrated mostly on printmaking, which was always a favoured means of expression for him. Houël interpreted the drawings of others, especially François Boucher; he engraved his own compositions and also provided drawings to printmakers. From then, Houël concentrated more on landscape treated in a way that at first owed much to Boucher, before evolving towards broader and more airy compositions evocative of Joseph Vernet.

Inspired by Dutch 17th century art

Houël painted his first works in 1764 in the studio of the landscape and battle painter from Italy, Francesco Casanova who was living in Paris. Houël then attracted the attention of members of influential Parisian society and attended the salon of Madame Geoffrin where the philosophers Diderot, D'Alembert and Marmontel rubbed shoulders with painters as prestigious as Boucher, Vien, Van Loo and Vincent. He taught the financier Barthélémy-Augustin Blondel printmaking and thus had easy access to one of the most important paintings galleries of Paris, especially rich in Dutch 17th century works, which influenced his conception of landscape. The Duke de Choiseul commissioned six overdoors from him for the Château de Chanteloup, four of which are now at the Musée de Beaux-Arts of Tours.² Showing views of the Seine and this powerful minister's various properties in the Touraine, these pictures are among his most famous works in oil. With their panoramic vision, without any "repoussoir" elements in the foreground, these paintings include long successive planes leading the eye into the distance. Each view has been captured with an accurate feeling for the atmosphere and without too much care for picturesque effects. This highly innovative naturalism at the time is doubtless due to the influence of Dutch 17th century painters.

A new vision of nature

The patronage of the Duke de Choiseul and the support of Cochin allowed him to be given a place at the French Academy in Rome

without competing for the Grand Prize. He thus lived in Italy from 1769 to 1772,³ discovering Naples and Sicily and making drawings that show his sensitivity to new landscapes. His manner of painting loosened and became more luminous. He became prominent as a landscape painter, a speciality that he no longer denied. Like Charles-Louis Clérisseau and other contemporaries, Houël then favoured the gouache used by Italian veduta artists.

Excursion to Tivoli

Houël became friendly with other *pensionnaires* at the French Academy in Rome, such as François-André Vincent (1746-1816)⁴ and the architect Pierre-Adrien Pâris (1745-1819) who mentions him several times in his *Journal manuscrit*.⁵ He describes several excursions with Houël and refers to an outing together to Tivoli in spring 1772.⁶ Our painting could have been made *in situ* during this excursion. But it is likely that Houël used his favourite means of expression, in other words watercolour and gouache, to record this view from life and that he created our painting in his studio. In relation to Tivoli, a *View of the Villa of Maecenas*⁷ by Houël is known, in gouache, showing the large vaulted room opening towards the luminous and colourful Roman Campana. In addition, a drawing showing *Neptune's Grotto at Tivoli*⁸ is attributed to him.

Four years in France

After his return to Paris in 1772, Houël painted landscapes that show his fondness for Italy. In 1774, he became an *agrégé* at the Académie Royale, as a result of which he could participate in the Salons. He exhibited many views of Italian sites as well as some from the Ile-de-France at the Salon of 1775.⁹ Our painting may be a preparatory study for one of them, the *View of the Cascatelle at Tivoli*.¹⁰

The following year he left for Sicily with a precise plan that would become the major project of his career: to write and illustrate a publication about the island. The four volumes of his encyclopaedic opus, *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Malte et de Lipari* were published between 1782 and 1787.

Another backlit landscape

Our painting can be compared to a beautiful oil on canvas attributed to Houël by Jean-Pierre Cuzin¹¹ in 1996: *Landscape, Effect of Evening Falling*. Houël's oil paintings are rare as he used this technique infrequently. Cuzin relies on a stylistic comparison with the gouaches made by the artist during his time in Sicily (1776-1779). He identified it as an Italian site and dated the work to Houël's Roman period between 1769 and 1772. The same interest in rendering atmospheric effects and his particular interest in backlighting with delicate but strong contrasts between light and dark are visible here. A keen observer of luminous effects, in both cases, the artist has captured a section of the spectacle of nature, without adding any anecdotal effects.

The Cascatelle of Tivoli

The subject our painting, the Cascatelle of Tivoli, was very popular in the 18th century and often painted by Hubert Robert, Fragonard and Joseph Vernet, the inventor of the composed landscape. At that time, the buildings with the arcades shown here were identified with the ruins of the residence of Caius Cilnius Maecenas (c. 70 B.C. – 8 B.C.). They are in fact the ruins of the sanctuary of Hercules Victorius (2nd century B.C.).

We can admire the freshness of our painting and the subtle treatment of light coming from behind the hill, leaving delicate reflections

in the arcades. His innovative search for naturalism and the sensitivity of his eye led Houël to this remarkable rendering of the atmosphere created at a much earlier date than the oil studies of Valenciennes.

- 1- Maurice Vloberg, *Jean Houël, Peintre et graveur 1735-1813*, Paris, 1930. Madeleine Pinault Sørensen, exh. cat. *Houël. Voyage en Sicile 1776-1779*, Paris, Musée du Louvre, 26 March - 25 June 1990, Paris, 1990.
- 2- *View of the Château of Feuillet at Souvigny*, 1769, oil on canvas, H. 0,86 m; W. 1,62 m, signed and dated lower right: *Houël f 1769*; *View of Paradis, near Chanteloup*, 1769, oil on canvas, H. 0,85 m; W. 1,62 m, signed and dated lower right: *Houël f 1769*; *View of the Loire between Amboise and Lussault*, 1769, oil on canvas, H. 0,84 m; W. 1,62 m, signed and dated lower right: *Houël f 1769*; *View of the Seine at the Gardens of the Arsenal*, 1769, oil on canvas, H. 1,02 m; W. 1,48 m, signed and dated lower right: *Houël f 1769*. All four are at the Musée des Beaux-Arts de Tours.
- 3- Madeleine Pinault Sørensen, "Le voyage en Italie de Houël (1769-1772)", *Hommage au dessin. Mélanges offerts à Roseline Bacou*, Rimini, 1996, p.501-519.
- 4- François-André Vincent drew a caricature of Houël (pen and brown ink on paper; H. 192 mm; W. 93 mm, Stockholm, Nationalmuseum) and a painted portrait of Houël, now at the Musée des Beaux-Arts de Rouen.
- 5- *Journal manuscrit* by Pierre-Adrien Pâris, Besançon, Bibliothèque Municipale, ms 6.
- 6- Madeleine Pinault Sørensen, "Le voyage en Italie de Houël (1769-1772)", *Hommage au dessin. Mélanges offerts à Roseline Bacou*, Rimini, 1996, p. 506.
- 7- Gouache, H. 375 mm; W. 508 mm, Paris, Hôtel Drouot, 10 April 1991, no. 13.
- 8- Grey wash over black chalk, white highlights on blue paper, sold London, Sotheby's, 9 July 1981, no. 46.
- 9- Numbers 193 to 220 of the section "peintures" of the Salon of 1775. However, it's not certain whether these are gouaches or oils on canvas.
- 10- Salon 1775, no. 209, current location unknown.
- 11 - Jean-Pierre Cuzin, "Une proposition pour Jean-Pierre Houël: le Paysage, effet de soir tombant du musée Magnin de Dijon", *Hommage au dessin. Mélanges offerts à Roseline Bacou*, Rimini, 1996, p. 528-533 (fig. 1).

Jean-Pierre Houël, *View of the Cascatelle and the Villa of Maecenas, Tivoli*
Features, provenance and related works, refer to p. 34



AFFRONT TO VIRTUE

This painting which is exceptional for its large size and excellent condition shows a theme that was rarely painted. It is a legend from the early days of Ancient Rome, told by Livy. Lucretia's story is one of the legends that inspired many artists.

Jean-Jacques Lagrenée the Younger (1739-1821) played an important part in the renewal of history painting during the second half of the 18th century. He was from the same generation of painters as Lépicié, Brenet, Durameau and Doyen. Lagrenée was a pupil of his brother Louis who was twelve years older than him. After winning the second Grand Prize for Rome in 1760, he left with Louis for Russia that year but returned to Paris following the Empress's death in 1762. He spent the years 1763 to 1769 in Italy and in 1768 – despite not having won the first prize – earned the favour from Marigny of being included for a year as a *pensionnaire* at the French Academy in Rome. During his time in Italy, he became fascinated by Antiquity. He became an *agrégé* at the Académie Royale in 1769 and from 1771 to 1804 he exhibited

regularly at the Salon. In 1775, he was admitted as a full member of the Académie with a painting of *Winter* for the Apollo Gallery at the Louvre as his reception piece. He was appointed assistant professor the next year and full professor in 1781.

A precursor of the Empire style

An innovative artist, Lagrenée the Younger was a decorator who was sought after for his ceilings. He became one of the main ceiling painters of his time with Barthélemy, Durameau and Callet. He was interested in the friezes of Greek temples, paintings in ancient baths and Etruscan vases. As his career progressed, the vocabulary of forms he used simplified, became sparser, giving his frieze decorations a monumental appearance. In this way he was one of the precursors of the Adam and Empire styles. This new taste led to his selection as artistic director of the Sèvres factory (1785-1800). His interest in new artistic techniques led him to original experimentation: he engraved using the aquatint technique and also painted on glass and invented a process for working with marble. In the area of drawing, he became a specialist in highlighting bistre wash or watercolour with gold. His paintings, large numbers of which were produced, are varied and were first marked by chiaroscuro and Bolognese 17th century academism. From the 1780s, inspiration from Antiquity becomes more apparent along with his taste for the picturesque which led him to evocations of ordinary life in antiquity.

A legend from Ancient Rome

In 509 B.C. the king, Tarquin the Proud besieged the city of Ardea. His son Sextus, who was a lover of orgies and debauchery brought a few companions to Rome to verify the behaviour of their wives. They found the king's daughters-in-law enjoying themselves with numerous companions. Only one, Tarquinius Collatinus found his wife Lucretia, famous for her beauty and even more so for her virtue, was quietly spinning wool and watching over her home. Lagrenée has described the moment when Sextus sees her, and is stupefied by this *exemplum virtutis*. The tragic end of the legend is well known: the rape and suicide of Lucretia.

The choice of this subject from ancient history is typical for the time. From 1775, such themes became much more common with a preference given to episodes from Roman history (especially the period of the Republic).¹

Precision of the poses

According to Marc Sandoz,² the importance of our painting suggests that it was commissioned but there is no proof of this. Our painting shows two groups of figures in the foreground, placed similar to a stage, in an architectural space with sparse Doric decoration that confirms Lagrenée's taste for Antiquity. Like in Raphael's art, the architecture frames a view to the countryside. Despite the artificiality of such a setting, the precision of the poses that correspond to the feelings and actions described in the legend is admirable. The great quality of the draperies and lustre of their colour are also noticeable.

Among the models and references Lagrenée must have had in mind when creating his composition, Charles Le Brun's famous manifesto for classicism in French painting, *Alexander in the Tent of Darius* (1660, Chateau of Versailles), deserves mention. Of course, the decorative lightness of Boucher's century which characterizes our work distinguishes it from Le Brun's composition. Nevertheless the design is of a theatre stage. In a similar classical spirit, Lagrenée has represented the sentiments at their height and focused on the variety of expressions.

- 1- Jean Locquin, *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 1912, p.251.
 2- Marc Sandoz, *Les Lagrenée*, II. - *Jean-Jacques Lagrenée (le jeune), 1739-1821*, Paris, 1988, p. 226.

Jean-Jacques Lagrenée, called the Younger,

Tarquin's Sons Admiring Lucretia's Virtue

Features, provenance, literature and exhibitions, refer to p. 40



VERNET, FIRE AND FLAME

Famous during the 19th century for his battle paintings, Orientalist scenes and portraits, Horace Vernet was one of those painters who, like his son-in-law Paul Delaroche, or Ary Scheffer, alternated between realism and romanticism.

A portrait and history painter, Horace Vernet (1789-1863) was a member of a well-known family of artists. His grandfather, Joseph was the famous painter of seascapes who enjoyed the patronage of Louis XV. Carle, his father, who in his early career was a proponent of Neoclassical painting, created battle scenes. His mother, Catherine-Françoise Moreau was a daughter of Moreau the Younger, draughtsman and printmaker for the King's Cabinet under Louis XVI.

He received a rather chaotic education due to the political events and the ups and downs of his father's career. He was sent for a short time to David's studio, before his father recommended him to Géricault with whom he shared a fascination for horses. This explains his highly independent character and his scorn for a certain academic tradition, which also prevented him from winning the Rome Prize in 1810.

Early success at the Salon

That year, Vernet married Louise Pujol, whom he had probably met through Isabeau. Despite her lack of fortune, she received a perfect education and had an important network. The La Ferronnays for example were to be very useful for Horace's career. From then, he built up a strong customer base and began to show at the Salon in 1812, where he came to the attention of Napoleon's brother and King of Westphalia, Jérôme Bonaparte, who commissioned an equestrian portrait from him.

Horace Vernet's early style between 1814 and 1830 should be placed in the context of the work of his contemporaries Géricault and Delacroix who created their best art under the restored Bourbon régime. The paintings Vernet created in this period are fully Romantic. According to Robert Rosenblum,¹ Vernet brought together animals, landscapes and figures with a baroque and exuberant energy that gives the impression that Rubens's tradition full of vigour had been revived to Romantic ends. With his quivering touch full of vitality, Vernet's paintings are permeated with lively and warm colours. His compositions are always supported by a strong feeling for narrative. He also turned to landscape for a while, precisely at that time.

After 1830, Horace Vernet turned to a more naturalistic form of art, giving a precise description of the Holy Land (Hagar and Abraham, Nantes, Musée d'Arts). He clearly distinguished himself there from the broader and more freely brushed style of Delacroix by rendering scenes with highly refined precision.

Many official commissions

Despite his opposition to the Restoration, Horace Vernet was awarded commissions by the king Charles X, such as ceiling paintings for the Louvre Museum and the Council of State. He was also appointed director of the French Academy in Rome in 1828, where he established a lively atmosphere as soon as he arrived. He stayed there with his wife and daughter until 1834. After his return to Paris, he became professor at the Academy of Fine Arts and the king Louis-Philippe made him one of the main decorators of the Museum of the History of France at Versailles. His large paintings, depicting battles of the First Empire and especially fighting during the Algerian campaign, are among the most popular works of French painting. Vernet's art is in addition essential for the development of Orientalism in France. Accompanying the French Army on battle fields as an official chronicler or traveling alone, he went to Algeria, Syria, Palestine, Turkey and Russia. Always showing great curiosity, a tireless voyager, sometimes on diplomatic missions to the pope or the Tsar, Vernet above all sought a truth that was as accurate as possible.

Official painter to several successive political regimes, Vernet's career ended as official painter to the Second Empire. An entire room was devoted to him at the Universal Exposition of 1855. Like Delaroche and Scheffer, Vernet then became one of the artists supported by the Galerie Goupil, which was also a major publisher of prints. In this way his work was promoted internationally through branches of the gallery and circulated by the art press.

A major event

Our painting is the study for *The Vesuvius Erupting*, shown in the artist's studio in 1822, during one of the first private exhibitions ever organized by an artist, in opposition to the Salon. It dates to his first trip to Rome, between January and June 1820 when he travelled with his father, during which he also visited Naples.² On 21 February 1820, they witnessed the eruption of Vesuvius which produced a column of smoke and a variety of colours rising above the crater by about 15 metres. The wild and disturbing nature of the volcano offered a perfect subject for an artist of the Romantic period, when calm landscapes controlled by Man were beginning to lose their attraction. The immensity and grandiose force of nature then became a source of marvel.

After his return to Paris, a convinced supporter of Napoleon and sympathiser of the liberal opposition against the Bourbons, Vernet's studio became the meeting place for many opponents. Seven of his paintings were refused at the Salon of 1822, not because of their artistic qualities, which were not questioned at all, but due to their anti-royalist themes. So, he courageously organized an exhibition of his own works and some others in his large studio in the Nouvelle-Athènes quarter. There he exhibited, on a non-commercial basis as the catalogue states, 45 of his paintings, including the final version of our *Erupting Vesuvius* (Rome, Galerie Alberto di Castro or Houston, Museum of Fine Arts). The event attracted an enormous amount of interest and led to a publication by two fashionable writers Étienne de Jouy and Antoine Jay, who commented on *Vesuvius Erupting*: "[...] Horace Vernet [...] approached the crater; he has led the viewer to the subterranean entrance. His painting shows this terrible opening carved at the summit of a few arid and burnt rocks. From there escapes, not a light and volatile flame, but a dense, thick strong, so as to say solid, flame; if hell had an entrance, it could only be here! How magnificent is the volcano in its fury! How beautiful and terrible are these torrents of fire; how sterile is nature around this flaming chasm! Such is the despotism, in the unfortunate regions over which

it dominates; it demands a high price for its arid pomp and its disastrous magnificence. The great effect of this painting comes from the very picturesque contrast between the Italian sky, the furnace which takes up such a large proportion of the painting, and the dark horror of the landscape. Among a few voyagers who are climbing the formidable rampart of the crater, we see Mr. Horace Vernet himself. This creation by this artist is perhaps the one that recalls in the most striking way the brush of his ancestor Joseph Vernet. Nobody had brought any further than him the art of reproducing the shades and colours of nature with an energy that does not exclude finishing the work. These are precisely the characteristics that distinguish the *View of Vesuvius*.³

Our painting shows the multitude of artistic genres treated by the artist, a tireless worker who excelled not only in large format compositions often showing battles, but also in portraits and, like here, in romantic landscape. In fact, landscape only occupied a negligible place in his corpus; but during the 1820s, before being monopolized by official commissions, he created several landscapes imbued with a Romantic sentiment before the grandeur of nature.

- 1- Robert Rosenblum, exh. cat. *Horace Vernet (1789-1863)*, March-July 1980, Académie de France à Rome, ENSBA Paris, Rome, 1980, p. 16.
- 2- Michallon met the Vernets, father and son, in Rome during February 1820. He wrote to Émile de l'Espine in a letter of 17 February 1820 (Musée du Louvre, département des Arts graphiques): "A few days ago, I had the chance to find myself with the Vernets. [...] they left yesterday for Naples where they will stay for a very short time".
- 3- Étienne de Jouy, Antoine Jay, Salon d'Horace Vernet: *Analyse historique et pittoresque des quarante-cinq tableaux exposés chez lui en 1822*, Paris, 1822, n° XII, *Vue du Vésuve*, p. 72-74.

Horace Vernet, *Vesuvius Erupting*

Features, provenance and related works, refer to p. 44



NATURAL GRANDEUR

One of the most famous artists of the Danish Golden Age, Constantin Hansen spent many years in Rome where he painted remarkable architectural views. Like for his master Eckersberg, Hansen's rigorous composition was very important to him.

The first half of the 19th century saw the development in Denmark of a school of painting of that was surprisingly refined. Coming on the heels of Christoffer Wilhelm Eckersberg, this new school broke free from an idealized style of painting – a product of the eighteenth century – turning its gaze towards nature in its most moving forms. With their feeling for light and colours chosen for their palette, these artists succeeded in reconciling a visual objectivity that was sometimes almost photographic with the pure pleasure of painting, ordinary reality becoming poetry through their brushwork. The poetry of the elements, perceived in their fragility and purity is that of the painters of the Danish Golden Age.

Wonder neverendingly renewed

This new vision, which was decisively modern, shook the Danish

School and was followed by an entire generation of artists. Among the most famous of them were Købke, Lundbye, Rørbye, Hansen. They all combined deep reflection on the composition with highly precise drawing and perfectly mastered technique, to give a better rendering of profound feeling for the very essence of nature. Fresh themes, picturesque characters, tender plays of colour and subtle use of light characterise their work imbued with a certain nostalgia. Subtle studies of skies, countryside bathed in sun, deep lakes, mysterious groves, picturesque ruins and trees, are all illustrations of an intimate relationship between the artist and nature and invite us to wonder continually.

From Mozart to painting

Constantin Hansen (1804-1880) was born while his father, the portrait painter Hans Hansen (1769-1828), was living in Rome. He was baptised in Vienna and received his godmother's name, Constance, Mozart's widow who had married a Dane. Hansen learned to draw from a very early age. Already with obvious talent, he entered the Academy of Fine Arts in Copenhagen at the age of twelve, but before choosing painting, he followed the course in architecture for nine years. This explains the important place he gave to the construction of space and perspective in his work throughout his career, when his motifs were not themselves pure architecture. From 1829 to 1833, he was taught by Eckersberg and the two artists became close. Constantin Hansen was one of Eckersberg's closest pupils. His art shows architectural subjects and genre scenes as much as mythological or religious themes. He was also a talented portraitist. True landscapes by him are rare, but in many of his architectural views, the naturalistic aspect plays an important part.

Exceptional views of roman architecture

Although Hansen concentrated especially on portraiture during his time at the Copenhagen Academy, he painted above all remarkable architectural views in the spirit of Eckersberg during the long period of time spent in Italy. Hansen and Eckersberg's other pupils working in Italy began to move away from their master during the 1830s. Their small format oil studies made from life are quite different from their large compositions carefully developed in the studio. On the contrary Eckersberg applied the same care to all his views of Rome. Between paintings such as *The Temple of Vesta in Rome* (1837, Copenhagen, Statens Museum for Kunst) and the more naturalistic small studies painted in a freer manner such as *The Arch of Titus in Rome* (1839, Copenhagen, Statens Museum for Kunst), or our *View of the Campo Vaccino in Rome*, the difference is very noticeable.

View of the Campo Vaccino

This painting was probably created on a sheet of paper that Hansen stuck to the cover of his box of colours, as was customary for artists painting *en plein air*. The use of colours in our studies is very different to the light chromatic range practiced by Eckersberg. Hansen shows here his great sensitivity to the subtle variations of light and shadow. In a study like this one, he comes closer – more than any other Danish artist – to an Impressionist conception of colour.

Constantin Hansen, *View of the Campo Vaccino in Rome*

Features and provenance, refer to p. 50



IT'S PERFECTLY CLEAR

Achille Benouville's fresh sensitivity was combined with an elegant style and skilful construction of space. With his great feeling for the transparency of air, his art is both unusual and seductive.

This huge garden planted with pine trees, cypresses and green oaks on the Pincio hill in Rome belongs to the Villa Medici, the main façade of which is visible here. This palace belonged to the Medici family from the 16th to the 18th century. In 1803, when Napoleon Bonaparte transferred the French Academy in Rome there, the villa and its gardens were in a sad state and had to be restored to host the winners of the Rome prize who are still based there today.

Many voyages

Achille Benouville (1815-1891) was trained with his younger brother, Léon (1821-1859) by Léon Cogniet (1794-1880), a defender of Romanticism, and by François Édouard Picot (1786-1868), a representative of the Post-Davidian movement. While continuing his training in Paris, he travelled on several occasions to the Franche-Comté, Switzerland and Italy. In 1843 and 1844, he shared his studio in Rome with Corot. Benouville exhibited at the Salon for the first time in 1834 and continued to show there regularly until his death. In 1863, he won a first class medal and was made a Chevalier of the Légion d'honneur.

Far from trends

In 1845, the two brothers won the Rome Prize, Léon for history painting, and Achille for historical landscape. The time spent at the Villa Medici was fundamental for Achille's development and at the end of his stay in 1851, while his brother returned to France, he settled in Rome, marrying a French woman who lived there. About ten years later, his wife abandoned him with their three children who later moved in with their maternal grandmother. The long period spent in Rome, until 1871, had a major effect on his work. He remained distant from developments in French landscape art between 1850 and 1871, both the Realist movement that developed with Courbet and the more rustic one that appeared around Barbizon. He became interested in Italian painting, but transposed into slightly stylized landscapes in which modernity comes forth in the delicate modulation of light. Benouville, whose compositions reveal thorough knowledge of perspective and space, then joined the third generation of Neo-Classical artists, with Paul Flandrin.

Skilled landscapes

The many drawings made *in situ* during his trips around France and Italy show his fondness for the study of nature for its own sake. This interest is tempered by great familiarity with, and a subtle assimilation of, classical Italian painting. Benouville's work shows a high standard, great purity of execution, a lively and spontaneous style with an elegant touch and subtle modelling. His light is delicate and he shows a refined sense of shades that are rich and modulated. Benouville's originality lies especially in his exceptional intuition for the transparency of air, which is especially clear with the bright sky of our painting. While being close to Caruelle d'Aligny and especially the major historical landscapes of Corot, Benouville attracts us with his sensitivity to fresh air.

Achille Benouville, *View of the Villa Medici in Rome*

Features, provenance and related works, refer to p. 54



POUR VIVRE HEUREUX, VIVONS COUCHÉS

Boulanger was the painter who best knew how to illustrate the ancient madness of the Second Empire. He was one of the best representatives of Neo-Greek art and was highly successful with his historical and archaeological reconstructions.

In Delaroche's studio, Boulanger (1824-1888) met his Neo-Greek friends: Henri-Pierre Picou, Jean-Louis Hamon, and especially Jean-Léon Gérôme. All four of them lived for a while on the Rue Notre-Dame-des-Champs and were good friends. After winning the Prix de Rome in 1848, Boulanger spent six years in Rome where he was fascinated by archaeological research.

For Boulanger, Greco-Roman antiquity was no longer conceived as the severe school of Neoclassical virtue; for him it was an unlimited repertoire of forms and colours. He treated the themes of antiquity with great decorative fantasy, while including multiple archaeological details. His style is marked by a love of the lurid and bright colours with an almost metallic sheen.

Summer banquet at the house of Lucullus

This painting shows a meal in the home of the super-rich Lucius Licinius Lucullus, a Roman figure of state and general, born around 117 B.C., who died around 57 B.C. After successfully leading wars in the Orient, he withdrew from public life and became famous for his opulent lifestyle and entertaining. His name is also associated with magnificent gardens in Rome, on the site of which the Villa Medici was built. Plutarch refers disapprovingly to this luxury and attributes to him the fact of criticising his cook for having prepared only a simple meal in the absence of guests, declaring to him: "this evening, Lucullus shall be dining at the home of Lucullus!"¹

Triclinium

Lucullus's guests are placed on a "summer triclinium". In antiquity the term "triclinium" refers both to the bench used by Romans to eat and, by extension the dining room. Three inclined benches, each of which accommodates three people, are arranged in a U, the fourth side has been left free for serving. Lucullus installed his guests on surfaces covered in purple and he provided goblets decorated with precious stones. The dishes were refined and varied, each course being separated by musical interludes.² A crowd of slaves was mobilised to satisfy the diners.

Praised at the Salon

Our painting was exhibited at the Salon of 1878, and the praise bestowed on it by the painter Théodore Véron was without reservation: "On a summer triclinium, Lucullus is sitting casually with Horace and the great minds of the time; his guests are watching a young Roman woman dancing while tibicians are playing the flute and a child accompanies them with a drum. The setting of this feast in the home of the wealthiest patrician of the reign of Augustus, is among the most splendid. The architecture is magnificent; the vellum stretched above the guests, the columns, costumes, and accessories are all arranged like the various groups with the antique taste that was familiar to G. Boulanger whose skill in the Greco-Roman style has been noted for a long time here, alongside that of our old friend Gérôme."³

- 1- Plutarch, *Life of Lucullus*, LVI-LVII.
 2-Yann Le Bohec, *Lucullus: Général et gastronome*, Paris, Éditions Tallandier, 2019, note 126.
 3-Théodore Véron, *Dictionnaire Véron ou Mémorial de l'Art et des artistes de mon temps: Le Salon de 1878 et l'Exposition Universelle*, Paris and Poitiers, 1878, t.1, p. 86-87.

Gustave Boulanger, *Summer Banquet at the House of Lucullus*
 Features, provenance, literature, exhibitions and related works, refer to p. 60



IMPRESSION, JULIE MANET

Considered by the Impressionist painters to be their equal, Berthe Morisot participated in their exhibitions from 1874. She practiced pastel in parallel to painting, with so much ease that Philippe Burty compared her to the famous Rosalba Carriera.

After learning plein air painting with Camille Corot in the early 1860s, Berthe Morisot (1841-1895) became friendly with Henri Fantin-Latour who introduced her to Edouard Manet. She then became his favourite model, embodying the young dark haired melancholic woman at the Balcony (Paris, Musée d'Orsay). In 1874, she married Manet's younger brother Eugène, who was also a painter. Degas, who greatly admired Morisot's art, especially her works on paper, invited her to show at the first Impressionist exhibition held in 1874 at Nadar's studio. Considered by her colleagues to be their equal, Berthe Morisot participated in all of the Impressionist exhibitions, except in 1879, just after her daughter Julie was born.

Renoir, friend and artistic influence

Berthe Morisot and Auguste Renoir met within the Impressionist group in 1874, but they became close after 1886 when she visited his studio for the first time. To distract her husband who was suffering from a serious illness, she began to organize weekly dinners the same year, in their apartment on the Rue de Villejust, to which Stéphane Mallarmé, Edgar Degas and Claude Monet were also invited.

In the abundant correspondence she exchanged from then on with Renoir, there is little artistic advice and few allusions to their techniques for creation. Perhaps the existence of Renoir's artistic influence over Berthe Morisot has been emphasized too naturally for the second part of her career, but the idea of unilateral influence should be examined.¹ Being in fact the artist among the Impressionists to whom she felt closest, she also admired his talents as a draughtsman. These two principal Impressionist painters of the human figure doubtless shared formal concerns and they undeniably influenced each other. In addition, both show great interest in 18th century French artists, such as Fragonard, Watteau and Boucher. Like Renoir, Morisot practiced especially intimate painting, with portraits of her family outside or charming interior scenes.

Decorative large format paintings

From 1885, Morisot showed a renewed interest in drawing.² Her manner evolved and presented stronger graphic accents. Like other Impressionists, such as Renoir, Cassatt and Monet, she then took up large scale decorative works with more complex compositions, based on an interaction between the figures, leading to numerous

adjustments. For this she developed a new working method, creating multiple preparatory studies in charcoal, graphite, red chalk, watercolour and pastel. She could spend up to a year developing certain paintings.

The development of *The Cherry Tree*

The Cherry Tree is without any doubt the most ambitious of these projects (Paris, Musée Marmottan Monet, see reproduction). From summer 1891 to winter 1893, Berthe Morisot devoted her time to this large composition that marked a return to the theme of picking fruit treated two years beforehand in *Picking Oranges* (1889, private collection).³ Like for this painting, she kept in mind Botticelli's *Spring*. She showed her daughter Julie,⁴ who was thirteen at the time, picking cherries from a ladder and her niece Jeannie Gobillard, seen from the back, holding out a basket for her. Berthe Morisot finished the painting later in Paris, using professional models.

Following the tradition of academic teaching, Berthe Morisot created multiple studies of the overall composition and details, using coloured chalks, sanguine and watercolour. Our work is one of the three pastels of *The Cherry Tree*. Morisot also made four oil on canvas paintings, including two large format compositions, one in a private collection and another, considered to be the final version, now in the Musée Marmottan Monet in Paris.

The context in which *The Cherry Tree* was created at Mézy

The viewer cannot imagine that this happy fruit-picking was developed during a period of distress between the beginning of her husband's illness and his death on 13 April 1892. Due to Eugène's bad health, the couple rented the Blotière house at Mézy near Paris from April 1890. Morisot created her studio in a barn belonging to the property.⁵ During the summer of 1891, she began the series of cherry trees in which she showed her daughter and her niece, Jeannie Gobillard, future wife of Paul Valéry. During August, "our friend Renoir" as she called him in her letters, his wife Aline Charigot and their son Pierre, visited them in Mézy. Renoir saw "the canvas with the cherry trees" in progress and encouraged Morisot to finish it in order to show it at the Salon on the Champ-de-Mars.⁶ It was not shown until 1896 at the posthumous exhibition. According to Julie Manet's Journal, her mother was especially fond of this painting which she considered to be the most finished. She confided in her daughter that "I was right not to sell it, I worked on it for so long, at Mézy, during the last year of your father's life, I am attached to it and you'll see that after I die, you will be very happy to have it!"⁷ The painting remained in the family until the donation by the Fondation Denis et Annie Rouart to the Musée Marmottan in 1993.

Our pastel

Berthe Morisot especially appreciated pastel and watercolour. Her 190 pastels and 140 watercolours alone comprise almost half of her *œuvre*.⁸ In a luminous and happy vision, she has shown Julie half-length, her arms reaching out towards a branch above her head. A red chalk study at the National Gallery of Art, Washington⁹ shows her in exactly the same position. Her face, mostly hidden behind her right arm, is visible in the final painting. Morisot was always interested in the rendering of atmosphere and shows the reflections of the sun through leaves. She succeeded in showing the accurate movement, full of life, of this slightly retracted and toned body, balanced on the ladder, delicately picking the summer fruit. Like the many studies made during the final period of her life, our pastel retains an unfinished character which makes it all the more attractive in our view.

Berthe Morisot is exceptional for the confidence of her compositions and quality of drawing, without sacrificing any spontaneity. The lightness of her handling reinstates the feeling of an instant captured on the fly and often led to her being compared to Fragonard, her great great uncle.

- 1- Jean-Dominique Rey, *Berthe Morisot*, Paris, 1982, p. 64.
- 2- Marianne Mathieu, "Aquarelles, pastels, dessins dans l'œuvre de Berthe Morisot", exh. cat. *Berthe Morisot 1841-1895*, Paris, Musée Marmottan Monet, Académie des Beaux-Arts, Institut de France, 2012, p. 34 and 36.
- 3- Exh. cat. *Berthe Morisot 1841-1895*, Lille, Palais des Beaux-Arts, 10 March - 9 June 2002, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 20 June - 19 November 2002, p. 360, no. 115.
- 4- Julie Manet married the painter Ernest Rouart in 1900; they lived with the couple comprising her cousin Jeannie Gobillard and the poet Paul Valéry in the building erected on the Rue de Villejust (now Rue Paul Valéry) by Eugène Manet and Berthe Morisot.
- 5- Marianne Mathieu, "Aquarelles, pastels, dessins dans l'œuvre de Berthe Morisot", exh. cat. *Berthe Morisot 1841-1895*, Paris, Musée Marmottan Monet, Académie des Beaux-Arts, Institut de France, 2012, p. 43.
- 6- *Correspondance Berthe Morisot*, documents gathered and presented by Denis Rouart, Paris, 1950, p. 156, 160-161 and 163.
- 7- Julie Manet, *Journal (1893-1899)*, edition established and introduced by Jean Griot, Paris, 1979, p. 84.
- 8- Jean-Dominique Rey, *Berthe Morisot*, Paris, 2016, p. 155. The drawings have not yet been catalogued, as the book by Marie-Louise Bataille & Georges Wildenstein, *Berthe Morisot, Catalogue des peintures, pastels et aquarelles*, Paris, 1961, is limited to drawings connected to paintings.
- 9- *Julie Picking Cherries*, H. 745 mm ; 505 mm, Washington, National Gallery of Art.

Berthe Morisot, *Julie Manet Picking Cherries*

Features, provenance, related works, literature and exhibitions, refer to p. 64



A VISION OF ORPHEUS

The myth of Orpheus, a major figure of Greek mythology, inspired many artists, painters and musicians from Monteverdi to Delacroix, from Gluck to Gustave Moreau. The latter renewed the iconographic tradition and certainly influenced Redon. In fact, Moreau's depiction shows a young woman holding a lyre and Orpheus's head in her arms, which she contemplates seriously.

Redon (1840-1916), who had been handed over to the care of an uncle, spent his childhood in the isolated demesne of Peyrelebadé in the Landes, where he suffered from anxiety and a feeling of having been abandoned. At the age of twenty he went to Paris, but did not find much satisfaction in studying architecture, nor in the teaching of the academic painter Jean-Léon Gérôme. In Bordeaux, he met Rodolphe Bresdin who encouraged him and taught him printmaking.

From his tenebrous vision...

During the 1870s and 1880s, Redon produced a series of charcoal drawings and lithographs he called "my black paintings". These sombre images, most of which were created in his property of Peyrelebadé,

would subsequently disappear gradually from his work. In 1880, he married a young Creole woman, Camille Falte and their only child, a son Ari was born nine years later. In 1897, Redon lost his property Peyrelebadé and his tenebrous vision ended shortly afterwards.

...to his love for colour

Around 1900, when he was sixty, a new creative period began for Redon. He turned then to painting and pastel and adopted an admirable feeling for chromatic orchestration. In common with the new generation of artists, Redon loved intimacy and colour – perceived as a constructive element, not just for imitation – as well as a new feeling for space. His visual space was gradually stripped of its various planes to form only one single plane. In this way, the unified surface that resulted no longer referred to the tactile aspect of our everyday experience, but revealed the magical traces of his immaterial visions.

The myth of Orpheus

Our painting is part of a series of images that Redon developed on the theme of Orpheus. The son of the river god, Oeagrus and the Muse Calliope, he was a great musician. He invented the 9 string zither and had the power to charm ferocious beasts and wild men with his songs. His wife, the nymph Eurydice, died from a snake bite but Hades, the god of the Underworld allowed him to bring his wife back to Earth on condition that Orpheus not turn towards her during the journey home. But, no longer able to resist the desire to see Eurydice again, Orpheus turned his gaze towards her, and she disappeared forever into the darkness of death. Full of despair and disconsolate, Orpheus was consumed by the memory of his lost love, and remained deaf to the advances of the Thracian women, who tore him apart in spite. His remains flowed into the waters of the river Nestos and, while the current carried him away, his head continued to call Eurydice.

In our painting, Orpheus's head resting on the lyre floats in space, above an imaginary shore. The landscape below, with its trees and purple and green blooms, is shown allusively. The background is occupied by a cliff evoking that of the *Day* in the décor of the library of Gustave Fayet at the abbey of Fontfroide (completed in 1911), the style of which is close to this work. A painter friend and major collector of Gauguin and Redon, Fayet also owned our painting.

Odilone Redon, *Orpheus*

Features, provenance, literature and exhibitions, refer to p. 70



THE INTENSITY OF HAPPINESS

Unlike the Impressionists, Cross did not set out to capture the fugitive. Like Signac, he tried to translate a perfect order in which humans merge with nature. He dared to simplify and distort and only retained the essential elements of shapes.

Henri Edmond Joseph Delacroix (1856-1910), known as Henri-Edmond Cross, exhibited for the first time at the Salon of 1881, translating his surname "Delacroix" into the English "Cross" to distinguish himself from Eugène Delacroix. In 1884, he was one of the founders of the Salon des Indépendents where he met Georges Seurat (1859-1891) and Paul Signac (1863-1935) amongst others.

With them, he became one of the three great masters of Neo-Impressionism. This new and original artistic movement had an interest in *plein-air* work in common with Impressionism in addition to a love of bright colours and the practice of dividing colours. However, it was essential to them to provide a scientific foundation to the division of colours, based on the meticulous study of optical phenomena that the Impressionists had practiced by instinct. Seurat's reading of Chevreul¹ and the mathematician Charles Henry,² provided a scientific foundation for his painting and his essay *Esthétique*³ published in 1890. In 1899, Signac published his treatise *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, which was the product of fruitful exchanges of correspondence between him and Cross. To facilitate Signac's work, Cross, whose mother was English, translated Ruskin's book *Elements of Drawings* into French in 1896.

Friendship with Signac

Cross adopted divisionism quite late, in 1891 the year of Seurat's premature death and five years after the birth of Neo-Impressionism.⁴ Signac became one of his closest friends and together they developed the Neo-Impressionist technique which they wanted to make freer and more colourful. From 1895, a broader touch and the choice of more strongly contrasted harmonies embodied the second phase of the movement that distanced itself from the subtle vibrations of light painted in Seurat's time.

The move to the south of France

In 1891, at the age of thirty-five, Cross left Paris for the south of France, attracted by the beauty of the sites and a climate beneficial to his chronic rheumatism. With his future wife, Irma Clare (1849-1933) who had been married to Hector France, he moved close to Cabasson in the Var. In 1893, the couple settled permanently in the small coastal village of Saint-Clair. A relatively isolated life began for the couple which only returned to Paris once a year for the Salon des Indépendants. From 1892, Signac divided his time between Paris and Saint-Tropez not far from Cross.

Decorative and monumental power

Cross's landscapes and seascapes give an impression of softness and harmony; they touch the viewer for their fineness and rippling in the light. Unlike the Impressionists, Cross did not try to capture fugitive effects. Like Signac, he tried to translate the perfect order in which man merges with nature.

In order to obtain the unity, decorative and monumental power that are typical of his landscapes of the years 1906-1908, Cross liberated himself from the literal depiction of nature. He only retained the essential elements of forms, daring to use simplifications and distortions. Maurice Denis wrote in 1910: "his desire for expression became rougher, more demanding as his desire for synthesis increased. He managed to signify with a few simple forms, a few relations with pure colours, what had previously been described with a multitude of nuances and variegations."⁵

The theme of the nude in a landscape

At the same time, Cross introduced nudes to his landscapes. His personal fantasy was set free, interpretation taking over gradually from his desire for an objective vision. In the same way as landscape, the nude expresses the pantheistic sensitivity of Cross for magnified nature. They are fully integrated into the landscape, and participate in the decorative rhythm of the composition.

It is not surprising that Cross's art also influenced Henri Matisse, the

leader of Fauvism. During the summer of 1904 Matisse discovered the painting *The Evening Air* (1894, Paris, Musée d'Orsay) when visiting Signac at Saint-Tropez and was directly inspired by it in his *Luxe, Calme et Volupté* (1904, Paris, Musée d'Orsay).

Kessler collection

Our painting was in the collection of Count Harry Kessler. This young German had inherited a fortune when his father died in 1895 and had a lively interest in modern art, especially the French Avant Garde. The part he played in the spread of Neo-Impressionism in Germany was decisive. Kessler met Cross in Spring 1898 in Paris at the Salon des Indépendants. In 1902, Kessler commissioned from him a large painting, *The Leafy Shaded Beach* (Aichi, Menard Art Museum), showing a beach with female nudes grouped harmoniously under a pine. At the major Cross solo exhibition at the Galerie Bernheim-Jeune in 1907, Kessler bought our painting and *Le Lesteur* (Geneva, Musée d'Art et d'Histoire). In his journal, he wrote: "at midday, at the Cross exhibition where I met old Druet [a Parisian gallery owner] he said to me: "he's the best of all.

This has nothing to do with Impressionism, it's a new formula which is now fully developed. With Cross, it has become flexible. It won't go any further; nothing as beautiful has ever been done, like enchantment, as in the painting of the *Clearing*⁶ [...] I bought Cross's *Le Lesteur* for 3 500 francs.⁷ Especially enamoured by Cross's art, Kessler collected a large number of his works and also encouraged enthusiasm among other German connoisseurs, such as Bodenhausen. German museums also reacted favourably to Cross's work, while it was not until 1923 that three paintings by him entered the collections of the Musée d'Orsay, thanks to the bequest of the Vicount Guy de Cholet (1868-1915).

The intensity of happiness

Our painting dates to the final years of Cross's life, a period marked by intensive productivity as well as considerable physical suffering. He suffered from bouts of rheumatism that not only affected his limbs but also his eyes. Cross was forced to cope with periods of complete inactivity and experienced the periods of reprieve he had with increased avidity and ardour. Between May and November 1905, he was not able to paint, and was forced to rest his eyes in the dark.⁸ Isabelle Compin dates our painting between June and December of 1906.

1- Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, 1839.

2- Charles Henry, *Introduction à une esthétique scientifique*, 1885.

3- This text dated 1890 was published for the first time by Félix Fénéon, "De Seurat", *Bulletin de la vie artistique*, Paris, Bernheim-Jeune, no. 9, 17 June 1914.

4- In May 1886, the critic Félix Fénéon had called the movement "neo-Impressionism" when he discovered *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* which Seurat showed at the last exhibition of the Impressionist group.

5- Maurice Denis, Preface to the catalogue of the exhibition *H. E. Cross*, Galerie Bernheim-Jeune, Paris, 1910.

6- Cross, *La Clairière*, 1906-1907, oil on canvas, H. 1,62 m; W. 1,30 m, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum.

7- Harry Kessler, *Journal. Regards sur l'art et les artistes contemporains*, Paris, 2017, t. II, 22 April 1907, p. 6.

8- Isabelle Compin, *H. E. Cross*, Paris, 1964, p. 57-58.

(Features, provenance, literature and exhibitions, refer to p. ??)

Henri-Edmond Cross,

Bathers in the Mediterranean, in the Background the Îles d'Or

Features, provenance, literature and exhibitions, refer to p. 74

Photographies
Julien Pépy

Conception graphique
François Brécard

Textes
Teresa Perez Diaz

Traduction
Jane MacAvock

Achévé d'imprimer en janvier 2020 sur les presses de l'imprimerie Lego Spa, à Vicenza (Italie)