

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.com

Uniquement sur rendez-vous.
By appointment only.

www.galerieheim.com

OWN A CLASSIC MASTERWORK

(FOR LESS THAN WHAT YOU THINK)

CATALOGUE N° 28 / 2022



JEAN-FRANÇOIS HEIM
BASEL

À JULES ET ALICE

Je tiens à exprimer toute ma gratitude aux personnes qui m'ont apporté leurs concours et en particulier à M. Paolo Antonacci, Mme Émilie Beck Saiello, Mme Rhea S. Blok, M. Pierre Bonnaure, Mme Corisande Evesque, Mme Françoise Joulie, M. Alastair Laing, Mme Jane MacAvock, M. David Mandrella, M. Thierry Maniguet, M. Alain Mérot, M. Marc-Olivier Ranson Bitker, Mme Florence Valdès-Forain et M. Moana Weil-Curiel.

En 1^{re} de couverture : Jean-Louis Forain, *Aux courses à Chantilly*, vers 1885 (détail).

En 4^e de couverture : François Boucher, *Allégorie de l'hiver*, 1766-1767 (détail).

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

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

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

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

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

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

xvii^e siècle

LE DROIT DE REGARD	EUSTACHE LE SUEUR (ATTRIBUÉ À)	8
LES BELLES BACCHANTES	GÉRARD DE LAIRESSE	14
QUAND L'ART PORTE SES FRUITS	JEAN-BAPTISTE MONNOYER	20

xviii^e siècle

D'APRÈS NATURE... OU PRESQUE	CLAUDE-JOSEPH VERNET	24
VIVANTE MORTE-SAISON	FRANÇOIS BOUCHER	30
UN HOMME DE PLUMES	JACQUES BARRABAND	34
PLUS D'UNE CORDE À SON ARC	GUILLAUME GUILLON-LETHIÈRE	38

xix^e siècle

PASTORALE ROMANTIQUE	ANDRÉ GIROUX	44
UNE ÉTUDE BIEN SUPÉRIEURE	FRIEDRICH GAUERMANN	50
REPRÉSENTATION TRÈS THÉÂTRALE	THÉODORE CHASSÉRIAU	54
LES GARDIENS DU TEMPLE	JEAN-LÉON GÉRÔME	60
QUAND PSYCHÉ S'ABANDONNE	GUSTAVE COURBET	66
SCÈNE DE LA VIE CONJUGALE	JEAN-LOUIS FORAIN	72
ESPRIT, ES-TU LÀ?	PAUL RANSON	76

CATALOGUE ENTRIES IN ENGLISH		81
------------------------------	--	----



LE DROIT DE REGARD

Nous ne connaissons de Le Sueur, en tout et pour tout, que quatre portraits dont celui de groupe, la fameuse *Réunion d'amis* conservée au Louvre. La question d'une attribution à cet artiste reste en effet difficile à établir. Pour autant et quel qu'en soit l'auteur, l'œuvre que nous présentons ici se pare de toutes les qualités du classicisme parisien des années 1640.

Si le portrait s'épanouit sensiblement en France au milieu du ^{xvi}e siècle, avec François Clouet (av. 1520-1572) et Corneille de Lyon (av. 1510-1575), c'est au siècle suivant qu'il connaît un développement sans précédent¹. Une immense quantité de portraits peints au ^{xvii}e siècle sont en effet documentés dans des inventaires², mais seul un petit nombre d'entre eux nous sont parvenus³. De plus, considérés de moindre mérite intellectuel et technique que la peinture d'histoire⁴, ceux-ci étaient rarement signés.

La production de portraits de plusieurs peintres de premier plan reste en conséquence assez mal connue. Nicolas Poussin (1594-1665) et Charles Le Brun (1619-1690) par exemple pratiquaient l'art du portrait surtout dans leur jeunesse. Ces peintres polyvalents étaient probablement accaparés par l'exécution de tableaux d'histoire et de grands décors. Par ailleurs, le style d'un peintre d'histoire peut être considérablement différent, plus réaliste, lorsqu'il peint un portrait.

Le portrait, entre vérité et beauté

Le peintre de portraits était alors invité à chercher un équilibre subtil entre la réalité et l'idéal, la vérité et la beauté⁵. Si un portrait réussi demeure avant tout un savant mélange de chacune de ces extrémités, on peut également, à partir du résultat, classer les peintres de portraits du ^{xvii}e siècle en deux courants⁶.

L'un s'attache à l'idéal de la beauté, selon les critères de l'époque, et se concentre sur ce qu'on appelait la « grâce » du modèle : sa posture et les différents éléments de sa tenue. Le premier rôle est ainsi dévolu aux tissus, et notamment à leurs matières (soieries, velours). Dans ces portraits, la vie circule dans les plis et les replis des étoffes et les chatoiements qu'elles provoquent. Le désir d'apparat y prime manifestement sur la recherche psychologique⁷.

L'autre courant se concentre davantage sur la perception de la vie intérieure du modèle, tout en visant à la ressemblance scrupuleuse du visage

PORTRAIT D'HOMME EN BUSTE

Huile sur toile, H. 0,55 m ; L. 0,45 m. Date : 1640-1645.

Provenance : collection privée.

dans laquelle l'intensité du regard joue sans doute un rôle déterminant. Ce sont des compositions plus dépouillées, souvent sur fond neutre. Parmi les peintres de ce courant figurent les frères Le Nain, Philippe de Champaigne (1602-1674), Charles Le Brun, Simon Vouet (1590-1649) ainsi que celui à qui est attribué notre tableau, Eustache Le Sueur (1616-1655).

Qui est Eustache Le Sueur ?

Eustache Le Sueur est l'élève et collaborateur de Simon Vouet, peintre le plus en vogue pendant le deuxième quart du XVII^e siècle. Après avoir passé quinze ans à Rome où il mena une brillante carrière, celui-ci avait été rappelé à Paris par Louis XIII en 1627. Le Sueur travaille dans son atelier pendant une dizaine d'années, entre 1632 et 1643/44⁸, et adapte alors parfaitement le lyrisme baroque de son maître.

Rare peintre français de l'époque à ne pas s'être rendu en Italie⁹, Le Sueur est très influencé par Raphaël (1483-1520) qu'il connaît à travers des collections royales et des estampes, et par Nicolas Poussin qui fait un séjour à Paris en 1640-1642. Le Sueur s'oriente au fil du temps vers un art de plus en plus épuré, grave et serein.

En 1648, Le Sueur est appelé à siéger parmi les membres fondateurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Sa disparition, à l'âge de 38 ans, un an avant celle de Laurent de La Hyre (1606-1656) et deux ans avant celle de Jacques Stella (1596-1657), permet à Charles Le Brun de prendre la succession de Simon Vouet comme Premier peintre du roi¹⁰. Le recueillement qu'inspirent ses tableaux, leur simplicité et leur noblesse vaudront à Le Sueur le nom de « Raphaël français », témoignant de l'admiration sans réserve

des amateurs du XVIII^e siècle¹¹ durant lequel et une partie du siècle suivant il personnifiera l'école française, avec Poussin et Le Brun¹².

L'influence de Vouet

Simon Vouet est probablement l'un des plus grands portraitistes de la première moitié du XVII^e siècle¹³, notamment dans la technique du pastel¹⁴ qu'il découvre pendant son séjour italien. Abandonnant la formule des trois crayons issue du XVI^e siècle et la stricte frontalité de l'effigie, il présente son modèle en buste, légèrement tourné de trois-quarts, le regard tourné vers le spectateur. L'expression du visage semble ainsi saisie sur le vif, de manière directe. Entre 1632 et 1635, Vouet exécute un grand nombre de portraits de gentilshommes et d'officiers de la Cour de Louis XIII¹⁵.

Retrouvés en partie par Jean-Pierre Cuzin et Barbara Brejon de Lavergnée¹⁶, ces portraits de Simon Vouet semblent avoir exercé une grande influence sur Le Sueur qui a en effet parfaitement assimilé son art du portrait, en y ajoutant sa grande habileté à saisir puis à restituer le caractère du modèle¹⁷.

Les portraits de Le Sueur

Dans un article pionnier publié en 1965¹⁸, Charles Sterling fait le point sur les portraits de Le Sueur. Après l'analyse de la *Réunion d'amis*¹⁹ et du *Portrait de Guillaume Albert*²⁰, l'historien de l'art attribue à notre artiste trois autres portraits d'homme : l'un conservé au musée du Louvre²¹ et un autre présenté par la Galerie Éric Coatalem²², tous deux présents dans le catalogue raisonné établi par Alain Mérot qui rejette en revanche le *Portrait de jeune homme appuyé sur une épée*²³. Par rapprochement stylistique avec le *Portrait de*



Guillaume Albert, daté de janvier 1641, tous les portraits connus de Le Sueur sont datables des années 1640-1645, au lendemain de son départ de l'atelier de Vouet, alors qu'il n'avait pas 30 ans. Selon Charles Sterling, les éléments stylistiques qui rapprochent ces portraits d'homme des deux œuvres avérées de Le Sueur sont, outre l'éclairage, la facture des lèvres, des narines, de l'accent lumineux sur le nez et dans l'œil que nous retrouvons également dans notre portrait.

Bases pour une attribution à Le Sueur

Alain Mérot²⁴ soutient qu'il est effectivement possible de rapprocher notre portrait des rares portraits que l'on attribue à Le Sueur.

Par ailleurs, nous constatons une vraie ressemblance physique entre le modèle de notre portrait et l'officier au premier plan à droite de la *Réunion d'amis*. Ce ne serait pas le premier portrait individuel en lien avec ce portrait de groupe. Charles Sterling compare ainsi le *Portrait de Guillaume Albert*

avec le personnage de gauche vêtu à l'antique, quand le *Portrait d'homme* du Louvre, avec son visage rond et sa barbiche rousse, nous semble proche du personnage tenant un compas, au centre de la composition.

À la différence des autres portraits évoqués, tous à mi-corps, le nôtre est en buste, formellement très proche d'un *Autoportrait*²⁵ de Le Sueur qu'une gravure de Pieter Van Schuppen (1627-1702) nous a permis de connaître.

Par ailleurs, le col en dentelles, modelé par des touches opalines qui permettent d'apprécier les jeux subtils de la lumière, y est traité d'une façon semblable à celle des autres portraits.

Un regard d'honneur

Le visage de notre modèle, sur lequel l'artiste s'est concentré, se détache sur un fond charbonné, révélant des traits rendus avec un réalisme tout en retenue. Son regard lui confère une incontestable présence et semble guetter celui du spectateur



Eustache Le Sueur, *Réunion d'amis*, vers 1640-1644 (Paris, musée du Louvre)



Pieter Van Schuppen, 1696, gravure d'après un *Autoportrait* d'Eustache Le Sueur (Paris, Bibliothèque nationale, Estampes)

vers lequel il se tourne et que, le défiant d'être lui-même, il défie calmement à son tour. Pour Marc Fumaroli²⁶, les portraits français du XVII^e siècle portent un regard d'honneur, appelant le spectateur à garantir que son personnage, à son âge et

à la place qui est la sienne, est ainsi dignement représenté et que, depuis le rang qu'il occupe et dont il connaît autant les droits que les devoirs, rien ni personne ne lui fera jamais baisser les yeux.

(For English text, refer to p. 82)

- 1- Thierry Bajou, « L'image de l'homme au temps de Descartes ou le portrait au XVII^e siècle en Europe », *Portrait. Le portrait dans les collections des musées Rhône-Alpes*, Bourg-en-Bresse, Chambéry, Valence, 2001, p. 107-118.
- 2- À titre d'exemple, la production peinte de Claude Lefebvre (1632-1675) est estimée à 800 portraits. Emmanuel Coquery, « Les derniers jours de Claude Lefebvre », *Curiosité. Études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris, 1998, p. 87.
- 3- Jacques Thuillier, « Le portrait », *La Peinture française. De Le Nain à Fragonard*, Genève, 1964, p. 27-28.
- 4- La hiérarchie des genres est théorisée par André Félibien dans sa préface des *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, 1669.
- 5- Edouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, 1998, p. 146.
- 6- Emmanuel Coquery, « Le portrait français de 1660 à 1715 », cat. exp. *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV 1660-1715*, Nantes, musée des Beaux-Arts ; Toulouse, musée des Augustins, 1997, p. 50.
- 7- Les promoteurs de ce courant étaient Jean Nocret (1615-1672), la dynastie des Elle dits « Ferdinand », Juste d'Egmont (1601-1674), Henri Beaubrun (1603-1677) et son cousin Charles Beaubrun (1604-1692), Gilbert de Sève (1618-1698).
- 8- La date d'entrée dans son atelier demeure incertaine. Le Sueur est témoin au mariage de son maître en 1640 et un acte de 1642, indiquant qu'il habite aux galeries du Louvre, nous permet de supposer qu'il loge également chez lui. L'acte de mariage de Le Sueur, en juillet 1644, nous apprend qu'il n'habite plus chez Vouet et que celui-ci est absent à la cérémonie. Par ailleurs, Vouet ne sera parrain d'aucun de ses enfants. Barbara Brejon de Lavergnée, « Simon Vouet et son atelier », cat. exp. *Eustache Le Sueur*, musée de Grenoble, 19 mars - 2 juillet 2000, Paris, 2000, p. 57.
- 9- Le fait qu'un certain nombre d'artistes – comprenant Laurent de La Hyre (1606-1656), Philippe de Champaigne (1602-1674), Pierre Patel (1604-1676), Charles Poerson (1609-1667) et Michel Corneille l'Ancien (vers 1601-1664) – n'ont pas ressenti le besoin d'effectuer le voyage en Italie est interprété par leurs contemporains comme un signe de maturité de l'école française de peinture. Sylvain Laveissière, cat. exp. *Le Classicisme Français. Masterpieces of Seventeenth Century Painting*, Dublin, The National Gallery of Ireland, 1985, p. XXXVIII.
- 10- Pierre Rosenberg, cat. exp. *Poussin, Watteau, Chardin, David... Peintures françaises dans les collections allemandes XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Grand Palais, 18 avril - 31 juillet 2005, p. 381.
- 11- Alain Mérot, *Eustache Le Sueur (1616-1655)*, Paris, 1987, p. 133-139.
- 12- *Ibid.*, p. 105.
- 13- Arnauld Brejon de Lavergnée, « Notes parisiennes : Philippe de Champaigne et non Le Sueur, Le Sueur et non Vouet », *Curiosité. Études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris, 1998, p. 48.
- 14- Sylvain Laveissière, *op. cit.*, p. 76.
- 15- Barbara Brejon de Lavergnée, « Simon Vouet et le dessin », cat. exp. *Vouet*, Paris, Grand Palais, 1990-1991, p. 359-360 et p. 386-389.
- 16- Deux pastels sont conservés à Florence, au musée des Offices (inv. 2463F et inv. 1042 E). Le musée du Louvre conserve un portrait d'homme (Jean-Pierre Cuzin, « Jeunes gens par Simon Vouet et quelques autres », *Revue du Louvre*, 1979, I. p. 20, fig. 12). Une suite importante de pastels de Vouet sont en main privée. Barbara Brejon de Lavergnée, « Some new pastels by Simon Vouet: portraits of the court of Louis XIII », *The Burlington Magazine*, novembre 1982, vol. CXXIV, n° 956, p. 689-693.
- 17- Christopher Wright, *The French Painters of the Seventeenth Century*, Londres, 1985, p. 102.
- 18- Charles Sterling, « Eustache Le Sueur peintre de portraits », *Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag. Eine Festgabe seiner europäischen Schüler, Freunde und Verehrer*, Berlin, 1965, p. 181-184.
- 19- *Réunion d'amis*, vers 1640, huile sur toile, H. 1,36 m ; L. 1,95 m, Paris, musée du Louvre (inv. 8063).
- 20- Eustache Le Sueur, *Portrait de Guillaume Albert*, 1641, huile sur toile, H. 1,12 m ; L. 0,97 m, Guéret, musée d'art et d'archéologie (inv. 2008.0.198). Alain Mérot, *op. cit.*, n° 22, p. 175, fig. 20. Une inscription au dos de la toile identifie le modèle et date le portrait de janvier 1641.
- 21- Eustache Le Sueur, *Portrait d'homme*, vers 1642, huile sur toile, H. 0,81 m ; L. 0,65 m, Paris, musée du Louvre (achat 1999). Alain Mérot, *op. cit.*, n° 24, p. 175, fig. 23.
- 22- Eustache Le Sueur, *Portrait d'homme*, huile sur toile, H. 0,79 m ; L. 0,66 m, Paris, Galerie Éric Coatalem, puis collection privée. Alain Mérot, *op. cit.*, n° 23, p. 175, fig. 22.
- 23- *Portrait de jeune homme appuyé sur une épée*, huile sur toile, H. 0,64 m ; L. 0,52 m, Hartford (Connecticut), The Wadsworth Atheneum (inv. 1966.11). Alain Mérot, *op. cit.*, R. 93.
- 24- Communication écrite du 11 mars 2021. Notre tableau pourrait être rapproché des rares portraits que l'on attribue à Le Sueur, vers 1640-1645. Sur photo, la facture lui paraît cependant un peu moins franche, un peu plus sèche que celle du *Portrait de Monsieur Albert*, du *Portrait d'homme* du Louvre et de celui naguère chez Éric Coatalem, à Paris. M. Mérot ne peut pas se prononcer sur la base d'une comparaison de photos, étant donné le nombre de portraitistes de qualité actifs à Paris au XVII^e siècle et le petit nombre d'études qui leur ont été consacrées.
- 24- Pierre Rosenberg, cat. exp. *La peinture française du XVII^e siècle dans les collections américaines*, Paris, New York et Chicago, 1982, p. 12.
- 25- Alain Mérot, *op. cit.*, M. 227 (tableau perdu, connu par une gravure de P. Van Schuppen, Paris, Bibliothèque nationale, Estampes).
- 26- Marc Fumaroli, « Les leurreurs qui persuadent les yeux », cat. exp. *La peinture française du XVII^e siècle dans les collections américaines*, Paris, New York et Chicago, 1982, p. 12.



LES BELLES BACCHANTES

Peintre et graveur liégeois actif à Amsterdam, Gérard de Lairesse comptait au nombre des artistes les plus en vogue durant seconde moitié du XVII^e siècle. Son art, essentiellement destiné à de riches marchands, à des lettrés ou au prince d'Orange-Nassau, futur Guillaume III, est hautement intellectuel, puisant à la culture antique et à l'allégorie.

Né à Liège, Gérard de Lairesse (1640-1711) est formé au dessin et à la peinture par son père, Renier de Lairesse, mais également à la poésie et à la musique – il joue excellemment de la flûte et du violon. Avide de textes anciens, des fables d'Ovide en particulier, son frère Ernest lui rapporte de Rome un exemplaire de l'*Iconologie* de Cesare Ripa qu'il étudie avec passion.

Le peintre liégeois Bertholet Flémal (1614-1675), qui a vécu en Italie et en France, exerce une influence notable sur le jeune Gérard. Il le guide par ses conseils et lui parle avec enthousiasme des antiquités romaines. N'ayant jamais fait son voyage à Rome, Lairesse découvre l'art antique à travers les recueils de gravures d'après les maîtres de la Renaissance et des Écoles bolonaise et française contemporaines.

Ses brillants débuts de peintre sont brusquement interrompus par un événement tragi-comique qui contraint l'artiste à quitter précipitamment sa ville natale en avril 1664¹. Il épouse alors Marie Salme avec laquelle il s'installe d'abord à Utrecht, puis à Amsterdam où il travaille pour le marchand Gerrit Uylenburgh (1626-1679)² en 1665³.

Lairesse devient dès lors un peintre d'histoire profane, son installation à Amsterdam le privant des commandes de tableaux religieux. Mais il réalise également des tableaux purement allégoriques, à l'exemple de l'*Allégorie des cinq sens*⁴ montrant sa connaissance précoce et profonde de Ripa⁵.

Un graveur passionné par le théâtre

Habile graveur, Lairesse produit un grand nombre d'estampes durant ses premières années à Amsterdam, entre 1665 et 1670. Ses figures

BACCHANALE D'ENFANTS

Huile sur toile, H. 0,86 m ; L. 1,16 m. Signée et datée en bas à droite : G. Lairesse / Fecit 1668. Numéro d'inventaire en bas à gauche : 61. Date : 1668.

Provenance : collection privée.

Œuvres en rapport : Gérard de Lairesse, *Enfants dansant au son du triangle*, vers 1668, huile sur toile, H. 0,57 m ; L. 0,76 m, signée G. Lairesse in. et f. et monogramme GL sur le vase, Mâcon, musée municipal des Ursulines (inv. 1421), Alain Roy 1992, p. 47 (fig.) ; Germaine Barnaud, « Sur quelques tableaux de Gérard de Lairesse », *Revue du Louvre*, n° 2, 1965, p. 59-67 ; Johannes Glauber (1646/1650-1726), eau-forte d'après un dessin de Gérard de Lairesse, *Danse d'enfants au son du triangle*, eau-forte, H. 170 mm ; L. 140 mm, G. de L. in. / J. G. f., Alain Roy 1992, D. 184a.

témoignent de l'influence de la sculpture antique qu'il a connue par l'intermédiaire d'un recueil de François Perrier⁶ dont il utilise fréquemment les planches autour de 1670, notamment dans ses gravures d'inspiration mythologique et dans ses frontispices allégoriques mais aussi comme répertoire de drapés à l'antique⁷.

Peu après son accession en 1667 au droit de bourgeoisie à Amsterdam, Lairese entre en contact avec un groupe d'intellectuels fortunés qui partagent et propagent les idées du classicisme français, et qui fonderont en 1669 l'Académie du « Nil Volentibus Arduum » (Rien n'est difficile pour ceux qui veulent), dédiée au progrès de la littérature contemporaine et au renouveau du théâtre⁸. En 1668, Lairese réalise les illustrations de deux pièces d'Andries Pels qui s'inspirent du théâtre français : *La Mort de Didon* et la comédie *Julfus*.

Un peintre aveugle devient théoricien

Lairese devient brusquement aveugle alors qu'il est au sommet de sa gloire, vers la fin de 1689⁹. Il se tourne alors vers l'enseignement, et la série de conférences qu'il donne pendant de longues années sont recueillies par ses fils et forment la base de ses œuvres théoriques : *Principes du Dessin* (1701) et le *Groot Schilderboek* (*Grand Livre des Peintres*) (1707). Ce dernier traité, conçu comme un guide pratique pour des apprentis en complément de l'enseignement de la peinture, rencontre un tel succès qu'il est traduit en français, en allemand et en anglais.

Le « Poussin hollandais »

Lairese est parfois surnommé le « Poussin hollandais ». Imprégné de la culture française et épris de l'Italie classique, c'est en effet un Hollandais

d'adoption, formé dans le milieu franco-italien de Bertholet Flémal. S'il exalte l'art classique – en particulier Nicolas Poussin (1594-1665) – dans son traité de 1707¹⁰, les tendances classicistes étaient cependant présentes en Hollande bien avant lui, comme en témoigne l'œuvre de Caesar van Everdingen (1616-1678). Son classicisme et sa critique de Rembrandt ont mis un terme à sa renommée au XIX^e siècle quand a été redécouvert l'art hollandais du siècle d'or, mais Lairese a recouvré sa notoriété dès la seconde moitié du XX^e siècle, et le peintre est aujourd'hui considéré comme la figure centrale de l'art de la seconde moitié du XVII^e siècle en Hollande¹¹.

Une bacchanale d'enfants

On appelle bacchanale un tableau ou un bas-relief qui représente une fête en l'honneur du dieu romain Bacchus, l'égal de Dionysos dans la mythologie grecque. Dans notre tableau, les deux figures féminines mi-nues à gauche sont des ménades (ou bacchantes), les compagnes de Dionysos. L'une d'elles joue du tambourin – figure habituelle de la volupté – et l'autre du triangle. Certains *putti* dansent sur leur musique tandis que d'autres s'adonnent à leurs jeux d'enfants.

Depuis la Renaissance, le thème des jeux d'enfants ou de petits amours est très courant dans la peinture, surtout dans les sujets allégoriques dont les sources principales d'inspiration sont les bas-reliefs de l'Antiquité. Les « modèles » pour ce type de représentation sont *L'Adoration de Vénus* du Titien (1518, Madrid, musée du Prado) et la copie qu'en fait Rubens vers 1635-1638 (Stockholm, musée national), ainsi que la *Bacchanale d'enfants avec une chèvre*, bas-relief du sculpteur flamand François Duquesnoy (1630, Rome, galerie Spada),



qui fait écho aux *Bacchantes d'enfants* (1626) que Nicolas Poussin peint au même moment à Rome. Lairesse a sans doute connaissance de ces œuvres à travers des estampes. Dans notre tableau, comme chez Poussin et Duquesnoy, ses petits amours n'ont pas d'ailes.

Lairesse semble s'inspirer en particulier de Rubens qui représentait indistinctement les petits amours en garçon ou en fille¹². Dans une œuvre en lien direct avec notre tableau, *Enfants dansant au son du triangle*¹³, les six amours qui dansent comprennent une fille qui se distingue notamment par sa coupe de cheveux ainsi que par son collier. Dans ce tableau, une seule ménade est assise à gauche. Il s'agit presque de la même figure que dans notre tableau, dont on aperçoit le dos et la tête en profil classique. Elle y joue du triangle au lieu du tambourin. Elle est également plus clairement caractérisée comme bacchante grâce aux grappes de raisin sur ses genoux et, au premier plan, un vase renversé, symbole dionysiaque.

Les élégantes figures féminines de notre tableau, avec leurs gestes étudiés, sont proches de l'école bolonaise, de l'Albane et du Dominiquin. *La Toilette de Vénus* de l'Albane (Rome, Galleria Borghèse)¹⁴ montre par exemple le même type féminin doté des mêmes bras musculeux, certainement dus à l'emploi de modèles masculins. Comme chez l'Albane, Lairesse organise sa composition en frise, comme un relief, dans une forêt dont les arbres encadrent une belle vue sur l'horizon.

Il est possible de retrouver dans notre tableau certaines caractéristiques des œuvres connues de Lairesse de ses premières années à Amsterdam (1665-1670)¹⁵. On y retrouve la lumière latérale éclairant irrégulièrement la scène et soulignant la narration. Tout en retenue, les attitudes, les gestes et les regards qui expriment les relations entre les personnages, s'accordent subtilement au rendu raffiné des tissus soyeux et du métal ciselé.

(For English text, refer to p. 83)

1- Devant le refus de ses parents, Gérard de Lairesse était revenu sur la promesse qu'il avait faite d'épouser l'une des deux sœurs François. Celles-ci, se sentant gravement offensées par la volte-face du peintre, l'attirèrent dans un guet-apens au cours duquel il fut contraint de croiser le fer avec la plus « virile » des deux. Blessé à la partie non moins virile de son anatomie, Lairesse finit malgré tout à faire battre en retraite les deux sœurs éconduites.

2- Fils du marchand Hendrick Uylenburgh, chez qui Rembrandt a fait ses débuts à Amsterdam une trentaine d'années auparavant.

3- Alain Roy, *Gérard de Lairesse (1640-1711)*, Paris, 1992, p. 48.

4- Gérard de Lairesse, *Allégorie des cinq sens*, 1668, huile sur toile, H. 1,40 m ; L. 1,83 m, Kelvingrove Art Gallery and Museum (Glasgow Museums), inv. n° 3635.

5- Alain Roy, *op. cit.*, p. 69.

6- *Icones et segmenta signorum et statuarum, quae temporis dentem invidium evasere, urbis aeternae ruinis erepta*, Rome, 1638.

7- Alain Roy, *op. cit.*, p. 65-67.

8- Alain Roy, *op. cit.*, p. 67.

9- Alain Roy, *op. cit.*, p. 51-52.

10- Gérard de Lairesse, *Groot Schilderboek (Le Grand Livre des Peintres)*, Amsterdam, 1707 (nombreuses rééditions et traductions au XVIII^e siècle).

11- Lyckle de Vries, *How to create beauty. De Lairesse on the theory and practice of making art*, Leyde, 2011, p. 16 ; Josien Beltman et al. (éd.), *Eindelijk! De Lairesse: Klassieke schoonheid in de Gouden Eeuw*, cat. exp., Enschede, Rijksmuseum Twenthe, 2016-2017, Waanders & De Kunst, 2016.

12- Les petits amours filles apparaissent chez Rubens dans son *Adoration de Vénus* (d'après Titien), vers 1635-1638, Stockholm, musée national ; également dans sa *Fête de Vénus*, 1636-1637, huile sur toile, H. 2,17 m ; L. 3,50 m, Vienne, Kunsthistorisches Museum (inv. 684).

13- Gérard de Lairesse, *Enfants dansant au son du triangle*, vers 1668, huile sur toile, H. 0,57 m ; L. 0,76 m, signée G. Lairesse in. et f. et monogramme GL sur le vase, Mâcon, musée municipal des Ursulines (inv. 1421).

14- Francesco Albani, dit l'Albane, *La Toilette de Vénus*, vers 1617, huile sur toile, diamètre 154 cm, Rome, Galerie Borghèse.

15- Gérard de Lairesse, *Allégorie du printemps*, 1668, huile sur toile, H. 1,37 m ; L. 1,83 m, La Havane, Museo Nacional de Bellas Artes (inv. n° 90-3383) ; *Allégorie des cinq sens*, 1668, huile sur toile, H. 1,40 m ; L. 1,83 m, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow Museums (inv. n° 3635).





QUAND L'ART PORTE SES FRUITS

Monnoyer, le plus célèbre spécialiste de la peinture de fleurs en France au XVII^e siècle, élaborait ses compositions opulentes à partir de modèles réels qu'il peignait avec une précision de botaniste. Il mena une brillante carrière aux côtés de Charles Le Brun sur les chantiers royaux, avant d'accepter une invitation à Londres où se déroula la fin de sa carrière.

Après une courte formation à Anvers, Jean-Baptiste Monnoyer (1636-1699) s'installe en 1655 à Paris où il participe à la décoration de l'hôtel Lambert. Parmi ses premières œuvres, citons également les superbes compositions florales qui ornent l'hôtel de Lauzun. Il travaille à partir de 1658 pour le château de Vaux sous la direction de Charles Le Brun (1619-1690) et collabore aux cartons de tapisserie de Maincy, avant d'être associé en 1662 à la création de la manufacture des Gobelins. Il travaille ensuite à de nombreux décors, notamment au château de Saint-Cloud et dans les appartements de la reine du château de Vincennes, sous la direction de Philippe de Champaigne.

Agréé par l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1663, il est reçu en 1665, avec son éclatant morceau de réception, *Fleurs, fruits et objets d'art*¹. Il devient « peintre du Roi et professeur en son Académie » en 1672. Sa notoriété croît au rythme de ses travaux de décoration qui se multiplient. Il participe ainsi au décor de la petite galerie

du Louvre, du château de Saint-Germain, du palais des Tuileries et surtout du château de Versailles pour lequel il exécute de magnifiques décorations de guirlandes et de nombreux tableaux de fleurs. Monnoyer travaille parallèlement pour la manufacture des Gobelins et dans les hôtels particuliers les plus fréquentés de l'époque. Sa renommée considérable auprès d'amateurs désireux d'embellir leur demeure l'amène à travailler notamment pour le château du marquis de Louvois (1639-1691) à Meudon².

Par-delà la Manche

En 1690, il suit Charles de La Fosse à Londres à la demande de Lord Montagu pour orner de fleurs et de guirlandes le grand salon, l'escalier et les appartements de Montagu House, détruits depuis. Fort de son succès, il exécute en Angleterre de nombreux autres décors : Burlington House, Hampton Court, Windsor Castle et Kensington Palace. Ses natures mortes, devenues plus opulentes, susciteront l'intérêt de nombreux amateurs

NATURE MORTE AUX PÊCHES ET RAISINS SUR UN ENTABLEMENT

Huile sur toile, H. 0,46 m ; L. 0,55 m. Date : vers 1670.

jusqu'à la fin de sa carrière. Monnoyer laisse un nombre important de tableaux, parfois signés de son seul prénom, rarement de son nom. Son fils Antoine (1672-1747) deviendra également peintre de fleurs et de fruits, et son gendre, Jean-Baptiste Blin de Fontenay (1653-1715), sera l'un de ses plus brillants disciples.

Fruits sur un entablement de pierre

Les natures mortes de Monnoyer montrant exclusivement des fruits sur des vestiges d'architectures sont à dater du début de sa carrière, entre 1665 et 1675. Rares dans son œuvre connu, elles sont pourtant souvent évoquées dans les inventaires des XVII^e et XVIII^e siècles. Claudia Salvi a pu en identifier une série complète à partir de l'inventaire du château de Meudon³, dont la grande composition *Fruits et ruines d'architecture*⁴ qui met en scène les mêmes pêches et les mêmes grappes de raisins que celles figurant sur notre tableau. On y trouve la même disposition longitudinale des fruits, la même lumière rasante qui modèle les objets de

manière vigoureuse et la présence des branches, rendues avec légèreté, qui indiquent la profondeur de la composition. Les larges feuilles de raisins de notre tableau, dont la texture moirée, comparable à celle de Jan Fyt (1611-1661), est suggérée par de vives hachures du pinceau allant du rouge au vert en passant par l'or, apparaissent également dans le morceau de réception de l'artiste⁵. Le fond sombre est dû à l'influence de Jan Davidsz de Heem (1606-1683). Les couleurs chaudes des fruits et des feuilles contrastent avec les bleus et les blancs du vase en porcelaine. De forme tianqiuping, celui-ci pourrait être chinois et pourrait dater de la fin de l'époque Ming ou du début de l'époque Kangxi. Par ailleurs, il n'est pas exclu que notre tableau soit une étude d'après nature que Monnoyer aurait réalisée en vue de compositions plus vastes élaborées ensuite. Si peu d'études de Monnoyer sont en effet connues, il dut toutefois en exécuter quelques-unes, ses compositions reprenant parfois des éléments identiques⁶.

(For English text, refer to p. 84)

1- Jean-Baptiste Monnoyer, *Fleurs, fruits et objets d'art*, 1665, huile sur toile, H. 1,42 m ; L. 1,85 m, Montpellier, musée Fabre.

2- Claudia Salvi, «Trois peintres de fleurs à Meudon : Jean-Baptiste Monnoyer, Antoine Monnoyer et Jean-Baptiste Blin de Fontenay», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, année 1998, Paris, 1999, p.20.

3- *Ibid.*, p. 19-28.

4- Jean-Baptiste Monnoyer, *Fruits et ruines d'architecture*, huile sur toile, H. 0,96 m ; L. 1,26 m, dépôt du musée du Louvre à l'ambassade de France près le Saint-Siège (inv. 3948).

5- Voir note 1.

6- Claudia Salvi, *D'après nature. La nature morte en France au XVII^e siècle*, Tournai, 2000, p. 193.





D'APRÈS NATURE... OU PRESQUE

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

Originaire d'Avignon, Joseph Vernet (1714-1789) passe une première partie de sa carrière à Rome, le centre européen de l'art au XVIII^e siècle. Grâce à son mécène Joseph de Seytres, marquis de Caumont, il se rend à Rome dès l'âge de 20 ans afin de compléter sa formation dans l'atelier d'un peintre français de marines de grand renom, Adrien Manglard (1695-1760). Il y séjourne de 1734 à 1753, à l'exception de deux visites prolongées en France, en 1751 et 1752. Sa réputation de peintre de marines et de paysages est scellée à partir de 1740 et les Italiens, reconnaissant son talent, l'élisent membre de l'Académie de Saint-Luc en 1743¹. Les diplomates français ainsi que les Anglais effectuant le Grand Tour comptent dès lors parmi ses clients. Les rapports de Vernet avec ces derniers sont sans doute facilités par son mariage en 1745 avec Virginia Parker, dont le père, ancien officier irlandais de la marine papale, lui sert occasionnellement d'intermédiaire. Les clients anglais et irlandais apparaîtront régulièrement dès cette

année, et pendant une vingtaine d'années, dans ses livres de raison².

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

Les sources de l'art de Vernet

L'art de Vernet s'inscrit dans une tradition européenne. Il se familiarise avec les paysages et les marines d'artistes tels que Claude Lorrain (1600-1682), Gaspard Dughet (1615-1675) et Salvator Rosa (1615-1673) dans les collections d'Avignon et d'Aix-en-Provence. Il y découvre également les maîtres de la prolifique école hollandaise de paysage et de marine, tel Ludolf Backhuysen

COUCHER DE SOLEIL AU PORT

Huile sur toile, H. 1,00 m ; L. 1,36 m. Signée et datée en bas à gauche : *Joseph Vernet / f. 1752*. Date : 1752.

Provenance : collection du comte de Dartrey (avant 1950) ; Galerie Cailleux, Paris, en 1950 ; collection privée.

(1630-1708) auquel la critique contemporaine le compare parfois. Vernet découvre à Rome les scènes dramatiques de tempêtes de Pietro Tempesta (1637-1701)⁴.

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

Un artiste novateur

Moins idéaliste que l'art de Lorrain, celui de Vernet correspond exactement au goût de ses contemporains. La « vérité » dans l'art de peindre, tant prisée à partir du milieu du XVIII^e siècle, se retrouve dans son œuvre comme l'écrivait déjà avec enthousiasme La Font de Saint-Yenne en 1746⁵. 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 est perçu en son temps comme un artiste novateur. Il est même considéré jusque tard dans le XIX^e siècle comme l'un des rénovateurs de l'art français. Son nom apparaît encore en 1852 dans les écrits des frères Goncourt, alors qu'ils décrivent l'école de Barbizon comme « l'école du XIX^e siècle,

inaugurée au XVIII^e par Vernet, qui commençait à regarder [...] »⁶.

L'étude d'après la nature

Vernet présente des vues plus réalistes et plus vraisemblables que celles de Claude Lorrain, également plus proches de la nature qu'il exhorte sans cesse ses collègues à étudier. Il dit un jour à Pierre Henri de Valenciennes, un moment son élève, qu'il avait passé sa vie à étudier le ciel et qu'il ne fut pas un jour sans qu'il eût appris quelque chose⁷. Très certainement influencé par Vernet, Valenciennes étudiera par la suite les effets de la nature à partir d'esquisses à l'huile faites à l'extérieur. Vernet se serait même fait attacher au mât d'un navire pour vivre et observer de près une tempête⁸. Cette anecdote devait servir de sujet à un grand tableau de son petit-fils Horace, *Joseph Vernet attaché à un mât étudie les effets de la tempête*⁹.

Coucher de soleil au port

Les livres de raison de Vernet¹⁰ qui sont la base du catalogue raisonné établi par Florence Ingersoll-Smouse en 1926, mentionnent pour l'année 1752 plusieurs tableaux d'un format correspondant au nôtre, sans qu'il nous soit pour autant possible de rattacher celui-ci avec certitude à l'une de ces commandes¹¹.

Cette scène dans un port méditerranéen est, comme la quasi-totalité des marines de Vernet, de pure invention. Il composait en effet ses marines à partir de divers éléments pris sur le vif, de la même manière que Gian Paolo Panini (1691-1765) assemblait plusieurs ruines pour en faire un tableau. La douceur de l'atmosphère dans les lointains et



l'élégance et la vivacité des personnages de ce dernier, que Vernet côtoyait à Rome, l'a certainement considérablement influencé.

La composition de notre tableau est dominée par une large étendue de ciel qui lui confère une clarté extraordinaire. L'harmonie générale des tons froids et chauds en font une belle peinture

caractéristique de la manière de notre artiste, les roses, les rouges et les bleus des personnages renforçant les tons pastel de l'arrière-plan. L'artiste décrit de façon séduisante la vie des ports grâce à un métier brillant aux effets préromantiques des jeux de lumière sur l'eau.

(For English text, refer to p. 85)

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

2- *Ibid.*, p. 17.

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

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

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

6- E. et J. de Goncourt, *Le Salon de 1852*, 1852, p. 34.

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

8- Philip Conisbee, *op. cit.*, p. 22.

9- Horace Vernet, *Joseph Vernet attaché à un mât étudie les effets de la tempête*, 1822, huile sur toile, H. 2,77 m ; L. 3,59 m, Paris, musée du Louvre (inv. 8398), déposé au musée Calvet, Avignon.

10- Léon Lagrange, *Joseph Vernet et la peinture au XVIII^e siècle. Avec les textes des Livres de raison, et un grand nombre de documents inédits*, Paris, 1864, p. 321-374.

11- Florence Ingersoll-Smousse, *Joseph Vernet, Peintre de marine 1714-1789. Étude critique suivie d'un catalogue raisonné de son œuvre peint*, Paris, 1926, t. I, nos 340, 355-357, 367, 374, 383-384.



VIVANTE MORTE-SAISON

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

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

en 1765 aux postes de Premier peintre du roi et de directeur de l'Académie.

Les enfants dans l'art de Boucher

Devenu le centre de toutes les attentions dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, considéré pour lui-même, non plus comme un petit adulte imparfait, mais comme un être doué de sensations, l'enfant apparaît fréquemment dans l'œuvre de Boucher, selon trois types¹. L'artiste le représente sous la forme d'amours (ou *putti*), bébés nus avec ou sans ailes, ou de petits enfants habillés, symbolisant habituellement les arts et les sciences. Les « enfants champêtres » correspondent au troisième type. Âgés de 7 à 10 ans, ils portent des costumes contemporains, dénués de référence sociale.

ALLÉGORIE DE L'HIVER

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

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

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

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

Toujours représentés à l'extérieur, les garçons et les filles s'adonnent indistinctement à des activités rurales. Ce type de représentation orne volontiers les chaises, les canapés et les écrans de cheminées fabriqués à la manufacture des Gobelins dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Un tableau source d'inspiration

Notre tableau met en scène deux enfants de ce type, dit « champêtre », qui se réchauffent à un feu. Boucher reprend ici l'une des iconographies habituelles de l'hiver dans les cycles des quatre saisons².

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

même couple d'enfants sur un écran de cheminée ovale de format vertical, tissé par la manufacture des Gobelins, dont on connaît au moins cinq exemplaires⁴.

Expertise

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

(For English text, refer to p. 86)

1- Edith A. Standen, « Country Children: Some "Enfants de Boucher" in Gobelins Tapestry », *Metropolitan Museum Journal* 29, 1994, p. 112.

2- Dans son cycle des quatre saisons peint en 1744-1745, Boucher représente l'Hiver par des putti qui se chauffent devant un bûcher. A. Ananoff, D. Wildenstein, *L'Opera completa di Boucher*, Milan, 1980, n° 288, *L'Hiver*, 1745, huile sur toile, H. 0,90 m ; L. 1,16 m, localisation actuelle inconnue.

3- Dessin au crayon et au lavis, Victoria and Albert Museum, Londres (inv. n° 4908), A. Ananoff et D. Wildenstein, 1976, n° 373/1, fig. 1093. Dessin gravé à l'eau-forte par Jean-Baptiste Le Prince sous le titre *La Chasse*, A. Ananoff et D. Wildenstein, 1976, n° 373/2, fig. 1092 et Pierrette Jean-Richard, *L'Œuvre gravé de François Boucher dans la collection Edmond de Rothschild*, Paris, 1978, n° 1384. Ce dessin est à mettre en lien avec le plateau d'un service en porcelaine fabriqué à Vincennes, conservé au Louvre, Tamara Préaud et Antoine d'Albis, *Porcelaine de Vincennes*, Paris, 1991, n° 186, voir Edith A. Standen, *op. cit.*, p. 130, note 41.

4- Écrans de cheminées *Les Enfants se réchauffant* tissés par la manufacture des Gobelins ; trois sont localisés à Munich (Residenz), à Michelham et à l'abbaye de Welbeck ; un quatrième exemplaire fabriqué pour Madame de Pompadour, passé par la collection de la famille Gregory, acheté par les Duveen Brothers en 1903, collection Georges Cooper, localisation actuelle inconnue ; le cinquième a été acheté par le sixième comte de Coventry du fils de Jacques Neilson pour Croome Court en 1768, voir Edith A. Standen, *op. cit.*, p. 130, note 43.

5- L'expertise de Françoise Joulie a eu lieu à Paris le 26 octobre 2021. Françoise Joulie et Alastair Laing font aujourd'hui autorité pour tout ce qui concerne les tableaux et les dessins de Boucher.

6- Communication écrite du 2 octobre 2021.

7- L'un des écrans de cheminée, *Les Enfants se réchauffant*, a été acheté en 1768 par le sixième comte de Coventry du fils de Jacques Neilson pour Croome Court. Geoffrey Beard, « Decorators and Furniture Makers at Croome Court », *Furniture History*, n° 29 (1993), p. 96 ; Edith A. Standen, *op. cit.*, p. 130, note 43.





UN HOMME DE PLUMES

Protégé de Napoléon I^{er}, Barraband travaille non seulement pour les architectes Percier et Fontaine, mais aussi pour l'explorateur François Levaillant, dont il illustre les principaux ouvrages scientifiques de splendides images d'oiseaux. Ses œuvres, essentiellement des aquarelles rehaussées de gouache et quelques rares peintures à l'huile, sont recherchées pour leur réalisme stupéfiant et leur vivacité.

Né à Aubusson dans une famille aisée de tapissiers, Jacques Barraband (1768-1809) est le sixième d'une fratrie de dix-huit enfants. Il porte le même prénom que son père, peintre et fabricant de tapis, figurant en 1785 parmi les cinq principaux employeurs de haute lisse. L'enfant fréquente sans doute assez tôt l'une des deux écoles de dessin de la ville, qui admet alors les élèves dès l'âge de 7 ans. Barraband fournit rapidement des cartons à l'atelier de son père¹ puis, pour compléter sa formation, s'installe à Paris où il suit les cours de l'Académie royale de peinture et travaille de 1787 à 1793 dans l'atelier de Joseph-Laurent Malaine (1745-1809)², peintre de fleurs qui fournit des cartons de tapisserie à la manufacture des Gobelins.

Peintre pour les ateliers de tapisserie

Barraband est à Paris pendant les événements révolutionnaires. Il est avant tout peintre cartonnier, travaillant pour des ateliers de tapisserie alors

durement frappés par la crise du textile. Il livre également des cartons à l'atelier de son frère Jean qui a succédé à leur père en 1785 et compose des modèles pour les manufactures de la Savonnerie, des Gobelins et de Beauvais, destinés essentiellement à des tissages pour le mobilier. L'importante baisse d'activité des ateliers de tapisseries l'ayant amené à diversifier ses activités, il commence à peindre des tableaux de chevalet et des décors pour porcelaine.

Illustrateur ornithologue

Grâce à l'introduction en France de la gravure imprimée en couleur, Barraband met à profit son talent extraordinaire de dessinateur et devient l'illustrateur des principaux ouvrages scientifiques de l'ornithologue François Levaillant (1753-1824), l'auteur de l'*Histoire naturelle des oiseaux d'Afrique* (1796)³. En plus de leur indéniable beauté, ces représentations sont d'une précision scientifique que peu d'artistes ont atteinte. Parmi les autres

ÉTUDE DE DINDE

Huile sur panneau, H. 0,36 m ; L. 0,27 m. Monogrammé en bas à droite : B. Date : 1795-1798.

Provenance : collection privée.

travaux de Barraband liés à l'édition, on peut citer une *Histoire naturelle* de Buffon et la mise en forme des matériaux recueillis par l'Institut d'Égypte et publiés à partir de 1800 dans les *Mémoires d'Égypte*.

Faveurs impériales

Entre 1798 et 1806, Barraband participe régulièrement au Salon et aux expositions d'industrie avec essentiellement des tableaux d'oiseaux et de fleurs. Sa première apparition au Salon de 1798 suscite un vif succès⁴. Il y montre des tableaux d'oiseaux peints sur porcelaine pour la manufacture Dihl et Guerhard, dite d'Angoulême. L'artiste participe la même année à l'exposition des arts industriels.

Il obtient la médaille d'or au Salon de 1804 pour des aquarelles destinées à illustrer *Description de l'Égypte*, ouvrage voulu par Napoléon à la suite de l'expédition. Joséphine lui achète à cette occasion deux aquarelles représentant des oiseaux⁵ et lui demande de peindre ceux des serres du château de Malmaison.

La qualité de ses illustrations, louées pour leur indubitable beauté et leur exactitude, lui vaut en effet les faveurs de Napoléon qui offre, pour afficher la splendeur de son règne, des volumes des traités ornithologiques somptueusement illustrés par l'artiste aux monarques étrangers, à des savants distingués et aux Académies.

À la demande de Napoléon, Barraband participe également à deux chantiers très prestigieux des architectes Charles Percier (1764-1838) et Pierre Fontaine (1762-1853)⁶ : les décors de la salle à manger de Saint-Cloud (1804) et les panneaux décoratifs du cabinet de platine de la casa del Labrador au palais Aranjuez près de Madrid (1808). Il reçoit le 25 janvier 1807 la charge de professeur de fleurs à l'École spéciale des Arts et Dessin de Lyon. C'est dans cette ville qu'il s'éteint, à la suite d'une maladie, le 1^{er} octobre 1809.

Une passion pour les oiseaux

Barraband s'enthousiasme dès sa jeunesse pour la représentation des animaux, particulièrement des oiseaux, en étudiant les tableaux de François Desportes (1661-1743) et de Jean-Baptiste Oudry (1686-1755). Devenu célèbre comme illustrateur ornithologue, il met en situation les perroquets, les faisans et autres volatils dans ses toiles. Ses représentations d'oiseaux paraissent naturelles, légères et pleines de vie. L'artiste sait en effet conjuguer documentation scientifique et beauté artistique. En comparaison des centaines d'aquarelles et gouaches destinées à l'illustration des livres d'histoire naturelle, les tableaux de Barraband sont rares⁷. Notre tableau, aux couleurs raffinées, démontre à lui seul la maîtrise technique de l'artiste, doué d'une sensibilité égale à son extraordinaire acuité.

(For English text, refer to p. 86)

1- Robert Guinot, *Jacques Barraband. Le peintre des oiseaux de Napoléon I^{er}*, Paris, 2002, p. 22 et 24.

2- *Ibid.*, p. 26.

3- Citons également l'*Histoire naturelle des Perroquets*, l'*Histoire naturelle des Oiseaux de Paradis et des Rolliers suivie de celles des Toucans et des Barbus* (1803) et l'*Histoire Naturelle des Pomerops et des Guépriers... faisant suite à celle des Oiseaux de Paradis* (1806).

4- Robert Guinot, *op. cit.*, p. 32-33.

5- *Ibid.*, p. 48.

6- *Ibid.*, p. 45.

7- Jacques Barraband, *Perroquet, cacatoès et canard*, 1795-1799, huile sur panneau, H. 0,71 m ; L. 0,59 m, Quimper; musée des Beaux-Arts.





PLUS D'UNE CORDE À SON ARC

Peintre d'histoire avant tout, Guillaume Guillon-Lethière¹ est un artiste majeur qui pratiquait avec un égal bonheur tous les autres genres, faisant preuve d'un talent original et varié. S'il appartient pleinement au courant néoclassique par le choix de ses thèmes, il partageait également la sensibilité des précurseurs du romantisme.

Guillaume Le Tiers (1760-1832), ou Le Thière (car troisième de la fratrie), est l'enfant naturel du procureur du roi en Guadeloupe, le Martiniquais Pierre Guillon, et de Marie-Françoise, une esclave noire affranchie. Il changera son nom en Guillon-Lethière après avoir été reconnu par son père en avril 1799.

Un parcours sans faute

Guillon-Lethière, montrant des dispositions artistiques précoces, est placé auprès de Jean-Baptiste Decamps (1714-1791) à l'école gratuite de dessin de Rouen en 1774. Il entre trois ans plus tard dans l'atelier de Gabriel-François Doyen (1726-1806) à Paris, qui semble être, à cette époque, le maître incontestable pour qui a l'ambition de devenir un peintre d'histoire². Guillon-Lethière participe aux

concours de l'Académie royale et obtient le second Grand Prix (futur Prix de Rome) en 1784 avec *La Cananéenne aux pieds de Jésus-Christ*³. Les faveurs du comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du roi, et la protection de Madame de La Pallue lui permettent d'obtenir en octobre 1786⁴ son brevet de pensionnaire à l'Académie de France à Rome, habituellement réservé aux lauréats du premier Grand Prix. Il réside quatre années au palais Mancini à Rome, de 1786 à 1790⁵.

Il expose au Salon à partir de 1793 et obtient sa première reconnaissance publique en 1798 quand il reçoit un prix d'encouragement du Salon pour *Philoctète dans l'île de Lemnos*⁶. Lucien Bonaparte, dont il partage l'idéal républicain et dont il restera un intime sa vie durant⁷, l'invite en 1801 à l'accompagner à Madrid où il vient d'être

PORTRAIT D'ADELE PAPIN JOUANT DE LA HARPE

Huile sur toile, H. 1,79 m ; L. 1,47 m. Dedicacée sur le livret de partitions bleu : *Dédié / à sa maman / par / ADELE PAPIN*. Signée et datée en bas à gauche : *Gme / LE THIERE / AN. 7. [1798-1799]*. Date : 1798-1799.

Provenance : conservé dans la famille du modèle ; collection privée.

Bibliographie : archives du Louvre, KK*26, notice de l'an VII (1799), n° 221 ; L. M. Henriques, « Coup d'œil sur le Salon de 1799 », *Mercure de France*, 1799 ; Jean-François Heim, *Les Salons de peinture de la Révolution française 1789-1799*, Paris, 1989, p. 278 ; Geneviève Madec Capy, *Guillaume Guillon-Lethière peintre d'histoire (1760-1832)*, thèse de doctorat en Art et archéologie, Paris IV, 1998, sous la dir. de Bruno Foucart, volume II, p. 398, P 37 (comme localisation inconnue).

Exposition : Salon de 1799, n° 218, *Une femme à la harpe*.

nommé ambassadeur, pour l'aider à constituer une collection de peintures de maîtres espagnols. Le peintre passe deux années en Espagne.

Guillon-Lethière est nommé directeur de l'Académie de France à Rome en 1807. Il y séjourne dix ans, au lieu des six réglementaires, obtenant des louanges pour sa bonne gestion⁸. En 1818, il est décoré de la Légion d'honneur et élu membre de l'Académie des Beaux-Arts⁹. Il est nommé l'année suivante professeur à l'École des Beaux-Arts¹⁰. En 1822, il peint son célèbre *Serment des ancêtres*¹¹, hommage appuyé aux insurgés d'Haïti. Le rôle de premier plan qu'il joue dans le monde artistique est d'autant plus remarquable que sa condition d'enfant naturel, mulâtre de surcroît, n'a sans doute pas facilité sa carrière de peintre.

Galerie de portraits

Loin de se limiter aux thèmes de l'histoire antique qu'il traite en très grand format, tels *Brutus condamnant ses fils à mort*¹² et *La Mort de Virginie*¹³, Guillon-Lethière se révèle également un portraitiste de talent¹⁴. Dans son catalogue raisonné de l'artiste, Geneviève Madec-Capy¹⁵ mentionne six portraits de femmes, parmi lesquels figurent notre tableau ainsi que deux portraits d'apparat : celui d'Élisa Bonaparte¹⁶ et celui de Joséphine de Beauharnais¹⁷, respectivement sœur et épouse de l'Empereur. Signé *Le Thièrè* et daté *an VII*, notre tableau est présenté au Salon de 1799 au côté d'un autre portrait¹⁸, de sensibilité très proche mais plus simple et de plus petites dimensions, représentant peut-être l'une de ses élèves.

Mademoiselle Papin

Mademoiselle Adèle Papin (1782-1860), âgée de 17 ans sur notre portrait, est originaire du

département des Landes. Elle épousera en 1802 le comte Charles Jacques Nicolas Duchâtel (1751-1844), de plus de trente ans son aîné. Un premier fils, Tanneguy (1803-1867), naîtra de cette union en février 1803. La comtesse Duchâtel, remarquée par Napoléon Bonaparte, sera rapidement invitée à faire partie des dames du palais de Joséphine. Bientôt, des rumeurs feront état d'une liaison entre l'Empereur et notre modèle, allant parfois jusqu'à prétendre que son deuxième fils, Napoléon Joseph Léon (1804-1884), n'était peut-être pas le fils du comte...

La harpe

La harpe devient au XVIII^e siècle l'un des instruments de musique les plus appréciés par l'aristocratie européenne, particulièrement en France. Certaines étaient de véritables objets d'art dont la table d'harmonie et la console étaient richement décorées. Si le style de l'instrument représenté sur notre tableau est, selon Thierry Maniguet, conservateur au musée de la Musique à Paris, tout à fait typique de la fin du XVIII^e siècle, il est en revanche difficile de l'attribuer à un maître luthier en particulier¹⁹.

Nous savons par ailleurs qu'Adèle Papin était en contact avec le fils du célèbre facteur de harpe Jean Henri Naderman, le harpiste et compositeur François-Joseph Naderman (1781-1835), qui lui dédicacera un recueil de sonates pour harpe qu'il avait composées une dizaine d'années après que fut exécuté notre tableau²⁰.

Une harpiste passionnée

L'artiste reproduit ici avec fidélité mais à quelques détails près – la position exacte d'une harpiste : Adèle a basculé l'instrument maintenu par ses



jambes vers son épaule droite ; sa main droite est bien positionnée, les doigts posés sur les cordes et le poignet « cassé », comme il est d'usage. Sa main gauche tourne quant à elle les pages de la partition qui, un peu éloignée, nous permet d'admirer l'instrument. La belle robe Empire s'étendant à terre ne semble en revanche pas appropriée, la musicienne devant actionner sans cesse l'une ou l'autre des sept pédales. Guillon-Lethière s'est également attaché à décrire minutieusement chaque détail

de l'instrument, notamment les festons figurant sur la table d'harmonie, les délicats ornements de la partie supérieure de la colonne ainsi que les chevilles qui maintiennent les cordes sur la console en volute. Le peintre a su montrer un zèle égal pour représenter les cordes dont les extrémités sinueuses témoignent d'une pose récente, nous laissant entendre que la jeune femme était une interprète régulière.

(For English text, refer to p. 87)

- 1- La thèse de Geneviève Madec-Capy, *Guillaume Guillon-Lethière peintre d'histoire (1760-1832)*, Université de Paris IV, 1998, sous la direction de Bruno Foucart, reste inédite.
- 2- Joseph-Marie Vien (1716-1806) est parti pour assurer la direction de l'Académie de France à Rome, et Jacques-Louis David (1748-1825) n'ouvre son atelier à Paris que vers 1780-1781.
- 3- *La Cananéenne aux pieds de Jésus-Christ*, 1784, huile sur toile, H. 1,47 m ; L. 1,14 m, Angers, musée des Beaux-Arts, inv. 2013.22.11.
- 4- A. de Montaiglon et J. Guiffrey (éd.), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, t. XV : 1785-1790, Paris, 1905, p. 36, p. 39-40.
- 5- Annie et Gabriel Verger, *Dictionnaire biographique des pensionnaires de l'Académie de France à Rome 1666-1968*, t. II, Dijon, 2011, p. 940-941 (arrivée le 12 novembre 1786, départ le 12 novembre 1790).
- 6- *Philoctète dans l'île de Lemnos*, huile sur toile, H. 3,15 m ; L. 3,48 m, Paris, musée du Louvre, inv. 6226.
- 7- Guillon-Lethière peint au moins deux portraits de lui : *Le Portrait de Lucien Bonaparte*, 1806, huile sur toile, H. 2,23 m ; L. 1,63 m, vente Paris, 15 décembre 1993, n° 89 ; une copie par Robert Lefèvre (1755-1830) d'après Guillon-Lethière du portrait *Lucien Bonaparte, Prince de Canino* est conservé aux châteaux de Malmaison et Bois-Préau, à Rueil-Malmaison.
- 8- Quatremère de Quincy, « Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Lethière », *Suite du Recueil de notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie royale des Beaux-Arts à l'Institut*, Paris, 1837, p. 100.
- 9- Annie et Gabriel Verger, *Dictionnaire biographique des pensionnaires de l'Académie de France à Rome 1666-1968*, t. II, Dijon, 2011, p. 941 (élu le 28 mars 1818 membre de l'Institut à l'Académie des Beaux-Arts).
- 10- Frédéric Chappéy, « Les professeurs de l'École des Beaux-Arts (1794-1873) », *Romantisme*, 1996, n° 93, Arts et institutions, p. 99 (nommé professeur le 10 octobre 1831, jusqu'à sa mort en 1832).
- 11- *Serment des ancêtres*, 1822, huile sur toile, H. 4,00 m ; L. 3,00 m, Port-au-Prince, Banque de la République d'Haïti.
- 12- *Brutus condamnant ses fils à mort*, 1811, huile sur toile, H. 4,40 m ; L. 7,83 m, Paris, musée du Louvre, inv. 6228.
- 13- *La Mort de Virginie*, 1828, huile sur toile, H. 4,58 m ; L. 7,78 m, Paris, musée du Louvre, inv. 6229.
- 14- À part la peinture d'histoire, comprenant l'histoire ancienne et contemporaine, les allégories et la peinture religieuse, Lethière pratique également le portrait et la peinture de genre, et même le paysage. Voir Geneviève Madec-Capy, Gérard-Florent Laballe, « Guillaume Guillon dit Lethière », *La Révolution en Haute-Normandie 1789-1802*, Rouen, 1988, p. 308-309.
- 15- Geneviève Madec-Capy, *Guillaume Guillon-Lethière peintre d'histoire (1760-1832)*, thèse, Université de Paris IV, 1998 : P13, *Portrait d'une jeune femme musicienne*, Londres, collection privée ; P38, *Une jeune femme appuyée sur un portefeuille*, Worcester (États-Unis), Worcester Art Museum ; P59, *Marie-Anne Élisabeth Bonaparte, grande-duchesse de Toscane*, Versailles, musée national du château ; P60, *Joséphine de Beauharnais, impératrice des Français*, Versailles, musée national du château ; P118, *Portrait de mademoiselle Lethière*, Quimper, musée des Beaux-Arts (portrait en buste).
- 16- *Marie-Anne Élisabeth Bonaparte, grande-duchesse de Toscane*, 1806, huile sur toile, H. 2,17 m ; L. 1,41 m, Versailles, musée national du château.
- 17- *Joséphine de Beauharnais, impératrice des Français*, 1807, huile sur toile, H. 2,25 m ; L. 1,49 m, Versailles, musée national du château.
- 18- *Une jeune femme appuyée sur un portefeuille*, 1799, huile sur toile, H. 0,64 m ; L. 0,56 m, Worcester (États-Unis), Worcester Art Museum (exposé au Salon 1799, n° 219).
- 19- Communication écrite du 14 mai 2021. Le fait que la cuvette du pédalier semble un peu évasée conduit toutefois Thierry Maniguet à proposer le nom de certains luthiers : Antoine Chaillot (actif à Paris environ entre 1778 et 1816), son fils Pierre Chaillot (vers 1760-1839), Henry Holtzman (reçu maître luthier en 1782, actif à Paris), Pierre Krupp, Renault & Chatelain (liste non exhaustive). Par contre, il exclut Sébastien Érand.
- 20- François-Joseph Naderman, *Sonates pour harpe*, vers 1810. Vente Paris, Drouot, 11 juin 2013, n° 70.





PASTORALE ROMANTIQUE

Célèbre notamment pour ses photographies, André Giroux excella dans un premier temps comme peintre de paysages, comblé de distinctions honorifiques. Il est aujourd'hui reconnu comme étant l'un des principaux représentants des paysagistes du début du XIX^e siècle ayant opéré la transition du paysage néoclassique vers un style plus naturaliste.

André Giroux (1801-1879) entre à l'École des Beaux-Arts en 1821 en tant qu'élève de son père, Alphonse Giroux (1776-1848). Il passe également dans l'atelier de Jean-Thomas Thibaut (1757-1826), paysagiste et architecte, spécialiste de la perspective. Giroux père¹, ancien élève de David, avait été le restaurateur officiel du chapitre de Notre-Dame. Il restaura ainsi, entre 1806 et 1837, dix-sept « Mays », tableaux de grand format offerts au XVII^e siècle par la confrérie des orfèvres de Paris. Il était également, à l'enseigne d'« Alp. Giroux & Cie », un marchand ambitieux qui ne cessa de diversifier ses activités. Il exposait notamment des tableaux anciens après leur restauration, des copies de tableaux religieux et de paysages ainsi que des tableaux modernes qu'il louait ou qu'il vendait. Il était également marchand

de matériel pour artistes, d'objets d'art et d'ébénisterie et papetier. Sa passion pour la peinture se reflétait dans sa collection de tableaux des écoles hollandaise, italienne et française².

Reconnaissance institutionnelle

André Giroux expose au Salon en 1819 – il n'a que 18 ans – des tableaux dont les figures ont été exécutées par Auguste-Xavier Leprince (1799-1826) qui lui transmet sans doute son goût pour le réalisme des écoles flamande et hollandaise. Il obtient une médaille de seconde classe au Salon de 1822 pour cinq paysages réalistes, dont une étude d'après nature. Il reçoit la même année une médaille d'or au Salon de Lille³ puis, en 1825, le Grand Prix de Rome de la catégorie « paysage historique »⁴ pour *La Chasse de Méléagre*⁵.

VUE PRISE À CASAPROTA, DANS LA SABINE

Huile sur toile, H. 1,50 m ; L. 2,00 m, signée et datée en bas à gauche sur le rocher : A. Giroux / 1830. Date : 1830.

Provenance : collection privée.

Expositions : Paris, Salon de 1831, n° 921 (médaille d'or) : *Vue prise à Casaprota, dans la Sabine. Un jeune berger raconte à des pèlerins la mort d'un pasteur tué dans ce lieu par la foudre* ; Douai, 1835, Exposition de la Société des Amis des Arts de Douai, *Vue prise dans la Sabine aux environs de Casa Prota* (lithographié par Félix Robaut, publié dans *Souvenirs de l'exposition de Douai. Salon de 1835*).

Œuvres en rapport : probablement *Forêt à Casaprota*, carton marouflé sur toile, H. 0,30 m ; L. 0,42 m, vente André Giroux, Hôtel Drouot Paris, 27 avril 1970, n° 92.

L'attribution de ce prix à Giroux est alors vivement contestée, y compris au sein du jury. La raison principale en est que Giroux, présenté comme élève de son père, n'a pas l'appui d'un professeur influent. Il est également possible que les partisans du romantisme naissant éprouvent du mépris envers sa composition structurée et ses surfaces léchées. Pour calmer les esprits, le jury accorde une bourse de quatre ans au lauréat du Second Prix⁶.

Pensionnaire de la Villa Médicis à Rome de 1826 à 1829⁷, Giroux réalise de nombreuses études peintes à l'huile sur le motif. Il s'associe à un groupe de jeunes paysagistes dont font partie Edouard Bertin (1797-1871), Théodore Caruelle d'Aligny (1798-1871) et Léon Fleury (1804-1858). Il y cohabite également, de janvier à mai 1826, avec Camille Corot (1796-1875), mais leur relation, probable, n'est pas documentée. Ses esquisses à l'huile semblent néanmoins se rapprocher de celles de Corot peintes dans les mêmes années, représentant les mêmes sites⁸.

L'audace d'exposer des esquisses au Salon

En 1827, Giroux envoie au Salon un paysage italien exécuté en atelier, auquel il ajoute des études plus spontanées peintes d'après nature dans la campagne romaine⁹. Ceci est inédit, car ces esquisses à l'huile réalisées en plein air par de nombreux peintres n'étaient jusqu'alors montrées qu'à leurs proches et restaient souvent exposées dans leurs ateliers comme source d'inspiration¹⁰. Pierre-Henri de Valenciennes n'avait-il pas écrit : « Il est vrai que ces études ne sont pas des tableaux ; mais on les garde dans le portefeuille pour les consulter et en faire profit à l'occasion. »¹¹ Corot participe par exemple

au Salon de 1827 avec deux paysages aboutis, exécutés en atelier. Ses fameuses esquisses peintes, tant admirées par les peintres de son entourage¹², ne seront découvertes qu'à partir du milieu du siècle, lorsqu'il en exposera quelques-unes. La majorité d'entre elles n'apparaîtra toutefois qu'à sa vente d'après décès, en 1875, tandis que l'engouement pour ces œuvres ne date que des années 1930¹³.

Tableau primé d'une médaille d'or

Giroux présente au Salon de 1831¹⁴ trois paysages de grand format, dont notre tableau, exécutés en atelier, auxquels il ajoute, comme en 1827, une série d'études à l'huile d'après nature¹⁵. Notre tableau est alors primé d'une médaille d'or¹⁶. On ne saurait exagérer l'importance de cette distinction de la part de l'institution centrale et dominante du monde de l'art qu'est le Salon de Paris. Giroux est à ce moment précis à l'apogée de sa carrière de peintre.

Ce tableau est également présenté en 1835 à l'exposition de la Société des Amis des Arts à Douai où il rencontre à nouveau un vif succès. Alfred Robaut écrit à cette occasion : « Vue prise dans la Sabine aux environs de Casa Protta. Ce n'est pas la 1^{ère} fois que M. Giroux paraît avec honneur au Salon de Douai, on se rappelle le joli paysage¹⁷ qu'il nous avait envoyé il y a deux ans, & qu'un hasard heureux a fait échoir à notre musée, le tableau dont nous donnons ici le trait nous semble bien supérieur encore et nous fait espérer beaucoup de son excellent paysagiste. C'est une toile de plus de 6 pieds que M. Giroux a développé toutes les ressources de son art. [...] Nous voudrions pouvoir donner une esquisse des autres petites études de ce peintre, dans toutes on trouve une verve et une habilité rares. »¹⁸



Une note romantique dans un paysage classique

Dans la composition très structurée de notre tableau, Giroux met en scène la région de la Sabine. Depuis le village de Casaprota, situé sur une colline à 45 kilomètres au nord-est de Rome, notre regard est guidé vers les lointains en passant par plusieurs villages médiévaux caractéristiques de cette région, tantôt éclairés des derniers rayons de l'après-midi, tantôt à l'ombre ou à contre-jour. L'élévation majeure visible à l'arrière-plan est le Mont Soracte, montagne isolée de la vallée du Tibre, qui se dresse dans la campagne romaine. En de multiples nuances de couleurs, Giroux se révèle un fin observateur de la lumière et des phénomènes météorologiques. Il semble pleuvoir au fond à gauche, tandis que le soleil brille sur d'autres zones de l'arrière-plan. Les harmonies de couleurs chaudes et intenses de la partie centrale contrastent avec les tonalités bleus-gris de l'arrière-plan, de plus en plus légères et vaporeuses. Cette utilisation de la perspective atmosphérique est à rattacher à la sensibilité du courant romantique. La sensation et l'expérience intériorisée de la nature priment sur la sobriété du classicisme.

Un goût pour le rendu de l'atmosphère

Le traitement des lointains, avec une succession de plans ensoleillés et sombres, fait également penser aux maîtres hollandais du ^{xvii}^e siècle et plus particulièrement à Jacob van Ruisdael. Notons que Giroux avait fait quelques copies d'après des artistes de l'école du Nord, comme Aert van der Neer et Jan Both¹⁹ et que sa collection²⁰, dispersée en plusieurs ventes en 1904, révélait notamment sa prédilection pour la peinture du siècle d'or hollandais. *Pêcheurs sur la plage* de Jacob Esselens²¹ en faisait notamment partie.

Le motif de l'arbre déraciné

Dans sa *Vue prise à Casaprota*, Giroux représente plusieurs figures. Un jeune berger décrit à un groupe de pèlerins le drame qui s'est déroulé en ce lieu, quand la foudre a abattu un arbre et qu'un berger a trouvé la mort. Un pèlerin se recueille devant la croix érigée sur le lieu du décès à côté de l'arbre déraciné. Tout cela confère à notre tableau un caractère profondément romantique. Giroux s'est sans doute basé sur des études d'après nature pour toute la composition, en particulier pour l'arbre déraciné qui domine le premier plan. Le musée de Beaux-Arts de Lyon conserve une telle esquisse²².

Le motif de l'arbre déraciné n'est pas sans rappeler *La Chasse dans les marais Pontins*, tableau peint par Horace Vernet (1789-1863) en 1833²³. Peintre fécond comblé d'honneurs, Vernet devient directeur de l'Académie de France à Rome en janvier 1829. La première année de son directorat correspond exactement à la quatrième année du séjour romain de Giroux. C'est à ce moment-là que Vernet s'adonne à la peinture de paysage, dans la



Horace Vernet, *La Chasse dans les marais Pontins*, 1833
(Washington, National Gallery)

lignée de la génération romantique. Giroux s'est certainement inspiré des œuvres de son directeur, mais également de celles d'Achille-Etna Michallon

(1796-1822), dans lesquelles le motif de l'arbre déraciné joue un rôle symbolique important, notamment *Le Chêne et le roseau* (1816)²⁴.

(For English text, refer to p. 88)

- 1- Nathalie Volle et al. (dir.), *Dictionnaire historique des restaurateurs. Tableaux et œuvres sur papier. Paris, 1750-1950*, Paris, 2020, p. 435-438 ; Marie-Christine Maréchal-Couvreux, *Les choix de la maison Giroux face aux révolutions de la peinture au début du XIX^e siècle et l'influence d'André Giroux, peintre de paysage*, Paris, École du Louvre, mémoire de 1^{re} année de 2^e cycle, sous la direction d'Olivier Meslay, 2006, 2 vol. (non consulté).
- 2- Dispersée lors d'une vente les 24 et 25 février 1851 à Paris, la collection d'Alphonse Giroux comprenait entre autres *La Pourvoyeuse* de Jean-Siméon Chardin, Paris, musée du Louvre.
- 3- Giroux expose à Lille en 1822, 1825 et 1834, à Douai en 1823, 1833 et 1835 et à Valenciennes en 1835.
- 4- Le genre pictural de « paysage historique » avait été officiellement reconnu en 1816 lorsque l'Académie avait créé un Grand Prix de Rome, décerné tous les quatre ans de 1817 à 1863. Il s'agit d'un paysage composé qui réunit les éléments les plus beaux observés dans la nature auxquels sont ajoutés des personnages.
- 5- *La Chasse de Méléagre*, huile sur toile, H. 1,14 m ; L. 1,46 m, Paris, École des Beaux-Arts (inv. PRP 66) ; Philippe Grunhech, *Le Grand Prix de peinture. Les concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris, 1983, p. 184-185 et 187.
- 6- Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres. Édition critique de l'ouvrage publié à Paris en 1878*, par Daniel Ternois, Paris, 1993, p. 64-65 (p. 10 de l'édition de 1878).
- 7- Annie et Gabriel Verger, *Dictionnaire biographique des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, 1666-1968*, tome II, Dijon, 2011, p. 714 (arrivée le 14 janvier 1826, départ le 31 décembre 1829).
- 8- Vincent Pomarède, cat. exp. *Paysages d'Italie – Les peintres du plein air (1780-1830)*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 3 avril - 9 juillet 2001, p. 174.
- 9- Salon de 1827, n° 460, « *Études faites d'après nature dans l'ancien Latium, maintenant appelé la Commarque* ».
- 10- Philip Conisbee, « The Early History of Open-Air Painting », cat. exp. *In the Light of Italy. Corot and Early Open-Air Painting*, National Gallery of Art, Washington, 1996, p. 29.
- 11- Pierre Henri de Valenciennes, *Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage* (1800), éd. La Rochelle, 2005, p. 35.
- 12- Théodore Caruelle d'Aligny aurait désigné Corot comme « notre maître » dès mars 1826, au vu d'une seule étude de plein air (*Vue prise des jardins Farnèse*). Le *Colisée*, huile sur papier marouflé sur toile, H. 0,31 m ; L. 0,48 m, Paris, musée du Louvre, tableau que Corot expose au Salon de 1849, voir Théophile Silvestre, *Les Artistes français, études d'après nature*, Paris, 1878, chapitre « Corot », p. 261-276.
- 13- Peter Galassi, *Corot en Italie. La peinture de plein air et la tradition classique*, Londres, 1991, trad. française Hong Kong 1991, p. 1-9.
- 14- Aucun Salon ne s'est tenu entre 1827 et 1831. Les Salons ne deviendront annuels qu'à partir de 1833.
- 15- Salon de 1831 : n° 921, *Vue prise à Casaprotta, dans la Sabine* (notre tableau) ; n° 922, *Vue prise à Civitella, près Subiaco* ; n° 2571, *Vue prise à l'Arco Scurio, près de Rome*, 1829, huile sur toile, H. 0,44 m ; L. 0,61 m, Douai, musée de la Chartreuse (inv. 160) ; n° 923 « *Études faites en Italie* ».
- 16- Lorenz Eitner, *French Paintings of the Nineteenth Century. The Collections of the National Gallery of Art*, Part I, Washington, 2000, p. 264 ; Guyot de Fère, « Artistes de la capitale », *Annuaire des artistes français*, Paris, 1832, p. 81. Certains auteurs reproduisent les propos de Lydia Harambourg qui semble avoir confondu le fait sans précéder d'exposer des esquisses et l'obtention de la médaille d'or au même Salon. Lydia Harambourg, *Dictionnaire des peintres paysagistes français au XIX^e siècle*, Neuchâtel, 1985, p. 165.
- 17- *Vue d'Arco Scurio*, 1829, huile sur toile, H. 0,44 m ; L. 0,61 m, Douai, musée de la Chartreuse (inv. 160).
- 18- *Société des Amis des Arts. Texte critique par Robaut. 1^{re} livraison*, Douai, 1831. Notre tableau y est reproduit par un dessin au trait lithographié, cité par N. Buchanec et P. Sanchez, *Salons et expositions dans le département du Nord 1773-1914*, Dijon, 2019, t. II, article André Giroux.
- 19- Alexander D. Grishin et Denis Canguilhem, *André Giroux*, The Wertheimer Foundation, 2004, p. 66-67, n°s 16 et 17.
- 20- Notice André Giroux, L.5838, dans Frits Lugt, *Les Marques de collections de dessins & d'estampes*, édition en ligne, <http://www.marquesdecollections.fr> (consulté le 13 octobre 2021).
- 21- Jacob Esselens (Amsterdam, 1687), *Pêcheurs sur la plage*, huile sur toile, H. 0,29 m ; L. 0,35 m, monogrammé, Paris, Fondation Custodia / Collection Frits Lugt (inv. 6103).
- 22- André Giroux, *L'Arbre foudroyé*, vers 1826-1829, huile sur toile, H. 0,46 m ; L. 0,38 m, Lyon, musée des Beaux-Arts, donation Brigitte et Jacques Gairard (inv. 2015.3.4).
- 23- Horace Vernet, *La Chasse dans les marais Pontins*, 1833, huile sur toile, H. 1 m ; L. 1,37 m, signée, localisée et datée en bas à gauche : *H. Vernet / Rome 1833*, Washington, National Gallery (inv. 1989.3.1). Son pendant, *Départ pour la chasse dans les marais Pontins* a été exposé au même Salon de 1831 (n° 2085) et a été acquis par la National Gallery de Washington en 2004 (inv. 2004.38.1).
- 24- Achille-Etna Michallon, *Le Chêne et le roseau*, huile sur toile, H. 0,44 m ; L. 0,54 m, signée et datée en bas à gauche : *MICHALLON 1816*, Cambridge, The Fitzwilliam Museum (inv. PD 180-1991).



UNE ÉTUDE BIEN SUPÉRIEURE

Friedrich Gauermann est l'un des chefs de file des paysagistes du Biedermeier autrichien qui a su renouveler la peinture de paysage grâce au développement d'un nouveau type de naturalisme. Peinte en plein air, notre esquisse est remarquable par le traitement réaliste des éléments représentés, baignés d'une lumière naturelle. Le cadrage serré n'est pas sans rappeler celui qu'adoptèrent déjà certains des premiers photographes.

Né à Miesenbach, à 70 kilomètres au sud de Vienne, Friedrich Gauermann (1807-1862) grandit dans un environnement pittoresque de paysages forestiers. Son père, le peintre et graveur Jakob Gauermann (1773-1843) assure sa première formation, ainsi que celle de son frère Carl (1804-1829), disparu prématurément. Il leur enseigne le dessin d'après des estampes et la technique de la gravure à l'eau-forte, et les fait également dessiner d'après nature. L'une des premières études en plein air de Friedrich date de 1819¹. Si Carl lui donne sans doute des conseils techniques, il semble être essentiellement autodidacte en matière de peinture à l'huile qu'il pratique à partir de 1821. Certaines collections privées ainsi que celle de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne permettent aux deux frères, en 1821 et 1822, de réaliser de nombreuses copies, essentiellement d'après des

maîtres hollandais du xvii^e siècle. La connaissance du siècle d'or hollandais marquera les compositions de Friedrich jusqu'à la fin de sa carrière.

Formation et premiers succès

Gauermann s'inscrit à l'âge de 16 ans dans la classe des paysagistes de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne où il travaille entre 1824 et 1827 les techniques du dessin et du lavis, également d'après nature². S'il ne semble pas participer aux concours organisés par l'Académie, Gauermann commence en revanche à vendre ses tableaux et à noter minutieusement, dès 1822, ses transactions dans un livre de comptes³. En 1827, il accompagne son mécène von Köhler à Dresde qui lui présente l'historien de l'art Johann Gottlob von Quandt (1787-1859). Celui-ci lui donne accès à la galerie de Dresde où Gauermann admire les Wouwerman et effectue une copie d'un Jacob van Ruysdael.

TORRENT DANS UNE FORÊT PRÈS DE MIESENBACH

Huile sur papier, H. 0,41 m ; L. 0,38 m. Date : vers 1840.

Provenance : collection privée.

Au-delà des Alpes

La renommée européenne de Gauermann croît à partir du milieu des années 1830 et il devient l'un des paysagistes les plus en vogue de son temps. Son livre de comptes fait en effet apparaître de nombreuses commandes privées de tableaux, représentant pour la plupart des scènes de chasse et de la vie à la campagne, plus ou moins mouvementées selon les souhaits de ses clients. Il y représente souvent des hommes et des animaux dans la tempête. Parfois considéré comme peintre d'animaux, il peint avec un doigté égal animaux domestiques et sauvages pour lesquels il obtient de nombreux succès, à l'exemple de son tableau *Ours chassés par une meute de chiens*⁴. Membre de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne en 1836, il gagne un prix à l'exposition universelle de Paris de 1855 où il présente quatre tableaux⁵.

Les esquisses en plein air

Les esquisses de Gauermann, exécutées d'après nature comme la nôtre, sont des représentations sans filtre, de la nature. L'artiste s'y affranchit du goût pour le paysage romantique des peintres allemands des années 1810 et 1820⁶. Gauermann fait par ailleurs partiellement appel à elles pour

traiter certains détails de ses grandes compositions⁷. En ce sens, elles ne constituent pas des études préparatoires destinées, chacune, à une œuvre aboutie, mais plutôt un répertoire d'éléments de la nature⁸ que l'artiste utilise à loisir pour composer des tableaux dont elles sont un élément. Ferdinand Georg Waldmüller (1793-1865), avec qui Gauermann travaille souvent en plein air dans les années 1830, s'enthousiasme pour ses esquisses et les emprunte parfois pour les étudier⁹.

Réalisme et cadrage serré

Notre esquisse à l'huile sur papier, réalisée en plein air, offre le spectacle de la nature dans toute sa pureté. Gauermann y étudie avec un grand réalisme un torrent qu'éclaire la lumière du jour. Il y brosse rapidement les surfaces des rocs, les éclats de bois mousseux et les branches desséchées dans des tonalités harmonieuses d'ocre-vert. L'eau, saisie par des coups de pinceaux énergiques, chute et rejaillit en mousse blanche effervescente sur les pierres, avant de s'écouler paisiblement, cristalline et transparente, vers la partie inférieure du tableau. Le réalisme quasiment photographique de cette esquisse et son cadrage serré lui confèrent un aspect résolument moderne.

(For English text, refer to p. 90)

1- *Vue de la scierie à Miesenbach*, 1819, graphite sur papier, H. 215 mm ; L. 170 mm, Vienne, collection privée. Wolfgang Krug, *Friedrich Gauermann 1807-1862*, Vienne, 2001, p. 10.

2- *Ibid.*, p. 9.

3- Ce livre de comptes qui décrit ses ventes de tableaux de 1822 à 1859, est conservé au département des Estampes de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, voir Wolfgang Krug, « Gauermann, Friedrich », *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 50, Munich et Leipzig, 2006, p. 208.

4- *Ours chassés par une meute de chiens*, 1835, huile sur panneau, H. 1,34 m ; L. 0,91 m, St. Pölten, Niederösterreichisches Landesmuseum. Voir Wolfgang Krug, 2001, *op. cit.*, p. 162-163.

5- Wolfgang Krug, 2006, *op. cit.*, p. 209.

6- Carl Philipp Fohr (1795-1818), Ferdinand von Olivier (1795-1841) entre autres.

7- Sabine Grabner, *Mehr als Biedermeier. Klassizismus, Romantik und Realismus in der Österreichischen Galerie Belvedere*, Munich, 2006, p. 96.

8- Gerbert Frodl, *19. Jahrhundert. Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, t. 5, Munich, 2002, p. 353.

9- *Ibid.*





REPRÉSENTATION TRÈS THÉÂTRALE

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

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

Delacroix. Il rapporte d'un séjour en Algérie en 1846 de nombreuses études peintes et aquarelles, sources d'inspiration qu'il utilisera jusqu'à la fin de sa vie. Pratiquant tous les genres, l'artiste peint des sujets religieux ou historiques ainsi que des portraits, et exécute des décors pour des églises ou des bâtiments civils.

Chassériau sait concilier les tendances opposées de son temps en associant la couleur et l'expression de Delacroix à la ligne et à la construction de son

MARIE STUART DÉPLORANT LA MORT DE RICCIO

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

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

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

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

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

maître Ingres. Son œuvre entière, dans sa force et sa sensibilité, est néanmoins singulièrement personnelle, au point d'influencer des artistes de la génération suivante, tels Gustave Moreau ou Puvis de Chavannes.

Un passionné de théâtre

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

autre étude, au verso du folio 5, montre un luth semblable abandonné à terre.

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

Marie Stuart, une héroïne romantique

La scène représentée ici ne figure pas dans le drame de Schiller, qui se concentre sur la fin tragique de Marie I^{re} d'Écosse, pas plus que dans l'opéra de Donizetti, créé à Paris en 1845. *Marie Stuart*, roman de la série des *Crimes célèbres* d'Alexandre Dumas parue en 1839-1840 a pu contribuer également à nourrir l'imaginaire du peintre. L'écrivain y met en avant la légendaire beauté de la reine, sa dignité et son courage devant la mort, ainsi que la fidélité de ses compagnons. Chassériau est sans doute stimulé par ces représentations dans l'air du temps qui touchent la sensibilité romantique de l'artiste. Nous n'avons toutefois pas d'information plus précise sur la source d'inspiration de notre tableau. Une autre toile de Chassériau montre la scène qui précède immédiatement la nôtre, *Marie Stuart protégeant Riccio contre les assassins* (La Rochelle, musée des Beaux-Arts)⁴. Ces deux tableaux resteront dans l'atelier de l'artiste jusqu'à sa mort précoce à 37 ans.



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



Une figure contrastée au destin tragique

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

Drame conjugal

Marie Stuart épousa en 1565 son cousin catholique Lord Henry Darnley contre l'avis de son entourage mais avec l'assentiment de son favori, le musicien italien David Riccio. Contrairement à la légende, il semble que Marie soit restée amoureuse de son époux, sans toutefois lui permettre de gouverner. Le 9 mars 1566, des conjurés firent irruption dans la salle où Marie dînait avec Riccio, s'emparèrent du musicien et le passèrent au fil de l'épée sous les yeux de la reine, alors enceinte du futur Jacques VI. Soupçonné d'avoir joué un rôle trop important à la cour et d'avoir entretenu une liaison avec

Marie – et d'avoir été, qui sait, le père de l'enfant qu'elle portait, Riccio aurait été, selon certaines sources, la victime d'un complot ourdi par le roi consort. D'autres sources incriminent Elisabeth I^{re} d'Angleterre qui aurait pactisé avec les nobles écossais pour provoquer la chute de Marie Stuart.

Fin de la pièce

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

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

La palette réduite utilisée par Chassériau, avec l'arrière-plan peint dans un



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

camaïeux de bruns, rappelle son esquisse *Roméo et Juliette*⁷, où il place l'héroïne sur le corps de son amant défunt. La facilité apparente et la touche enlevée avec laquelle l'artiste fixe cette scène



Théodore Chassériau, *Roméo et Juliette* (Paris, musée du Louvre)

avec peu de moyens est tout à fait remarquable. La composition, le geste de Marie, les dallages au sol et les assassins qui sortent de la scène, contribuent à donner un caractère théâtral à notre tableau. Épris de théâtre comme Delacroix, Chassériau a représenté des scènes tirées d'*Othello*, *Macbeth* ou *Roméo et Juliette* de Shakespeare dans plusieurs peintures de petit format en y mêlant à la fois sa connaissance des gravures anglaises et son expérience directe de la scène. Louis-Antoine Prat rapproche notre tableau de ce groupe d'œuvres, en particulier de deux petites toiles rapidement brossées, datant de 1849, *La Toilette de Desdémone* (Strasbourg, musée des Beaux-Arts) et *Roméo et Juliette*, et propose de dater notre tableau de cette même année.

(For English text, refer to p. 91.)

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



LES GARDIENS DU TEMPLE

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

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

rapportera à Paris plusieurs albums de dessins, en grande partie disparus, qu'il utilisera pour certains de ses tableaux, à l'image du nôtre².

La fièvre typhoïde le contraint à retourner l'année suivante à Paris où il suit pendant trois mois l'enseignement du peintre suisse Charles Gleyre (1806-1874), figure majeure de l'art pompier, avant de devenir l'assistant de Delaroche pendant un an. Il continue à dessiner beaucoup d'animaux en compagnie des sculpteurs animaliers Emmanuel Frémiet (1824-1910) et Alfred Jacquemart (1824-

BUFFLES DEVANT LES TEMPLES DE PAESTUM

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

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

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

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

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

1896)³. C'est probablement au Jardin des Plantes que l'artiste étudie avec minutie un troupeau de buffles, en préparation de notre tableau.

Chef de file du courant hyperréaliste

Il remporte un vif succès au Salon de 1847 avec son tableau de style néo-grec, *Jeunes Grecs faisant battre des coqs* ou *Un combat de coqs*⁴, qui lui vaut de remporter une médaille de troisième classe augurant des nombreux honneurs dont il sera comblé tout au long de sa carrière. Jean-Léon Gérôme sera en effet l'un des peintres français les plus célèbres de son temps.

L'artiste entreprend plusieurs voyages au Moyen-Orient entre 1853 et 1875. Ses nombreux tableaux orientalistes révèlent sa fascination pour la culture arabe. Le réalisme que lui confère sa touche précise marque d'authenticité le fantasme de l'Orient en cours à l'époque, où se mêlent la sensualité et la violence. Professeur à l'École des Beaux-Arts, il s'oppose avec acharnement aux Impressionnistes et devient le symbole de l'académisme. Longtemps considéré comme réactionnaire, l'artiste a été réhabilité par les travaux pionniers de Gilles Cugnier et de Gerald M. Ackerman au cours des années 1970-1980.

Paestum et le temple dit de Poséidon

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

temples grecs doriques, « redécouverts » au milieu du XVIII^e siècle. Des fouilles mettant au jour monuments publics et tombeaux peints ne commenceront quant à elles qu'en 1907. Deux temples datent de la seconde moitié du VI^e siècle av.J.-C. et le troisième, dit de Poséidon, que Gérôme représente ici, du milieu du V^e siècle av.J.-C.

Bien que la ville se soit appelée Poseidonia à l'époque de sa construction, il est probable que ce temple ait été dédié à un autre dieu, Zeus ou Apollon, ou encore Héra, comme le temple visible à gauche sur notre tableau.

Contemporain du Parthénon d'Athènes, parfaitement conservé, ce temple est l'un des plus fameux exemples d'architecture grecque dorique. Il est entouré de trente-six colonnes imposantes mesurant deux mètres de diamètre à leur base et supportant une architrave lisse et une frise où alternent les métopes, dont le décor peint a disparu, et les triglyphes. Le fronton repose sur une corniche en saillie. Gérôme décrit ce gigantesque sanctuaire dans le moindre détail, sous un angle qui s'abstient d'en renforcer la monumentalité. Sans aucun sentimentalisme, l'artiste restitue la lumière du soleil passant à travers la toiture disparue. Des buffles marchent en troupeau serré sur le sol aux herbes brûlées et s'enfoncent au premier plan dans une mare à la surface de laquelle flottent des nénuphars et s'élèvent des roseaux.

Paestum traité par Gérôme

Nous connaissons trois compositions de Gérôme sur le thème des temples de Paestum. Notre tableau est en relation directe avec une esquisse peinte sur toile d'un format presque identique, conservée aujourd'hui au musée municipal de La Roche-sur-Yon⁵. Gerald Ackerman cite par ailleurs



un grand dessin au fusain mis au carreau et une gravure sur bois parue dans *Le Magasin pittoresque* en 1862⁶. Montrant le même temple sous un angle différent, sans le temple d'Héra à gauche, une petite *Vue de Paestum* datée de 1847 (collection privée) est publiée par Gerald Ackerman qui évoque un carton mis au carreau de cette composition⁷. Enfin, Gérôme expose une troisième composition au Salon de 1849, *Vue de Paestum*, sans troupeau de buffles selon l'historien de l'art⁸.

Les buffles devant le temple

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

Néanmoins, les buffles de Gérôme sont peints dans un tout autre esprit que ces deux exemples. Ils ont tout d'abord une taille bien plus imposante et couvrent près de la moitié de la toile, atténuant

ainsi la monumentalité des temples. Chez Pitloo, les buffles contribuent à donner un aspect pittoresque à son tableau, à la différence de Gérôme qui décrit ces animaux avec un grand réalisme, restituant leurs masses corporelles et leurs mouvements, jusqu'aux détails des poils se dressant sur leurs croupes. Les buffles surprennent ainsi le spectateur par leur seule présence. Ces éléments font de ce tableau puissant une œuvre résolument moderne. Aux environs de 1840-1850, le jeune Gérôme est alors en avance sur son temps. L'œuvre, exposée au Salon de 1852, suscite un commentaire élogieux des frères Goncourt : « *La scène toute entière exhale une délicieuse fraîcheur.* »¹¹

Étienne Moreau-Nélaton

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

(For English text, refer to p. 92)

1- « Nous faisons des études et beaucoup de croquis [...]. Dans les rues, il y avait du linge aux fenêtres, des costumes, des vaches, des buffles, beaucoup de buffles, qui servaient au transport des pierres. » Cité par Charles Moreau-Vauthier, *Gérôme, peintre et sculpteur*, Paris, 1906, p. 61.

2- Gilles Cugnier, « Notice biographique », *Jean-Léon Gérôme 1824-1904. Peintre, sculpteur et graveur. Ses œuvres conservées dans les collections françaises publiques et privées*, Vesoul, 1981, p. 17 « De ce voyage datent [...] plusieurs albums de dessins qui serviront de modèles pour certains de ses tableaux : Paestum [...] » ; voir aussi p. 18 « En 1851, il exposa une vue de Paestum, réalisée d'après des dessins faits sur place [...] »

3- Elmar Stolpe, « Gérôme, Jean-Léon », *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 52, Munich et Leipzig, 2006, p. 229.

4- *Jeunes Grecs faisant battre des coqs* ou *Un combat de coqs*, 1846, huile sur toile, H. 1,43 m ; L. 2,04 m, Paris, musée d'Orsay, inv. RF 88.

5- *Vue de Paestum*, vers 1848-1852, huile sur toile, H. 0,59 m ; L. 0,78 m, La Roche-sur-Yon, musée municipal.

6- Gerald M. Ackerman, *Jean-Léon Gérôme. Monographie révisée. Catalogue raisonné mis à jour*, Paris, 2000, n° 40.

7- *Ibid.*, p. 220-221, n° 40.2 (ill.). Tableau vendu par Sotheby's, New York, le 16 novembre 1991.

8- *Ibid.*, n° 25. Cette *Vue de Paestum* n'est à ce jour pas localisée.

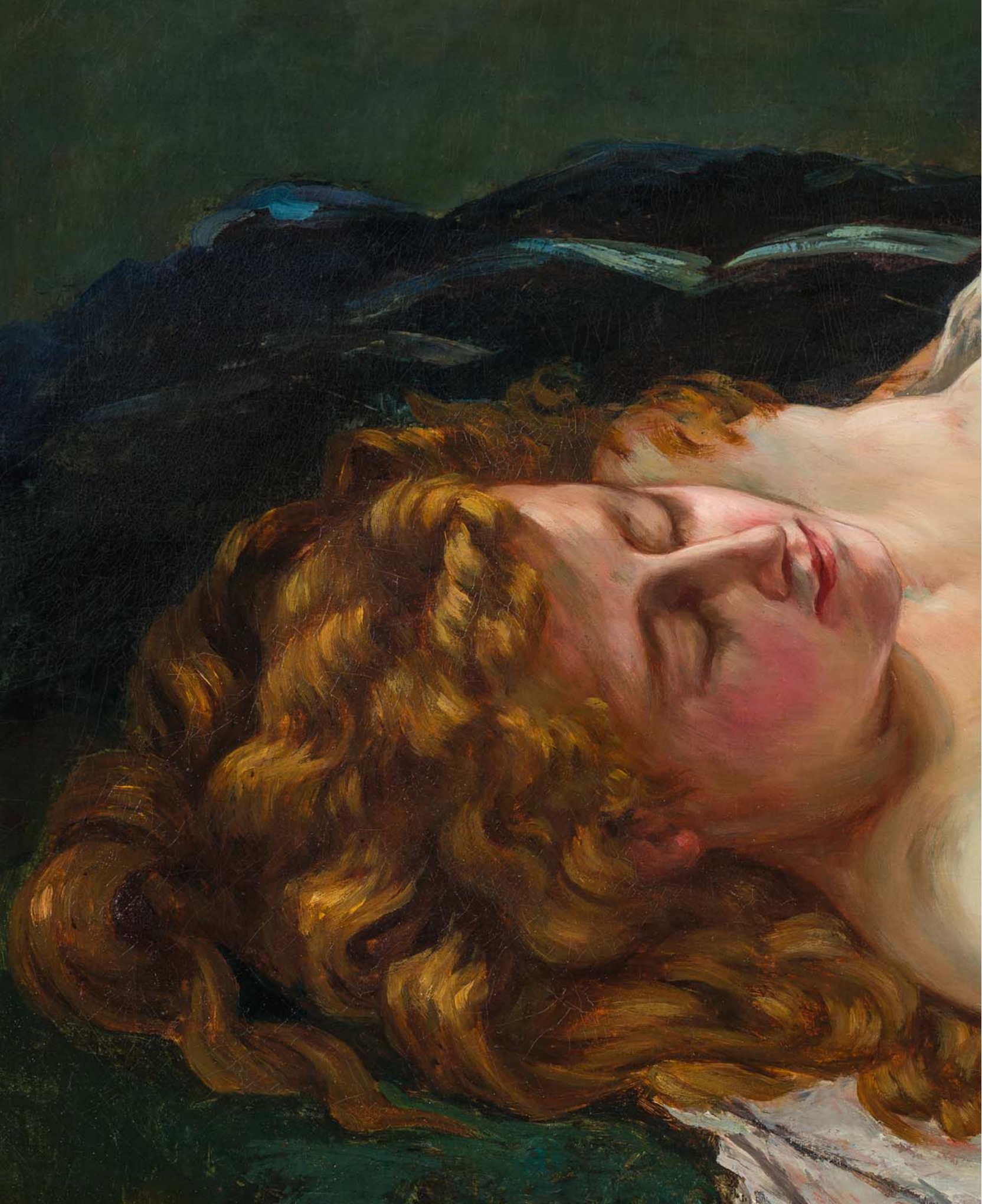
9- Hubert Robert, *Vue du temple de Neptune, avec la basilique au fond*, vers 1760, sanguine sur papier, H. 339 mm ; L. 457 mm, Rouen, musée des Beaux-Arts (AG.1964.4.10).

10- Anton Sminck van Pitloo, *Vue des trois temples de Paestum*, 1826, huile sur toile, H. 0,60 m ; L. 0,86 m, Naples, Museo Nazionale di Capodimonte.

11- Cité par Fanny Field Hering, *Gérôme, his life and works*, New York, 1892, p. 60.

12- *De Corot aux impressionnistes. Donations Moreau-Nélaton*, cat. exp. Grand Palais, Paris, 30 avril - 22 juillet 1991, Paris, 1991.





QUAND PSYCHÉ S'ABANDONNE

Personnalité majeure du réalisme, Courbet cherchait à peindre la réalité sans l'embellir, en réaction artistique contre le romantisme et l'académisme. Il pratiquait tous les genres de peinture (portrait, paysage, nature morte...), en conférant la dignité reconnue jusqu'alors aux seuls sujets d'histoire à ceux de la vie quotidienne. Le public fut dans un premier temps offusqué par le prosaïsme avec lequel il les représentait, et ses tableaux furent fréquemment rejetés par les jurys des expositions.

Gustave Courbet (1819-1877) naît à Ornans, dans le Doubs, dans une famille de la bourgeoisie paysanne. Après des études à l'école de dessin de Besançon, il part étudier la peinture dans l'un des ateliers libres de Paris, l'Académie Suisse, où il travaille d'après le modèle vivant. Il effectue également des copies d'après les maîtres anciens au musée du Louvre, avec une prédilection pour Hals et Rembrandt. Ses premières œuvres sont essentiellement des autoportraits.

À Ornans, où il revient en 1849, il s'inspire de la vie rurale de sa Franche-Comté natale. *L'Enterrement à Ornans*¹, refusé au Salon de 1850, est une sorte de manifeste réaliste dont la trivialité des personnages, traités à l'échelle monumentale comme le sont alors les protagonistes de l'histoire ancienne ou biblique, suscite un scandale retentissant.

Courbet s'investira plus tard dans la politique, notamment pendant la Commune de Paris, à la suite de laquelle il sera injustement accusé de complicité avec les insurgés ayant renversé la colonne Vendôme, puis condamné à six mois de prison et à une forte amende. L'artiste, dépossédé

de ses biens, s'exilera alors en Suisse, où il passera les dernières années de sa vie.

Les nus dans l'œuvre de Courbet

Courbet traite le nu féminin à partir des années 1840². Souvent endormies, ses figures gardent presque toujours une distance avec le spectateur qu'elles ne regardent jamais³.

L'artiste provoque un autre scandale au Salon de 1853 avec *Les Baigneuses*, représentation d'une femme aux formes généreuses, à la chair parcourue de creux et d'intumescences. Il choisit pour modèle les mêmes corps lourds et épais qu'affectionnait Rubens deux siècles plus tôt, mais il les peint avec une crudité qui choque le public, en opposition aux beautés artificielles des nudités académiques exposées au Salon, dont *La Perle et la vague*⁴, de Paul Baudry, et *La Naissance de Vénus*⁵, d'Alexandre Cabanel, sont les plus parfaits exemples.

Courbet, lui, colore les épidermes, rétablit la juste proportion des visages, des pieds, des mains et des attaches et ne s'interdit pas de représenter la pilosité et l'abondance des chairs.

La place et la perception de Courbet changent

radicalement à partir des années 1860 ; le héraut provocateur du réalisme devient alors le plus grand peintre français vivant⁶. Il évolue et innove dans l'érotisme du nu féminin avec une série de tableaux qui, pour la plupart, ne sont pas exposés publiquement de son vivant⁷. Certaines de ses toiles se caractérisent par un traitement lisse et un aspect proche du nu académique idéalisé, comme *Le Sommeil* ou *Femme au perroquet* qui rencontre un immense succès au Salon de 1866 pour lequel il a été peint. La plupart des nus de ces années-là répondent toutefois à des commandes privées⁸.

Vénus et Psyché

Au tout début de 1864, Courbet se lance, pour le Salon, dans l'élaboration d'un tableau de figures nues, grandeur nature. Notre œuvre est une étude pour l'une des deux femmes de cette composition⁹.

Le musée de Birmingham conserve une esquisse pour l'autre figure¹⁰. Comme l'atteste une lettre adressée à Étienne-François Haro¹¹, la composition finale est présentée au jury du Salon sous un titre se prêtant à toutes les interprétations, *Étude de femmes*¹², bien que l'artiste ait songé à *Vénus poursuivant Psyché de sa jalousie*¹³, aux accents plus mythologiques. Le jury, alléguant son indécence, refuse le tableau qui, exposé à Bruxelles la même année, sera acquis deux ans plus tard pour la somme remarquable de 18 000 francs par un collectionneur parisien¹⁴. À la demande d'un collectionneur étranger¹⁵, Courbet peint une réplique de mêmes dimensions, *Le Réveil*¹⁶. L'ajout d'un perroquet blanc, perché sur la main de la femme brune, éloigne davantage ce tableau d'un récit mythologique. Une autre variante reprenant partiellement la composition, cadrée sur le torse

FEMME ENDORMIE AUX CHEVEUX ROUX

Huile sur toile, H. 0,57 m ; L. 0,70 m. Signée en bas à gauche : G. Courbet. Nombreuses étiquettes sur le châssis. Date : 1864.

Provenance : Frédéric Reitlinger (1836-1907), Paris, en 1882 et 1896 ; Henri Matisse, Paris, en 1929 ; Henri Bernstein (1876-1953), Paris, en 1936 ; collection privée, Paris ; Alfred Daber, galeriste et collectionneur parisien, 1949 et 1957 ; Peter Nathan, Zurich ; collection privée.

Expositions : *Exposition des œuvres de Gustave Courbet*, Paris, École des Beaux-Arts, mai 1882, p. 38, n° 15, *Étude de Femme pour le tableau du Réveil* (« appartient à M. Fréd. Reitlinger ») ; *Gustave Courbet*, Paris, musée du Petit Palais, mai-juin 1929, n° 40, planche 11, « collection de M. Henri Matisse » ; *Masters of French 19th Century Painting*, Londres, New Burlington Galleries, 1^{er} - 31 octobre 1936, n° 31, à M. Henri Bernstein ; *Courbet. Exposition du 130^e anniversaire de sa naissance*, Paris, Galerie Alfred Daber, 1949, n° 12 (ill.) ; *Gustave Courbet*, Copenhague, Statens Museum for Kunst, novembre - décembre 1949, n° 13 ; *Gustave Courbet 1819-1877*, Londres, Marlborough Fine Arts, 1953, n° 19 ; *Le Nu à travers les âges*, Paris, Galerie Bernheim-Jeune, 1954, n° 9 ; *Courbet*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 1954, n° 28, ill. fig. 5 ; *G. Courbet*, Paris, musée du Petit Palais, 1955, n° 52, planche 48 ; *Plaisir de la peinture*, Paris, Galerie Daber, 21 mai - 15 juin 1957, n° 15 ; *Gustave Courbet*, Bern, Kunstmuseum, 22 septembre - 18 novembre 1962, n° 38 ; *Courbet dans les collections françaises*, Paris, Galerie Claude Aubry, 5 mai - 25 juin 1966, n° 14 (ill.) ; *Courbet, l'Amour...*, Ornans, musée Gustave Courbet, 1996, n° 36, p. 85 (ill.) ; *Des nus & des nues, ou les aventures de la Percheronne*, Ornans, musée Gustave Courbet, 2003, p. 38-39 (ill.) ; *Die Kunst des Handelns. Meisterwerke des 14. - 20. Jahrhunderts bei Fritz und Peter Nathan*, Kunsthalle Tübingen, 24 septembre 2005 - 8 janvier 2006, n° 121, p. 172 (ill.) ; *Courbet-Picasso : révolutions!*, Ornans, musée Gustave Courbet et Paris, 2021, p. 118, n° 21 (ill.).

Bibliographie : Alexandre Estignard, *Courbet : sa vie, ses œuvres*, Besançon, 1896, p. 163 (« appartient à M. Reitlinger ») ; Georges Riat, *Gustave Courbet, peintre*, Paris, 1906, p. 216-217 ; Julius Meier-Graefe, *Courbet*, Munich, 1921, planche 70 ; Giorgio de Chirico, *Courbet*, Rome, 1925, *Repos de la baigneuse* (ill.) ; Charles Léger, *Courbet*, Paris, 1929, p. 102 : « Nous pouvons citer aussi une étude de femme dormant, où la vie est concentrée dans le repos. » ; Marcel Zahar, *Gustave Courbet*, Paris, 1950, *Femme endormie aux cheveux roux*, pl. 5 ; Robert Fernier, *La Vie et l'œuvre de Gustave Courbet. Catalogue raisonné*, t. 1, Genève, 1977, p. 210, n° 373 (ill.) ; Valérie Bajou, *Courbet. La vie à tout prix*, Paris, 2019, p. 496.

Œuvres en rapport : notre tableau est une étude préparatoire pour la femme endormie d'une composition de deux figures, exécutée à trois reprises : *Étude de femmes* ou *Vénus et Psyché*, 1864, huile sur toile, H. 1,45 m ; L. 1,94 m, refusé au Salon de 1864, collection Georges Petit en 1906, localisation actuelle inconnue, Robert Fernier, *op. cit.*, n° 370 ; *Le Réveil*, 1864, huile sur toile, H. 1,45 m ; L. 1,95 m, Berlin, collection Gerstenberg, détruit en 1945, Robert Fernier, *op. cit.*, n° 371 ; *Le Réveil. Vénus et Psyché*, 1866, huile sur toile, H. 0,77 m ; L. 1 m, Berne, Kunstmuseum, inv. 1519 (variante avec un cadrage plus serré), Robert Fernier, *op. cit.*, n° 533 ; *La Nymphe endormie*, 1866, huile sur toile, H. 0,46 m ; L. 0,61 m, Winterthur, collection Oskar Reinhart, Robert Fernier, *op. cit.*, n° 534 ; *Jeune fille endormie*, 1866, huile sur toile, H. 0,50 m ; L. 0,66 m, La Haye, musée Mesdag, Robert Fernier, *op. cit.*, n° 536.





Gustave Courbet, *Étude de femmes ou Vénus poursuivant Psyché de sa jalousie*, 1864 (localisation actuelle inconnue)



Gustave Courbet, *Le Réveil*, 1864 (Berlin, collection Gerstenberg, détruit en 1945)



Gustave Courbet, *Le Réveil. Vénus et Psyché*, 1866 (Berne, Kunstmuseum)

des deux femmes, est conservée au Kunstmuseum de Berne¹⁷. Deux autres œuvres de 1866 découlent également de notre tableau, présentant le même torse de femme, les seins dressés dans la même direction. L'une montre une jeune femme endormie dans un paysage¹⁸, l'autre la même femme dans un lit à baldaquin¹⁹ identique à celui de la composition initiale refusée au Salon.

Refus au Salon, succès commercial

Pour justifier le refus d'*Étude de femmes* au Salon de 1864, Petra ten-Doesschate Chu²⁰ insiste sur l'analogie, instituée sous le Second Empire, entre la nudité et la prostitution qui connaît alors un développement important. Une hiérarchie des prostituées est établie avec, au plus haut niveau, les courtisanes, à distinguer, au plus bas, des filles publiques travaillant dans les maisons closes. C'est cette allusion de Courbet à l'expression la plus sordide de cette activité qui heurte la moralité de ses contemporains. Contrairement aux nus exposés par Baudry et Cabanel, on voit ici des draps, des rideaux et des femmes aux cheveux défaits, des pantoufles aux pieds. Deux femmes nues dans un même lit évoquent de surcroît le lesbianisme alors courant dans les lupanars. L'écrivain Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), proche de Courbet dans les années 1863-1864, commente le tableau dans son traité *Du principe de l'art et de sa destination sociale*²¹ en le présentant comme une protestation de l'artiste contre la lâcheté morale de ses contemporains.

Une prédilection pour les chevelures rousses

La célébration du corps féminin commence chez Courbet par la chevelure dont la place est primordiale dans son hymne à la beauté²², avec

une prédilection dès les années 1840 pour les longues boucles de cheveux roux emmêlées²³. Les représentations de l'Irlandaise Joanna Hiffernan, qu'il a probablement connue à Paris durant l'hiver 1861-1862 quand elle posait pour son ami James McNeill Whistler (1834-1903) dont elle était la maîtresse, en constitue certainement le point d'orgue. Notre tableau est vraisemblablement le premier pour lequel elle pose pour Courbet, qui

la peindra également dans *Jo, la belle Irlandaise*²⁴ et dans *Le Sommeil*²⁵.

Ici, l'opulence de la chevelure fauve, les joues et les lèvres purpurines, les seins écartés et dressés baignent l'œuvre d'un érotisme hardi, tandis que le cadrage serré fait naître un fort sentiment d'intimité. La pesanteur palpable de ce corps qui semble s'abandonner à la touche assurée du peintre illumine notre tableau d'un réalisme saisissant.

(For English text, refer to p. 93)

- 1- *L'Enterrement à Ornans*, 1849-1850, huile sur toile, H. 3,15 m ; L. 6,68 m, Paris, musée d'Orsay.
- 2- *La Bacchante*, 1844-1847, huile sur toile, H. 0,65 m ; L. 0,81 m, Cologne, Fondation Rau, inv. GR 1549.
- 3- *La Femme au bas blancs* (1861, Philadelphie, Barnes Foundation) représente l'une des rares exceptions.
- 4- Paul Baudry, *La Perle et la vague*, 1862, huile sur toile, H. 0,84 m ; L. 1,78 m, Madrid, musée du Prado.
- 5- Alexandre Cabanel, *Naissance de Vénus*, 1863, huile sur toile, H. 1,30 m ; L. 2,25 m, Paris, musée d'Orsay, inv. RF 273.
- 6- Laurence des Cars, « Le vrai en héritage, la référence à Courbet de Manet à Cézanne », cat. exp. *Gustave Courbet*, Paris, Grand Palais, 2007 p. 59.
- 7- *Le Sommeil*, 1866, huile sur toile, H. 1,35 m ; L. 2 m, Paris, Petit Palais, et *L'Origine du monde*, 1866, huile sur toile, H. 0,46 m ; L. 0,55 m, Paris, musée d'Orsay, commandés par Khalil-Bey, n'étaient pas peints pour être exposés publiquement.
- 8- Valérie Bajou, *Courbet. La vie à tout prix*, Paris, 2019, p. 500.
- 9- *Exposition des œuvres de Gustave Courbet*, École des Beaux-Arts, Paris, mai 1882, p. 38, n° 15, *Étude de Femme pour le tableau du Réveil*, « appartient à M. Fréd. Reitlinger » ; « Le peintre avait fait pour cette œuvre, d'après un modèle venu de Paris, une étude qui a été exposée près du tableau, en 1882. » Georges Riat, *Gustave Courbet, peintre*, Paris, 1906, p. 216-217 ; voir aussi Valérie Bajou, *op. cit.*, p. 496.
- 10- *Étude pour Vénus et Psyché*, 1864, huile sur toile, H. 0,82 m ; L. 0,65 m, Birmingham, Birmingham Museums.
- 11- Étienne-François Haro (1827-1897) était un peintre, marchand d'art et collectionneur de tableaux contemporains et de maîtres anciens.
- 12- *Étude de femmes ou Vénus et Psyché*, 1864, huile sur toile, H. 1,45 m ; L. 1,94 m, localisation actuelle inconnue.
- 13- Lettre de Gustave Courbet à Étienne-François Haro, Ornans, 3 mars 1864, Petra ten-Doesschate chu (éd.), *Correspondance de Courbet*, Paris, 1996, p. 213 : « Ce tableau représente deux femmes nues grandes comme nature. Le sujet est peu de chose, si on voulait mettre un titre ambitieux à ce tableau, ça pourrait être Vénus poursuivant Psyché de sa jalousie. Ce que je vous dis là n'est que pour vous donner une idée de la composition du tableau car, jusqu'ici j'ai résolu de l'intituler Étude de femmes dans le livret de l'exposition. »
- 14- L'acquéreur en 1866 est M. Lepel-Cointet, agent de chance à Paris. En 1906, le tableau est dans la collection de Georges Petit. Sa localisation actuelle est inconnue. Robert Fernier, *La Vie et l'œuvre de Gustave Courbet. Catalogue raisonné*, t. 1, Genève, 1977, p. 210, n° 370 (ill.).
- 15- « On sait qu'il en exécuta aussi une réplique pour un amateur étranger. » Georges Riat, *Gustave Courbet, peintre*, Paris, 1906, p. 217. Par ailleurs, Khalil-Bey en demande également une réplique à l'artiste. Courbet lui répond alors : « Non, je vous ferai "après" », et peint *Le Sommeil*, 1866, huile sur toile, H. 1,35 m ; L. 2 m, Paris, musée du Petit Palais.
- 16- *Le Réveil*, 1864, huile sur toile, H. 1,45 m ; L. 1,95 m, Berlin, collection Gerstenberg, détruit en 1945, Fernier, 1977, n° 371.
- 17- *Le Réveil. Vénus et Psyché*, 1866, huile sur toile, H. 0,77 m ; L. 1 m, Berne, Kunstmuseum, inv. 1519 (variante avec un cadrage plus serré), Robert Fernier, *op. cit.*, n° 533.
- 18- *La Nymphe endormie*, 1866, huile sur toile, H. 0,46 m ; L. 0,61 m, collection Oskar Reinhart, Winterthur, Fernier, 1977, n° 534.
- 19- *Jeune fille endormie*, 1866, huile sur toile, H. 0,50 m ; L. 0,66 m, La Haye, musée Mesdag, Fernier, 1977, n° 536.
- 20- Petra ten-Doesschate Chu, « Gustave Courbet's Venus and Psyche? Uneasy Nudity in Second-Empire France », *Art Journal*, vol. 51, n° 1, printemps 1992, p. 38-44.
- 21- Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, 1865.
- 22- Valérie Bajou, *op. cit.*, p. 501.
- 23- *Le Hamac*, 1844, huile sur toile, H. 0,71 m ; L. 0,97 m, Winterthur, collection Oskar Reinhart « Am Römerholz ».
- 24- *Jo, la belle Irlandaise*, 1865-1866, huile sur toile, H. 0,56 m ; L. 0,66 m, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 29.100.63. Les trois autres versions de ce tableau sont conservées au Nationalmuseum de Stockholm (F537), au Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (F539), et dans une collection privée.
- 25- *Le Sommeil*, 1866, huile sur toile, H. 1,35 m ; L. 2 m, Paris, musée du Petit Palais.



SCÈNE DE LA VIE CONJUGALE

Célébrissime de son vivant pour ses dessins satiriques dans lesquels il raillait les us de ses contemporains, élu membre de l'Institut en 1923, puis président de la Société nationale des beaux-arts en 1925, Jean-Louis Forain est aujourd'hui un peintre injustement méconnu du grand public. Il fut pourtant l'ami de Degas et de Manet et exposa à quatre des huit expositions impressionnistes.

Fils d'un peintre en bâtiment rémois, Jean-Louis Forain (1852-1931) a dix ans lorsque ses parents s'installent à Paris en 1863¹. Il fréquente le Louvre et suit ses premiers cours de dessins auprès de Louis Jacquesson de La Chevreuse (1839-1903). Après un bref passage dans les ateliers de Jean-Léon Gérôme (1824-1904) et de Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) à l'École des beaux-arts, il devient l'élève du caricaturiste André Gill (1840-1885). Il se lie d'amitié avec Paul Verlaine et Arthur Rimbaud avec qui il habite rue Campagne-Première de janvier à mars 1872.

Un dessinateur de presse satirique

Il débute comme illustrateur en 1876 dans plusieurs revues qui publient ses caricatures teintées d'une ironie aiguisée puis découvre le monde de l'opéra, avec ses danseuses et son public, dont il

fait son thème de prédilection. Il fréquente alors les différents milieux du spectacle, du théâtre et des lettres. Il note et illustre d'un trait critique les tics et travers propres à chacun de ces cercles, fidèle en cela à l'esprit du moment, agité par des scandales mondains, financiers, boursiers et politiques.

Il devient dessinateur chroniqueur dans divers journaux parisiens (*Le Courrier français*, *L'Écho de Paris*, *Le Journal amusant*, *Le Rire*, *Le Temps*, *L'Assiette au beurre*, *Le Gaulois*) et débutera en 1891 une collaboration avec *Le Figaro* qui durera 35 ans. Il créera en 1889 son propre journal, *Le Fifre*, dans lequel il aura l'ambition de « *conter la vie de tous les jours, montrer le ridicule de certaines douleurs, la tristesse de bien des joies, et constater rudement quelquefois par quelle hypocrite façon le Vice tend à se manifester en nous.* »²

AUX COURSES À CHANTILLY

Huile sur toile, H. 0,27 m ; L. 0,38 m. Signée et dédiée en haut à gauche : *amicalement / j.l.forain*. Date : vers 1885.

Provenance : collection privée.

Œuvres en rapport : Jean-Louis Forain, *Aux courses*, vers 1885, pastel sur papier; collection particulière; Jean-Louis Forain, *Souvenir de Chantilly*, 1886, huile sur toile, H. 0,65 m ; L. 0,92 m, galerie Schmit, Paris (en 2011).

Florence Valdès-Forain, après examen de visu de notre tableau, l'inclura dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Jean-Louis Forain.

Peintre de la vie moderne

Familier des salons littéraires parisiens, il y croise notamment les écrivains Maurice Barrès, Paul Bourget et les peintres Édouard Manet et Edgar Degas. Très proche de ces derniers, il commence sa carrière de peintre à leur côté et participe à quatre des expositions impressionnistes entre 1879 et 1886.

C'est de cette époque que date notre tableau. Forain peint une douzaine de toiles sur le thème des courses de chevaux³, dans lesquelles il s'attache moins à l'épreuve elle-même qu'aux parieurs dans les tribunes. Tel un chroniqueur, il y multiplie les études des bourgeois ambitieux ou prétentieux, debout sur des chaises ou à l'écart, sur le bord des pistes, en conversation avec des dames...

L'artiste ne peint pas sur le vif mais fait plusieurs croquis qu'il reprend ensuite dans son atelier. Un pastel (collection privée) étudie le couple de notre tableau, qu'on retrouve également dans sa composition *Souvenir de Chantilly*⁴, exposée en 1886 à la huitième exposition du groupe impressionniste.

De l'importance de la communication conjugale

Au bord de la piste sur laquelle un cheval et son cavalier sont à peine esquissés, un couple,

paraissant absorbé par une conversation, tourne le dos à la course. L'homme est assis à califourchon sur une chaise, ce qui est amusant dans ces circonstances. Il s'agrippe au dossier des deux mains et se penche vers la femme qui semble l'écouter sans lui répondre. On remarque ici les qualités d'observateur de Forain, ainsi que son aptitude naturelle à sonder la psychologie humaine. Il n'y a pas de frontière étanche entre son activité de peintre et celle de caricaturiste, comme le constate Florence Valdès-Forain⁵.

Il traduit ici en peinture ses observations dessinées sur place et se concentre sur la couleur et la touche, jouant sur le rouge intense du costume de la femme qui se détache du vert vif et des teintes sombres. Grâce à quelques touches rapides de brun, on devine d'autres figures assises à gauche. Ces couleurs expressives semblent moins observées d'après nature que le fruit de sa créativité. Forain s'est ici exclusivement intéressé au couple, laissant le reste du tableau à l'état d'ébauche. L'artiste a sans doute en mémoire les tableaux de courses de Degas, mais semble plus attiré par les spectateurs que par les chevaux.

(For English text, refer to p. 94)

1- Hélène Fernandez, « Une descente dans la vérité : contribution à l'étude de l'œuvre de Jean-Louis Forain à partir de la collection de dessins du musée d'Orsay (conservés au département des arts graphiques du musée du Louvre) », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 16 | 2021, mis en ligne le 26 mai 2021, consulté le 27 octobre 2021.

2- Jean-Louis Forain, « Bienvenue », *Le Fifre*, n° 1, 23 février 1889.

3- Jean-Louis Forain (1852-1931). *La comédie parisienne*, cat. exp. Petit Palais, Paris, 10 mars - 5 juin 2011, p. 82.

4- *Souvenir de Chantilly*, 1886, huile sur toile, H. 0,65 m ; L. 0,92 m, galerie Schmit, Paris (en 2011).

5- Florence Valdès-Forain, « Les mœurs caricaturées et lithographiées », cat. exp. *Jean-Louis Forain (1852-1931). La comédie parisienne*, cat. exp. Petit Palais, Paris, 10 mars - 5 juin 2011, p. 96.

FORAIN





ESPRIT, ES-TU LÀ ?

Situé boulevard du Montparnasse et baptisé « Le Temple », l'atelier de Paul Ranson était le lieu de réunion hebdomadaire des Nabis dont il devint l'animateur. Ranson explora des mondes spirituels et ésotériques dans un style résolument original et indépendant. Synthétisant les formes jusqu'à obtenir une expression décorative parfois proche de l'abstraction, il utilisait des couleurs en aplats, formant des harmonies colorées, étranges et attirantes.

Paul Ranson (1861-1909) est orphelin de mère à trois semaines de vie. Il est élevé à Limoges par ses grands-parents d'origine rémoise et bercé des récits de légendes limousines et champenoises. Jeune homme, son anticléricalisme marqué le fait changer de trottoir en faisant « *croa, croa* » lorsqu'il croise un prêtre en soutane, comme le faisait son père, député radical socialiste. L'absence de mère et de construction de la relation mère-enfant sera probablement responsable de son goût à l'âge adulte pour l'occultisme, puis pour le satanisme.

Un art ésotérique

Il mène cette quête à travers le groupe d'artistes baptisé « Nabis » (« prophètes » en hébreu et en arabe), avec ses amis Paul Sérusier (1864-

1927), Maurice Denis (1870-1943) et Ker-Xavier Roussel (1867-1944) à l'Académie Julian. Leur correspondance au cours de la décennie 1890 en témoigne amplement à travers l'usage immodéré d'un micro langage accessible aux seuls initiés.

Sources pour *Christ et Bouddha*

Paul Ranson est très impressionné par le *Christ jaune* du « Nabi Gauguin »², inspiré du Christ en bois polychrome du XVIII^e siècle de la chapelle Notre-Dame de Trémalo à Pont-Aven, puis par *L'Offrande au calvaire* de son ami Maurice Denis³. Son émotion est encore amplifiée par l'*Autoportrait au Christ jaune*⁴ dans lequel Paul Gauguin se met en scène sous trois aspects différents, réalisant ce qui a été qualifié de noyau originel du symbolisme en peinture. Paul Ranson s'essaie à en reproduire

ÉTUDE POUR "CHRIST ET BOUDDHA"

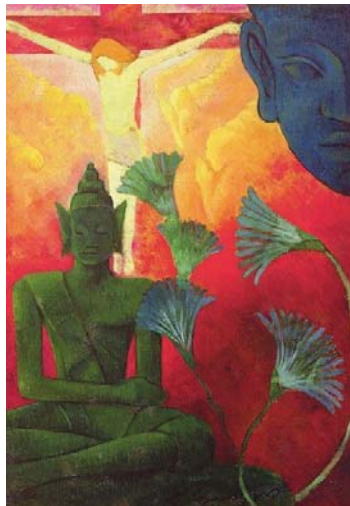
Pastel sur papier; H. 600 mm ; L. 700 mm. Date : 1890.

Provenance : collection privée.

Œuvres en rapport : Paul-Élie Ranson, *Christ et Bouddha*, vers 1890, huile sur toile, H. 0,67 m ; L. 0,51 m, Gooreind-Wuustwezel, Triton Foundation, Pays-Bas, voir Brigitte Ranson Bitker, Gilles Genty, *Paul Ranson 1861-1961 : Japonisme, Symbolisme, Art nouveau. Catalogue raisonné*, Paris, 1999, p. 93, n° 29 (ill.).

Cadre : le cadre en bois padouk à coupe d'onglets et bandeaux de maintien en laiton, vers 1905, est l'œuvre de Gustave Serrurier-Bovy (1858-1910), l'un des principaux représentants belges de l'Art Nouveau¹.

la symbolique à travers le souvenir de sa visite d'un sanctuaire bouddhiste du pavillon de l'Annam et du Tonkin lors de l'Exposition universelle de 1889. Ranson enrichit le message des œuvres de Maurice Denis et de Gauguin par l'application des principes théosophiques et synchrétiques prônés par Helena Blavatsky (1831-1891), Papus (1865-1916) et Joséphin Péladan (1859-1918), tous proches des artistes nabis. Hindouisme, bouddhisme et christianisme se trouvent alors mêlés dans *Christ et Bouddha*⁵, faisant un paradigme du syncrétisme religieux.



Paul-Élie Ranson,
Christ et Bouddha, vers 1890,
Gooreind-Wuustwezel,
Triton Foundation, Pays-Bas

Théosophisme à l'œuvre

Le travail préparatoire pour *Christ et Bouddha* présenté ici annonce, par son esthétique lumineuse et malgré sa quasi symétrie, l'œuvre définitive de l'artiste. On y reconnaît la déesse protectrice Vishnou, assise en tailleur, à sa tiare et à la proximité des fleurs de lotus et, en haut de la toile, le visage énigmatique de son avatar, Bouddha. La lumière orangée très intense que le visage de Bouddha semble irradier traduit probablement dans l'esprit de l'artiste – au-delà de la symbolique hindouiste de cette couleur – l'illumination, au sens de l'intuition imaginative, que la recherche spirituelle théosophique peut apporter à l'homme. Paul Ranson ne reprendra cependant qu'une partie de ce travail préparatoire pour consacrer le tiers supérieure gauche de la toile définitive de *Christ et Bouddha* au Christ en croix dans un message ésotérico-mystique caractéristique de la teinte et du contenu des réunions du groupe nabi de la décennie 1890.

Marc-Olivier Ranson Bitker⁶

(For English text, refer to p. 95)

1- Françoise Bigot du Mesnil du Buisson, Étienne du Mesnil du Buisson, *Serrurier-Bovy. Un créateur précurseur 1858-1910*, Dijon, 2008, p. 217, fig. 283.

2- Paul Gauguin, *Christ jaune*, 1889, huile sur toile, H. 0,91 m ; L. 0,73 m, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, États-Unis.

3- Maurice Denis, *L'Offrande au calvaire*, vers 1890, huile sur toile, H. 0,32 m ; L. 0,24 m, Paris, musée d'Orsay.

4- Paul Gauguin, *Autoportrait au Christ jaune*, 1890, huile sur toile, H. 0,38 m ; L. 0,46 m, Paris, musée d'Orsay.

5- Paul-Élie Ranson, *Christ et Bouddha*, vers 1890, huile sur toile, H. 0,67 m ; L. 0,51 m, Gooreind-Wuustwezel, Triton Foundation, Pays-Bas.

6- Nous remercions chaleureusement le professeur Marc-Olivier Ranson Bitker pour la rédaction de ce texte. Arrière-petit-fils du peintre, il fait aujourd'hui autorité pour l'œuvre de Paul-Élie Ranson.



CATALOGUE ENTRIES
IN ENGLISH

Attributed to Eustache Le Sueur, *Bust Length Portrait of a Man*

THE EYE OF TRUTH

Only four portraits by Le Sueur are known including a group portrait, the famous *Gathering of Friends* at the Louvre. It is consequently hard to establish an attribution to this artist. Nevertheless and irrespective of the identity of the author, the work presented here has all the qualities of Parisian classicism of the 1640s.

In France, although portraiture flourished in the mid-16th century with François Clouet and Corneille de Lyon, it was in the 17th century that this genre developed widely.¹ A huge quantity of portraits painted during the 17th century are documented in inventories,² but only a small number have survived.³

Considered to have less intellectual and technical merit than history painting, portraits are rarely signed.⁴

Certain prominent artists' work in portraiture is still little known. Nicolas Poussin and Charles Le Brun both made portraits, especially in their early years. These versatile artists were probably monopolized by the creation of history paintings and large decorative schemes. In addition, the style of a history painter can be significantly different, more realist, when painting a portrait.

The Portrait, between Truth and Beauty

A portrait painter was invited then to seek a subtle balance between reality and ideal, truth and beauty.⁵ If a successful portrait remains primarily a skilful combination of each of these opposites, it is also possible to divide the portrait painters of the 17th century into two groups on the basis of what survives.⁶

One group prefers the ideal of beauty, according to the criteria of the time, and concentrates on what was called the sitter's "grace": the pose and different elements of the costume. A primary role is therefore given to the costumes, especially to the material (silks, velvets). In these portraits, life circulates in the folds and creases of the fabrics and the shimmering they provoke. The desire for pageantry clearly takes priority over psychology.⁷

The other movement concentrates more on perceiving the sitter's inner life, while aiming for conscientious resemblance of the face in which the intensity of the gaze doubtless plays a key role. These are simpler compositions, often against a neutral background. Among the artists of this movement are the Le Nain brothers, Philippe de Champaigne, Charles Le Brun, Simon Vouet as well as the artist to whom this painting is attributed, Eustache Le Sueur.

Who was Eustache Le Sueur?

Eustache Le Sueur was a pupil and assistant of Simon Vouet (1590-1649), the most fashionable painter of the second quarter of the 17th century. After spending fifteen years in Rome where he had a brilliant career, Vouet had been called back to Paris by Louis XIII in 1627 and Le Sueur worked in his workshop for a dozen years, between 1632 and 1643/44,⁸ perfectly adapting the baroque lyricism of his master.

One of the few French painters of the time not to have travelled to Italy,⁹ he was influenced by Raphael whose work he knew from the royal collections and from prints, and by Nicolas Poussin who made a trip to Paris in 1640-1642. Le Sueur evolved over time towards a style that was more and more pared down, serious and serene.

In 1648, Le Sueur was asked to be among the founding members of the Académie Royale de Peinture et de Sculpture. His death at the age of thirty-eight, a year before Laurent de La Hyre (1606-1656) and two before Jacques Stella (1596-1657), allowed Charles Le Brun (1619-1690) to succeed Simon Vouet as "Premier Peintre du Roi".¹⁰ The mood of contempla-

tion inspired by his paintings, their simplicity and nobility, earned Le Sueur the name "the French Raphael", proof of the unreserved admiration of connoisseurs in the 18th century,¹¹ and for part of the following century, he personified the French school, alongside Poussin and Le Brun.¹²

Vouet's Influence on Le Sueur's Portraits

Simon Vouet was probably one of the most important portrait artists of the first half of the 17th century,¹³ especially in pastel,¹⁴ a technique he discovered when he lived in Italy. He abandoned the 16th century formula of *trois crayons* and the strict frontal pose of the figure to present his sitter bust length, turned three-quarters, the gaze directed towards the viewer. The facial expression seems to be directly captured from life. Between 1632 and 1635, Vouet made a large number of portraits of gentlemen and officers of the Court of Louis XIII.¹⁵

Rediscovered partly by Jean-Pierre Cuzin and Barbara Brejon de Lavergnée,¹⁶ these portraits by Simon Vouet seem to have had a major influence on Le Sueur who in fact assimilated his style of portrait perfectly, adding his own great skill in capturing and then in communicating the sitter's character.¹⁷

Le Sueur's Portraits

In a pioneering article of 1965,¹⁸ Charles Sterling summarized what was known about Le Sueur's portraits. After analysing the *Gathering of Friends*¹⁹ and the *Portrait of Guillaume Albert*,²⁰ he attributed three other male portraits: a *Portrait of a Man* at the Musée du Louvre,²¹ and another *Portrait of a Man*, presented by the Galerie Éric Coatalem,²² both of which are in the catalogue raisonné by Alain Mérot. However, the *Portrait of a Young Man Leaning on a Sword*,²³ attributed by Sterling was rejected by Mérot.

By stylistic comparison with the *Portrait of Guillaume Albert*, dated January 1641, all the known portraits by Le Sueur can be dated to the years 1640-1645, just after he left Vouet's workshop, and before he had reached the age of 30. According to Charles Sterling, the stylistic elements that connect these male portraits to the two confirmed works by Le Sueur are, in addition to the lighting, the treatment of the lips, the nostrils, the accent of light on the nose and in the eye that are also evident in our portrait.

Bases for an Attribution to Le Sueur

Alain Mérot²⁴ has said that it could in fact be possible to connect our portrait to the rare effigies attributed to Le Sueur. In addition, a real physical resemblance is apparent between the sitter of our portrait and the officer in the right foreground of the *Gathering of Friends*. This would not be the first individual portrait related to this group portrait. Charles Sterling compares the *Portrait of Guillaume Albert* with the figure on the left dressed in the antique style, while the Louvre's *Portrait of a Man*, with his round face and red goatee, seems in our view to be close to the one holding a compass in the centre of the composition. Unlike other the portraits mentioned, all half-length, ours is shorter; formally very close to a *Self-Portrait* by Le Sueur known from a print by Pieter Van Schuppen (1627-1702). In addition, the lace collar, formed by touches of opaline showing a subtle play of light, is treated in a manner similar to the other portraits.

An Expression of Honour

Our sitter's face on which the artist has concentrated stands out against a charred background revealing brush strokes painted with a restrained realism. His gaze gives him an undeniable presence and seems to be seeking the viewer's gaze, towards whom he turns. Defying him to be himself, he calmly defies in turn. For Marc Fumaroli,²⁵ French portraits of the 17th century show a gaze of honour that requires the viewer to witness the sitter as appropriately represented for his age and rank. He is thus shown with dignity and, from the rank he occupies and the rights and duties with which he is perfectly familiar; nothing – or nobody – can make him lower his eyes.

(Technical details and provenance, refer to p. 9)

- 1- Thierry Bajou, "L'image de l'homme au temps de Descartes ou le portrait au XVII^e siècle en Europe", *Portrait. Le portrait dans les collections des musées Rhône-Alpes, Bourg-en-Bresse, Chambéry, Valence*, 2001, p. 107-118.
- 2- For example, the painted oeuvre of Claude Lefebvre (1632-1675) is estimated to be 800 portraits. Emmanuel Coquery, "Les derniers jours de Claude Lefebvre", *Curiosité. Études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris, 1998, p. 87.
- 3- Jacques Thuillier, "Le portrait", *La Peinture française. De Le Nain à Fragonard*, Geneva, 1964, p. 27-28.
- 4- The hierarchy of genres was theorised by André Félibien in his preface to the lectures given at the Académie Royale de Peinture et de Sculpture during the year 1667, Paris, 1669.
- 5- Edouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, 1998, p. 146.
- 6- Emmanuel Coquery, "Le portrait français de 1660 à 1715", exh. cat. *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV 1660-1715*, Nantes, Musée des Beaux-Arts; Toulouse, Musée des Augustins, 1997, p. 50.
- 7- The protagonists of this movement were: Jean Nocret (1615-1672), the Elle dynasty called 'Ferdinand', Juste d'Egmont (1601-1674), Henri Beaubrun (1603-1677) and his cousin Charles Beaubrun (1604-1692), Gilbert de Sève (1618-1698).
- 8- The date he entered the workshop is still uncertain. Le Sueur was a witness at his master's wedding in 1640 and a document of 1642, indicating that he was living in the Louvre galleries, suggests that was Vouet lodging him at the time. Le Sueur's marriage contract, in July 1644, shows that he was no longer living with Vouet and that the master was not present at the ceremony. Vouet was not a godfather to any of his children. Barbara Brejon de Lavergnée, "Simon Vouet et son atelier", exh. cat. *Eustache le Sueur*, Musée de Grenoble, 19 March – 2 July 2000, Paris, 2000, p. 57.
- 9- The fact that a certain number of artists, including Laurent de La Hyre (1606-1656), Philippe de Champaigne (1602-1674), Pierre Patel (1604-1676), Charles Poerson (1609-1667) and Michel Corneille the Elder (about 1601-1664) – did not feel the need to travel to Italy was interpreted by their contemporaries as a sign of the maturity of the French school of painting. Sylvain Laveissière, exh. cat. *Le Classicisme Français. Masterpieces of Seventeenth Century Painting*, The National Gallery of Ireland, Dublin, 1985, p. XXXVIII.
- 10- Pierre Rosenberg, exh. cat. *Poussin, Watteau, Chardin, David... Peintures françaises dans les collections allemandes XVII^e-XVIII^e siècles*, Grand Palais, 18 April – 31 July 2005, p. 381.
- 11- Alain Mérot, *Eustache Le Sueur (1616-1655)*, Paris, 1987, p. 133-139.
- 12- *Ibid.*, p. 105.
- 13- Arnaud Brejon de Lavergnée, "Notes parisiennes: Philippe de Champaigne et non Le Sueur; Le Sueur et non Vouet", *Curiosité. Études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris, 1998, p. 48.
- 14- Sylvain Laveissière, exh. cat. *Le Classicisme Français. Masterpieces of Seventeenth Century Painting*, The National Gallery of Ireland, Dublin, 1985, p. 76.
- 15- Barbara Brejon de Lavergnée, "Simon Vouet et le dessin", exh. cat. *Vouet*, Paris, Grand Palais, 1990-1991, p. 359-360 and p. 386-389.
- 16- Two pastels are in the Uffizi in Florence (inv. 2463F and inv. 1042 E). The Louvre owns a portrait of a man (Jean-Pierre Cuzin, "Jeunes gens par Simon Vouet et quelques autres", *Revue du Louvre*, 1979, I, p. 20, fig. 12). An important group of pastels by Vouet is in private hands. Barbara Brejon de Lavergnée, "Some new pastels by Simon Vouet: portraits of the court of Louis XIII", *The Burlington Magazine*, November 1982, vol. CXXIV, no. 956, p. 689-693.
- 17- Christopher Wright, *The French Painters of the Seventeenth Century*, London, 1985, p. 102.
- 18- Charles Sterling, "Eustache Le Sueur peintre de portraits", *Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag. Eine Festgabe seiner europäischen Schüler, Freunde und Verehrer*, Berlin, 1965, p. 181-184.
- 19- *Gathering of Friends*, about 1640, oil on canvas, H. 1,36 m; W. 1,95 m, Paris, Musée du Louvre (inv. 8063).
- 20- *Portrait of Guillaume Albert*, 1641, oil on canvas, H. 1,12 m; W. 0,97 m, Guéret, Musée d'Art et d'Archéologie, inv. 2008.0.198. Alain Mérot, *op. cit.*, no. 22, p. 175, fig. 20. An inscription on the back of the canvas identifies the sitter and dates the portrait to January 1641.
- 21- *Portrait of a Man*, about 1642, oil on canvas, H. 0,81 m; W. 0,65 m, Paris, Musée du Louvre (bought in 1999). Alain Mérot, *op. cit.*, no. 24, p. 175, fig. 23.
- 22- Eustache Le Sueur; *Portrait of a Man*, oil on canvas, H. 0,79 m; W. 0,66 m, Paris, Galerie Éric Coatalem, afterwards private collection. Alain Mérot, *op. cit.*, no. 23, p. 175, fig. 22.
- 23- *Portrait of a Young Man Leaning on a Sword*, oil on canvas, H. 0,64 m; L. 0,52 m, Hartford (Connecticut), The Wadsworth Atheneum (inv. 1966.11). Alain Mérot, *op. cit.*, R. 93.
- 24- Written communication of 11 March 2021. Our painting could be compared to the rare portraits that are attributed to Le Sueur, about 1640-1645. From a photo, the handling appears to him however to be slightly less confident, a little drier than the *Portrait of Guillaume Albert*, or the *Portrait of a Man* in the Louvre and the one

formerly with Éric Coatalem, in Paris. M. Mérot cannot give an opinion based on the comparison of photos given the large number of good portrait artists active in Paris during the 17th century and the few studies published on them.

- 25- Marc Fumaroli, "Les leures qui persuadent les yeux" in exh. cat. *La peinture française du XVII^e siècle dans les collections américaines*, Paris, New York and Chicago, 1982, p. 12.

Gérard de Lairesse, *Bacchanal of Children*

BEAUTIFUL BACCHANTES

A painter and printmaker from Liège active in Amsterdam, Gérard de Lairesse was one of the most fashionable artists in the second half of the 17th century. His art, which was mainly created for rich merchants, scholars and the Prince of Orange-Nassau (future William III) is highly intellectual, and relies on ancient culture and allegory.

Gérard de Lairesse, who was born in Liège, was trained in drawing and painting by his father Renier de Lairesse. He also received an education in music and poetry and played the flute and violin very well. A lover of ancient texts, Ovid's fables especially, he avidly studied Cesare Ripa's *Iconologia*. The painter from Liège Bertholet Flémal (1614-1675), who had lived in Italy and France, influenced young Gérard significantly, guiding him with advice and talking enthusiastically about Roman antiquities. Lairesse never travelled to Rome, but discovered ancient art through albums of prints after the masters of the Renaissance and the contemporary Bolognese and French schools.

His brilliant start as a painter was suddenly stopped by a tragi-comic event that forced the artist to leave his home city in a hurry in April 1664.¹ He then married Marie Salme with whom he moved first to Utrecht and then Amsterdam where he was working for the dealer Gerrit Uylenburgh (1626-1679)² in 1665.³

Shortly after attaining the status of bourgeois in Amsterdam in 1667, Lairesse met a group of wealthy intellectuals who shared and spread the ideas of French classicism. Lairesse became a history painter, especially of profane subjects: his move to Amsterdam deprived him of commissions for religious paintings. But he also created purely allegorical paintings, such as the *Allegory of the Five Senses*⁴ which illustrates his early and thorough knowledge of Ripa's text.⁵

A Blind Painter becomes a Theorist

Lairesse suddenly went blind when he was at the peak of his glory, towards the end of 1689⁶ and turned to teaching. The lectures he gave over many years were gathered by his sons and form the basis of his theoretical works: *Grondlegginge der Teekenkonst* (Foundations of Drawing) (1701) and the *Groot Schilderboek* (Great Book of Painting) (1707). This second treatise, conceived as a practical guide for apprentices to accompany the teaching of painting, was such a success that it was translated into English, French and German.

The "Dutch Poussin"

Lairesse was sometimes nicknamed the "Dutch Poussin". Did he Frenchify Dutch art? Bathed in French culture and a lover of classical Italy, he was Dutch by adoption, trained in the Franco-Italian circle of Bertholet Flémal. Although he praised classical art, especially Nicolas Poussin (1594-1665), in his treatise published in 1707,⁷ classical principles were nevertheless present in Holland well before him, as the art of Caesar van Everdingen (1616-1678) shows. His classicism and his criticism of Rembrandt put a stop to his prominence during the 19th century when Dutch art of the Golden Age was rediscovered, however Lairesse recovered his fame in the later 20th century and today he is considered the central figure of Dutch art in the second half of the 17th century.⁸

A Bacchanal of Children

A *Bacchanal* is a painting or a bas-relief illustrating festivities in honour of the Roman god Bacchus, equal to Dionysos in Greek mythology. In our painting, the two semi-nude female figures on the left are maenads (or bacchantes), Dionysos's companions. One plays the tambourine, a common figure of voluptuousness and the other the triangle. Some *putti* are dancing to their music while others are playing children's games.

Sources and models for the *putti*

From the Renaissance, children or little cupids playing games were very common in painting, especially in allegorical subjects the main sources of inspiration of which were Antique bas-reliefs. The "models" for this type of subject are Titian's *Adoration of Venus* (1518, Madrid, Prado Museum) and Rubens's copy of it, made around 1635-1638 (Stockholm, Nationalmuseum), as well as the *Bacchanal of Children with a Goat*, a bas-relief by the Flemish sculptor François Duquesnoy (1597-1643) (1630, Rome, Galleria Spada) which echoes the *Bacchanal of Children* (1626) that Poussin painted at the same time in Rome. Laïresse would have known these works through prints. In our painting, as with Poussin and Duquesnoy, his cupids do not have wings.

Girl *Putti*

Lairesse seems to have been particularly inspired by Rubens who depicted cupids indifferently as boys or girls.⁹ In a work directly connected to our painting, *Children Dancing to the Sound of a Triangle*,¹⁰ the six dancing cupids include a girl who stands out for her hair style and her necklace. In this painting, a single maenad is sitting on the left. She is almost the same figure as in our painting, where we notice her back and her head in a classical profile. She is playing the triangle instead of the tambourine and is more clearly identified as a bacchante by the bunch of grapes on her knees and an overturned vase in the foreground, a Dionysian symbol.

The Ladies of the Bolognese School

With their studied gestures, the elegant female figures of our paintings are close to the Bolognese school, especially Albani and Domenichino. Albani's *Toilet of Venus* (Rome, Galleria Borghese)¹¹ shows for example the same female type with similar muscular arms, most likely due to the use of male models. Like Albani, Laïresse has organized his composition in a frieze arrangement, like a bas relief in a forest with trees that frame a lovely view towards the horizon.

A Typical Work from the early Amsterdam Years

It is possible to find in our painting some characteristics of Laïresse's known works from his early years in Amsterdam (1665-1670).¹² The same lateral light irregularly illuminates the scene while emphasizing the narrative. Everything is restrained, the poses, gestures and gazes that express the relationships between the figures match the refined rendering of the silky cloth and the chiselled metal.

(Technical details, provenance, literature and exhibitions, refer to p. 15)

1- Faced with his parents' refusal, Gérard de Laïresse had gone back on a promise he had made to marry one of the two François sisters. Feeling seriously offended by the artist's volte-face, they lured him into an ambush in which he was forced to cross swords with the more "virile" of the two. Wounded in the no less virile part of his anatomy, Laïresse nevertheless managed to make the two spurned sisters retreat.

2- A son of the dealer Hendrick Uylenburgh, with whom Rembrandt had started his career in Amsterdam about thirty years earlier.

3- Alain Roy, *Gérard de Laïresse (1640-1711)*, Paris, 1992, p. 48.

4- *Allegory of the Five Senses*, 1668, oil on canvas, H. 1,40 m; L. 1,83 m, Kelvingrove Art Gallery and Museum (Glasgow Museums), inv. no. 3635.

5- Alain Roy, *op. cit.*, p. 69.

6- Alain Roy, *op. cit.*, p. 51-52.

7- Gérard de Laïresse, *Groot Schilderboek* [Great Book of Painting], Amsterdam, 1707 (numerous reprints and translations in the 18th century).

8- Lyckle de Vries, *How to create beauty. De Laïresse on the theory and practice of making art*, Leiden, 2011, p. 16; Josien Beltman et al. (éd.), *Eindelijk! De Laïresse: Klassieke schoonheid in de Gouden Eeuw*, exh. cat. Enschede, Rijksmuseum Twenthe, 2016-2017, Waanders & De Kunst, 2016.

9- Girl cupids appear in Rubens's *Adoration of Venus* (after Titian), about 1635-1638, Stockholm, Nationalmuseum; also in his *Festivities of Venus*, 1636-1637, oil on canvas, H. 2,17 m; W. 3,50 m, Vienna, Kunsthistorisches Museum (inv. 684).

10- *Children Dancing to the Music of a Triangle*, about 1668, oil on canvas, H. 0,57 m; W. 0,76 m, signed G. Laïresse in. et f. and initialled GL on the vase, Mâcon, Musée Municipal des Ursulines (inv. 1421).

11- Francesco Albani, *The Toilet of Venus*, about 1617, oil on canvas, diameter 154 cm, Rome, Galleria Borghese.

12- *Allegory of Spring*, 1668, oil on canvas, H. 1,37 m; W. 1,83 m, Havana, Museo Nacional de Bellas Artes (inv. no. 90-3383); *Allegory of the Five Senses*, 1668, oil on canvas, H. 1,40 m; W. 1,83 m, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow Museums (inv. no. 3635).

Jean-Baptiste Monnoyer, *Still Life with Peaches and Grapes on a Ledge*

WHEN ART BEARS FRUIT

Monnoyer, who was the most famous specialist flower painter in 17th century France, developed his opulent compositions from real models and painted with the precision of a botanist. He had a brilliant career working alongside Charles Le Brun on royal projects, before accepting an invitation to move to London where he finished his career.

After a short period of training in Antwerp, Jean-Baptiste Monnoyer (1636-1699) moved to Paris in 1655 and participated in the decoration of the Hôtel Lambert. He worked from 1658 at the château de Vaux under Charles Le Brun's (1619-1690) leadership and collaborated on tapestry cartoons for Maïncy, before being associated in 1662 with the creation of the Gobelins factory. He then worked on many decorative projects, in particular at the Château de Saint-Cloud and on the Queen's apartments in the Château de Vincennes, supervised by Philippe de Champaigne.

Monnoyer became an *agréé* at the Académie Royale de Peinture et de Sculpture in 1663 and was admitted a full member in 1665.¹ He became a "Peintre du roi et professeur en son Académie" in 1672. His fame increased as his decorative projects became more numerous. He participated in the decoration of the Louvre's Petite Galerie, at the Château de Saint-Germain, the Tuileries Palace and especially at the Château of Versailles for which he created magnificent decorations of flower garlands and many flower paintings.

In parallel, Monnoyer worked for the Gobelins manufactory and in the most popular hôtels particuliers of the time. He was especially famous among connoisseurs who wanted to decorate their homes. For example, he worked on the Château of the Marquis de Louvois (1639-1691) at Meudon.² In 1690, Lord Montagu asked him to follow Charles de La Fosse to London to decorate the grand hall, the staircase and apartments of Montagu House with flowers and garlands. These have since been destroyed. Building on this success, he created many other decorations in England: at Burlington House, Hampton Court, Windsor Castle and Kensington Palace. His still life paintings, which had become more opulent, were popular among many connoisseurs until the end of his career. Monnoyer left a large number of paintings, sometimes signed only with his first name, rarely with his last name. His son Antoine (1672-1747) also became a painter of flowers and fruits and his son-in-law, Jean-Baptiste Blin de Fontenay (1653-1715), was one of his most important successors.

Fruit on a stone ledge

Monnoyer's still life paintings exclusively showing fruit placed on architectural elements can be dated to the start of his career; between 1665 and

1675. Rare among his known works, they are nevertheless often mentioned in inventories of the 17th and 18th centuries. Claudia Salvi has been able to identify a full series of these from the inventory of the château de Meudon,³ including the large composition *Fruit and Architectural Ruins*⁴ that includes the same peaches and bunches of grapes as in our painting. An identical longitudinal arrangement of the fruit, the same raking light that vigorously models the objects and the branches, lightly painted, which indicate the composition's depth, can all be seen in both paintings. The large vine leaves in our composition, their silvery texture comparable to works by Jan Fyt (1611-1661), are suggested by lively hatching with the brush, ranging from red to green with gold, which also appears in the artist's reception piece.⁵ The dark background is due to the influence of Jan Davidsz de Heem (1606-1683). The warm colours of the fruit and leaves contrast with the blues and whites of the porcelain vase. Its Tianqiuping form indicates that it could be Chinese and may date to the late Ming or early Kangxi period. In addition, our painting may be a study from life made by Monnoyer with a view to preparing larger compositions developed at a later date. Although few studies by Monnoyer are known, he must have created them, as his compositions sometimes repeat identical elements.⁶

(Technical details, refer to p. 21)

1 - His reception piece was *Flowers, Fruit and Objets d'Art*, 1665, oil on canvas, H. 1,42 m; W. 1,85 m, Montpellier; musée Fabre.

2 - Claudia Salvi, "Trois peintures de fleurs à Meudon: Jean-Baptiste Monnoyer, Antoine Monnoyer et Jean-Baptiste Blin de Fontenay", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1998, Paris, 1999, p. 20.

3 - *Ibid.*, p. 19-28.

4 - Jean-Baptiste Monnoyer, *Fruit and Architectural Ruins*, oil on canvas, H. 0,96 m; W. 1,26 m, on long term loan from the Musée du Louvre to the French Embassy to the Holy See (inv. 3948).

5 - See note 1.

6 - Claudia Salvi, *D'après nature. La nature morte en France au XVIII^e siècle*, Tournai, 2000, p. 193.

Claude-Joseph Vernet, *View of a Mediterranean Port in the Sunset*

FROM LIFE... ALMOST

Claude Joseph Vernet was the most famous painter of marines and landscapes of the second half of the 18th century. He retained this primary rank in France until his death and was swamped with commissions from collectors from all over Europe.

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

Vernet became a member of the Accademia di San Luca in 1743.¹ French diplomats and English nobles on their Grand Tour were among his clients from then on. Vernet's relations with the English were doubtless facilitated by his marriage in 1745 to Virginia Parker whose father, a former Irish officer in the papal marine, sometimes acted as intermediary. English and Irish clients would appear regularly for about twenty years from that time in his "account books".²

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

The Sources of Vernet's Art

Vernet's art corresponds to a European tradition. He was familiar with the landscapes and marine views of artists such as Claude Lorrain (1600-1682), Gaspard Dughet (1615-1675) and Salvator Rosa (1615-1673) in collections in Avignon and Aix-en-Provence. He also discovered masters of the prolific Dutch landscape and seascape school, such as Ludolf Backhuysen (1630-1708) with whom contemporary critics sometimes compared him. In Rome, Vernet discovered Pietro Tempesta's dramatic storm scenes (1637-1701).⁴ His ability to paint the human body, acquired while training in Philippe Sauvan's (1697-1792) Avignon studio, is doubtless one of the keys to his success. For these figures with their varied poses, placed in the foreground of his landscapes and seascapes, Vernet made many preparatory drawings. The Vernet sale of 1790, after his death, included nearly 700 studies that he had probably kept to refer to them.

An innovative Artist

Vernet's art, less idealist than Claude Lorrain, corresponded perfectly to the taste of his contemporaries. The quality of "truth" in the art of painting that was valued so much from the mid-18th century can be found in his work, as La Font de Saint-Yenne noted in 1746.⁵ It is noteworthy that Vernet's growing reputation from 1745 coincided with a renewal of interest in Dutch 17th century painting, proof of the increasing importance of the "feeling for nature" valued by his contemporaries. Rejecting rococo art and turning to the attentive study of nature, Vernet was viewed as an innovative artist by his contemporaries. He was even considered until the late 19th century to be among those who revived French art. His name appeared again in 1852 in the writings of the Goncourt brothers when they described the Barbizon School as the "school of the 19th century, inaugurated in the 18th century by Vernet, who started to look at..."⁶

Study from Life

Vernet created more realist and accurate views than those of Claude Lorrain. They are also closer to nature, which he continually encouraged his colleagues to study. He told Pierre Henri de Valenciennes, who was his pupil for a while, that he had spent his life studying the sky and that there was never a day when he did not learn something.⁷ Doubtless influenced by Vernet, Valenciennes later studied the effects of nature using oil sketches made outside.

Sunset in the Port

Vernet's account books⁸ (the basis of the catalogue raisonné prepared by Florence Ingersoll-Smouse in 1926) refer for the year 1752 to several paintings with the same format as ours, however it is impossible to connect it to one of these commissions.⁹

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

The composition of our painting is dominated by a large extensive area of sky that gives extraordinary clarity. The general harmony of the cold and warm colours make it a beautiful painting characteristic of our artist, the pinks, reds and blues of the figures reinforce the pastel shades of the background. The artist has seductively described the life of the ports using brilliant handling with pre-romantic effects in the play of light on the water.

(Technical details and provenance, refer to p. 25)

1 - Philip Conisbee, exh. cat. *Joseph Vernet 1714-1789*, Paris, Musée de la Marine, 15 October 1976 - 9 January 1977, Paris, 1977, p. 13.

2 - *Ibid.*, p. 17.

3 - This famous series of paintings of which 15 were finished (at the Louvre, some are

on long term loan to the Musée de la Marine), was engraved by Cochin and Le Bas from 1760.

- 4- Philip Conisbee, "La nature et le sublime dans l'art de Claude-Joseph Vernet", exh. cat. *Autour de Claude-Joseph Vernet, la marine à voile de 1650 à 1850*, Rouen, Musée des Beaux-Arts, 20 June - 15 September 1999, p. 29-30.
- 5- La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, Paris, 1747, p. 102: "Tout cela est d'un grand Peintre, d'un Phisicien (sic) habile scrutateur de la Nature dont il sait épier les moments les plus singuliers avec une sagacité étonnante. [All this is by a great Painter, a Physician, skilful observer of Nature of which he spies the most unusual moments with surprising shrewdness]."
- 6- E. and J. de Goncourt, *Le Salon de 1852*, 1852, p. 34.
- 7- P. H. de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes*, An VIII (1799/1800), p. 220.
- 8- Léon Lagrange, *Joseph Vernet et la peinture au XVIII^e siècle. Avec les textes des Livres de raison, et un grand nombre de documents inédits*, Paris, 1864, p. 321-374.
- 9- Florence Ingersoll-Smousse, *Joseph Vernet, Peintre de marine 1714-1789, Étude critique suivie d'un catalogue raisonné de son œuvre peint*, Paris, 1926, t. I, no. 340, 355-357, 367, 374, 383-384.

François Boucher, *Allegory of winter*

FINDING WARMTH IN THE COLD SEASON

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

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

Children in Boucher's Work

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

A Painting that is a Source of Inspiration

Our painting shows this type of children. A girl and boy, sitting in front of a hedge, are warming themselves by a fire. This is one of the common iconographies of Winter that Boucher used in series of the four seasons.² The children of our painting can be found in a drawing by Boucher at the Victoria and Albert Museum in London,³ where their pose is identical next to a birdcage. A certain number of elements are slightly different to our painting, such as the boy's legs which hide his sister's and the presence of a hut in the background. This drawing has a vertical format in a rococo frame made of arabesques. The same pair of children appears on an oval fire

screen in a vertical format woven by the Gobelins factory, of which at least five examples are known.⁴

Expertise

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

(Technical details, provenance, literature and exhibitions, refer to p. 31)

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

Jacques Barraband, *Study of a Turkey*

FEATHERS MAKETH THE MAN

Barraband (1768-1809) was patronised by Napoleon I and worked for the architects Percier and Fontaine in addition to the explorer François Levaillant, whose main scientific publications he illustrated with beautiful images of birds. His works, which are mostly watercolours highlighted with gouache and a few oil paintings, are sought after for their stupefying realism and their liveliness.

Jacques Barraband was born in Aubusson, the sixth child of eighteen in a family of tapestry weavers that is recorded in the city from the 16th century. He had the same first name as his father, a painter and rug maker who was one of the five most important employers of *haute lisse* in 1785. At an early age, the young Barraband doubtless attended one of the two drawing schools in the city. He soon provided cartoons for his father's workshop.¹ To finish his training, he moved to Paris where he attended classes at the Académie Royale de Peinture et de Sculpture and worked from 1787 to 1793 in the workshop of Joseph-Laurent Malaine (1745-1809),² a flower painter who made tapestry cartoons for the Gobelins factory.

A Painter for Tapestry Workshops

Barraband lived in Paris during the Revolution. He was primarily a cartoon painter, working for tapestry workshops which were badly affected by the textile crisis of the time. He delivered cartoons to his brother Jean's workshop, who had taken over from their father in 1785. He also designed models for the Savonnerie, Gobelins and Beauvais factories, intended mainly for upholstery. The major reduction in the activities of tapestry workshops led him to diversify his activities and he started to create easel paintings and decorations for porcelain.

Ornithological Illustrator

Thanks to the introduction to France of coloured prints, Barraband employed his extraordinary talent as a draughtsman and became an illustrator for the main scientific publications by the ornithologist François Levaillant (1753-1824). He was asked to illustrate the *Histoire naturelle des oiseaux d'Afrique* in 1796. This marked the beginning of a long and prolific collaboration.³ In addition to their undeniable beauty, his gouache and watercolour drawings attained a level of scientific precision that few ornithological artists have reached since then. Among Barraband's other works for publication, Buffon's *Histoire Naturelle* is noteworthy, as is the illustration of materials gathered by the Institut d'Égypte and published from 1800 in the *Mémoires d'Égypte*.

Emperor's favours

Between 1798 and 1806, Barraband exhibited regularly at the Salon and at industrial exhibitions, mainly showing paintings of birds and flowers. The first time he participated at the Salon, in 1798, he was very successful.⁴ There, he exhibited paintings of birds on porcelain made for the Dhl and Guerhard, called Angoulême, factory. The same year, he showed works at the exhibition of industrial arts.

He was awarded the gold medal at the 1804 Salon for watercolours made to illustrate the *Description de l'Égypte*, a publication Napoleon had requested following the expedition there. Josephine bought watercolours of birds⁵ from him on this occasion, and asked him to paint the birds in the greenhouses of the Château of Malmaison.

The quality of Barraband's illustrations earned him the favour of Napoleon who gave ornithological treatises to foreign monarchs and to distinguished scholars.

Barraband was also involved in two prestigious projects of the architects Charles Percier (1764-1838) and Pierre Fontaine (1762-1853).⁶ He thus worked, at Napoleon's request, on the decorations of the dining room of Saint-Cloud in 1804 and in 1808, he painted the decorative panels of the plate cabinet of the Casa del Labrador at the Aranjuez palace near Madrid.

On 25 January 1807, Barraband was appointed flower professor at the Lyon École Spéciale des Arts et Dessin and he died there on 1 October 1809 following an illness.

A passion for birds

From his youth, Barraband had been interested in the depiction of animals, especially birds, and studied paintings by François Desportes (1661-1743) and Jean-Baptiste Oudry (1686-1755). Having become famous as an illustrator of birds, in his paintings he placed parrots, pheasants and other fowl in compositions. These depictions of birds appear natural, light and full of life. The artist was in fact especially skilful at combining scientific documentation and artistic beauty.

Compared to the hundreds of watercolours and gouaches intended for illustrations for natural history books, Barraband's paintings are rare.⁷ Our painting, with its refined colours, is an excellent illustration of the artist's technical skill, and his great sensitivity equal to his extraordinary acuity.

(Technical details and provenance, refer to p. 35)

1- Robert Guinot, *Jacques Barraband. Le peintre des oiseaux de Napoléon I^{er}*, Paris, 2002, p. 22 et 24.

2- *Ibid.*, p. 26.

3- Barraband in fact provided most of the illustrations for the *Histoire naturelle des Perroquets, Histoire naturelle des Oiseaux de Paradis et des Rolliers suivie de celles des Toucans et des Barbus* (1803) and *Histoire Naturelle des Pomerops et des Guépriers... faisant suite à celle des Oiseaux de Paradis* (1806), representing over three hundred gouache and watercolour drawings.

3- Robert Guinot, *op. cit.*, p. 32-33.

4- Robert Guinot, *op. cit.*, p. 48.

5- Robert Guinot, *op. cit.*, p. 45.

6- Perroquet, *Cacatoès et canard*, 1795-1799, oil on panel, H. 0,71 m ; W. 0,59 m, Quimper, Musée des Beaux-Arts.

Guillaume Guillon-Lethière, *Portrait of Adèle Papin Playing the Harp*

MORE THAN ONE STRING TO HER BOW

Primarily a history painter, Guillaume Guillon-Lethière¹ was a major artist who practiced with equal ease all the other genres, proving his original and varied talent. Although he belongs fully to the Neoclassical movement through his choice of themes, he also shared the sensitivities of the precursors of Romanticism.

Guillaume Le Tiers (1760-1832), or Le Thière (because he was the third sibling), was the illegitimate son of the Procureur du Roi in Guadeloupe, Pierre Guillon who was from Martinique, and of Marie-Françoise, a freed Black slave. He would change his name to Guillon-Lethière after being recognized by his father, at the age of 40, in April 1799.

Guillon-Lethière was placed with Jean-Baptiste Decamps (1714-1791) at the École Gratuite de Dessin of Rouen in 1774. Three years later, he joined the studio of Gabriel-François Doyen (1726-1806) in Paris, who seems at the time to have been the essential master for anyone with ambitions to become a history painter.² Guillon-Lethière entered the competitions of the Académie Royale and won the second Grand Prix in 1784 with the *Canaanite Woman at the Feet of Christ*.³ In October 1786,⁴ thanks to the support of the Comte d'Angiviller, Director of the Bâtiments du Roi, and the patronage of Madame de La Pallue, he was awarded a *brevet de pensionnaire* at the French Academy in Rome, usually only given to the winners of the first Grand Prix. He lived at the Palazzo Mancini in Rome for four years from 1786 to 1790.⁵ From 1793, Guillon-Lethière exhibited at the Salon and first attracted the public's attention in 1798 when he received a prize of encouragement at the Salon.⁶ Lucien Bonaparte, with whom he shared republican ideals and who remained a close friend all his life,⁷ invited him in 1801 to accompany him to Madrid where he had been appointed Ambassador, to help acquire a collection of Spanish masterpieces. The painter spent two years in Spain. Guillon-Lethière was appointed director of the French Academy in Rome in 1807 and stayed there for ten years, instead of the regulatory six, and was praised for his good management.⁸ In 1818, he received the Legion of Honour decoration and was elected to the Académie des Beaux-Arts,⁹ and the following year, he was appointed professor at the École des Beaux-Arts.¹⁰ In 1822, he painted his famous *Oath of the Ancestors*¹¹ a forceful tribute to the insurgents of Haiti. The prominent part he played in the art world was remarkable given his status as an illegitimate child, and even more as he was a mulatto, which did not facilitate his career as an artist.

Portrait Gallery

Far from keeping to subjects from ancient history that he depicted in very large works, such as *Brutus Sentencing his Sons to Death*¹² and *The Death of Virginia*,¹³ Guillon-Lethière also proved to be a talented portraitist.¹⁴ In her catalogue raisonné, Geneviève Madec-Capy¹⁵ mentions six portraits of women including our painting as well as two formal portraits: *Élisa Bonaparte*¹⁶ and

Joséphine de Beauharnais,¹⁷ respectively the Emperor's sister and wife. Signed *Le Thièrè* and dated *an VII*, our painting was shown at the 1799 Salon alongside another portrait,¹⁸ which is similar in its sensitivity but simpler and smaller and may depict one of his pupils.

Mademoiselle Papin

Mademoiselle Adèle Papin (1782-1860), shown in our portrait at the age of 17, came from the Landes *département* in western France. In 1802, she married the Comte Charles Jacques Nicolas Duchâtel (1751-1844), who was thirty years older than her; and a first son, Tanneguy (1803-1867), was born from this union in February 1803. The Comtesse Duchâtel, who attracted the attention of Napoleon Bonaparte, was quickly invited to join Josephine's palace ladies. Soon, rumours spread about a liaison between the Emperor and our sitter, which went as far as to suggest that her second child Napoléon Joseph Léon (1804-1884), was perhaps not the Comte's son...

The Harp

During the 18th century, the harp became one of the most popular musical instruments among European aristocracy, especially in France. Some were true works of art, where the arch and soundboard were ornately decorated. Although the style of the instrument shown on our painting is, according to Thierry Maniguet curator at the Musée de la Musique in Paris, typical of the end of the 18th century, it is hard to attribute it to a specific master luthier.¹⁹

We also know that Adèle Papin was in contact with the harpist and composer François-Joseph Naderman (1781-1835), who was a son of the famous harp maker Jean Henri Naderman. François-Joseph dedicated a collection of sonatas he composed for the harp to her;²⁰ about ten years after our painting was finished.

A Passionate Harpiste

The artist has reproduced faithfully the precise position of a harpist. Adèle has raised the instrument held by her legs towards her right shoulder; her right hand is properly positioned, the fingers resting on the strings and the wrist is bent, as was the habit. The lovely Empire dress spreading on the ground however does not seem appropriate since the musician has to move the seven pedals continually. Guillon-Lethière has also described each detail of the instrument precisely, especially the festoons on the soundboard, the delicate ornaments towards the top of the column and the tuning pins that hold the strings on the volute shaped arch. The painter has shown equal zeal in depicting the strings whose sinuous ends indicate that they have recently been strung, suggesting that the young woman was a regular player.

(Technical details, provenance, literature and exhibitions, refer to p. 39)

- 1- The doctoral dissertation by Geneviève Madec-Capy, *Guillaume Guillon-Lethière peintre d'histoire (1760-1832)*, Université de Paris IV, 1998, supervised by Bruno Foucart, has not been published.
- 2- Joseph-Marie Vien (1716-1806) left to direct the French Academy in Rome, and Jacques-Louis David (1748-1825) only opened his studio in Paris around 1780-1781.
- 3- *The Canaanite Woman at the Feet of Christ*, 1784, oil on canvas, H. 1,47 m; W. 1,14 m, Angers, Musée des Beaux-Arts, inv. 2013.22.11.
- 4- A. de Montaignon and J. Guiffrey (éd.), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, vol. XV: 1785-1790, Paris, 1905, p. 36, p. 39-40.
- 5- Annie and Gabriel Verger, *Dictionnaire Biographique des Pensionnaires de l'Académie de France à Rome 1666-1968*, vol. II, Dijon, 2011, p. 940-941 (Arrival on 12 November 1786, Departure on 12 November 1790).
- 6- He won a prize for *Philoctetes on the Island of Lemnos*, oil on canvas, H. 3,15 m; W. 3,48 m, Paris, Musée du Louvre, inv. 6226.
- 7- Guillon-Lethière painted at least two portraits of him: the *Portrait of Lucien Bonaparte*, 1806, oil on canvas, H. 2,23 m; W. 1,63 m, sale, Paris, 15 December 1993, no. 89; a copy by Robert Lefèvre (1755-1830) after Guillon-Lethière of the portrait *Lucien Bonaparte, Prince de Canino* is at Rueil-Malmaison, Châteaux de Malmaison et Bois-Préau.
- 8- Quatremère de Quincy, "Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Lethière", *Suite du Recueil de notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie royale des beaux-arts à l'Institut*, Paris, 1837, p. 100.

- 9- Annie and Gabriel Verger, *op. cit.*, p. 941 (elected on 28 March 1818 member of the Institut at the Académie des Beaux-Arts).
- 10- Frédéric Chappey, "Les professeurs de l'École des Beaux-Arts (1794-1873)", *Romantisme*, 1996, no. 93, Arts et institutions, p. 99 (appointed professor on 10 October 1831, until his death in 1832).
- 11- *The Oath of the Ancestors*, 1822, oil on canvas, H. 4,00 m; W. 3,00 m, Port-au-Prince, Banque de la République d'Haïti.
- 12- *Brutus Sentencing his Sons to Death*, 1811, oil on canvas, H. 4,40 m; W. 7,83 m, Paris, Musée du Louvre, inv. 6228.
- 13- *The Death of Virginia*, 1828, oil on canvas, H. 4,58 m; W. 7,78 m, Paris, Musée du Louvre, inv. 6229.
- 14- Aside from history painting, including ancient and modern history, allegories and religious painting, Lethière also made portraits and genre paintings, and even landscapes. See Geneviève Cappy, Gérard-Florent Laballe, "Guillaume Guillon dit Lethière", *La Révolution en Haute-Normandie 1789-1802*, Rouen, 1988, p. 308-309.
- 15- G. Madec-Capy, *Guillaume Guillon-Lethière peintre d'histoire (1760-1832)*, dissertation Paris IV, 1998: P13, *Portrait of a young woman musician*, London, private collection; P38, *A Young Woman Leaning on a Portfolio*, Worcester USA, Worcester Art Museum; P59 *Marie-Anne Élisabeth Bonaparte, Grand-Duchess of Tuscany*, Versailles, Musée National du Château; P60 *Joséphine de Beauharnais, Empress of the French*, Versailles, Musée National du Château; P118 *Portrait of Mademoiselle Lethière*, Quimper, Musée des Beaux-Arts (bust length portrait).
- 16- *Marie-Anne Élisabeth Bonaparte, Grand-Duchess of Tuscany*, 1806, oil on canvas, H. 2,17 m; W. 1,41 m, Versailles, Musée National du Château.
- 17- *Joséphine de Beauharnais, Empress of the French*, 1807, oil on canvas, H. 2,25 m; W. 1,49 m, Versailles, Musée National du Château.
- 18- *A Young Woman Leaning on a Portfolio*, 1799, oil on canvas, H. 0,64 m; W. 0,56 m, Worcester Art Museum, Worcester, USA (exhibited at the 1799 Salon, no. 219).
- 19- Email of 4 May 2021. The fact that the pedal box appears to be slightly wider has led him to suggest certain makers: Antoine Chaillot (active in Paris between about 1778-1816), his son Pierre Chaillot (about 1760-1839), Henry Holtzman (received as a master luthier in 1782, active in Paris), Pierre Krupp, Renault & Chatelain (non-exhaustive list). However he excludes Sébastien Érand.
- 20- François-Joseph Naderman, *Sonatas for the Harp*, about 1810. Sale Paris, Drouot, 11 June 2013, no. 70.

André Giroux, View from Casaprotta in the Sabina

ROMANTIC PASTORAL

André Giroux, who was especially famous for his photography, excelled first as a landscape painter and was showered with awards in this domain. Today he is recognized as one of the main representatives of early 19th century landscape art, who made the transition from neoclassical landscape to a more naturalist style.

André Giroux (1801-1879) entered the Ecole des Beaux-Arts in 1821 as a pupil of his father, Alphonse Giroux (1776-1848). He also spent time in the studio of the landscape artist and architect, Jean-Thomas Thibaut (1757-1826), who specialized in perspectives. The elder Giroux,¹ a pupil of David, had been the official restorer for the chapter of Notre Dame Cathedral. This led him to restore seventeen "Mays" between 1806 and 1837. These were large paintings donated during the 17th century by the Paris goldsmiths' guild. He was also an ambitious dealer under the company name of "Alp. Giroux & Cie" that regularly expanded its business. This included exhibiting old master paintings after restoration, copies of religious and landscape paintings and also modern pictures that he rented out or sold. He also sold artists' materials, decorative arts, furniture and paper. His love of painting was reflected in his collection of pictures from the Dutch, Italian and French schools.²

Institutional Recognition as a Painter

André Giroux exhibited at the Salon for the first time in 1819, when he was only 18 years old. The figures in the pictures he showed had been painted by Auguste-Xavier Leprince (1799-1826), who doubtless passed on his interest in the realism of the Dutch and Flemish schools. Giroux

was awarded a second class medal at the 1822 Salon for his submission of five realist landscapes including a study from nature. The same year, he won a gold medal at the Lille Salon³ and then in 1825, he was awarded the Grand Prix de Rome in the "historical landscape"⁴ category, for *The Hunt of Meleager* (Paris, École des Beaux-Arts).⁵

As a *pensionnaire* at the Villa Medici in Rome from 1826 to 1829,⁶ Giroux painted large numbers of studies in oil directly from nature. He joined a group of young landscape artists that included Edouard Bertin (1797-1871), Théodore Caruelle d'Aligny (1798-1871) and Léon Fleury (1804-1858). He also lived, from January to May 1826, with Camille Corot, but their probable relationship is not documented. His oil sketches appear nevertheless to relate to the ones Corot painted during the same years and depict the same sites.⁷

Daring to Exhibit his Sketches at the Salon

In 1827, Giroux sent an Italian landscape painted in the studio to the Salon, to which he added more spontaneous studies painted from nature in the Roman countryside.⁸ This was an innovation because these oil sketches created *en plein air* by many painters had until then only been shown to intimates and were often exhibited in their studios as a source of inspiration.⁹ Pierre-Henri de Valenciennes had written, "It is true that these studies are not paintings, but we keep them in portfolios to consult them and when needed to use them."¹⁰ Corot for example, showed two finished landscapes at the 1827 Salon, which had been made in the studio. His famous painted sketches which were so admired by the artists of his circle¹¹ would only be discovered from the middle of the century when he exhibited a small number of them. Most, however, only appeared at his posthumous sale, in 1875, although interest in these works truly dates only from the 1930s.¹²

A Painting Awarded a Gold Medal at the 1831 Salon

Giroux showed three large landscapes executed in the studio at the 1831 Salon¹³ (including our picture), as well as a series of oil studies from nature, as he had done in 1827.¹⁴ Our painting was awarded a gold medal at this event.¹⁵ The importance of this distinction from the Paris Salon, the central dominant institution of the art world, cannot be exaggerated. This precise moment marks the summit of his career as a painter.

Our painting was also shown in 1835 at the exhibition of the Société des Amis des Arts in Douai where again it was met with great success: "View in the Sabina around Casa Protta. This is not the first time that Mr. Giroux appears with honour at the Douai Salon, we remember the lovely landscape¹⁶ that he had sent us two years ago, and which a happy coincidence brought to our museum, the painting which we illustrate here seems to be greatly superior to it and allows us to hope for a lot from this excellent landscape artist. This is a large canvas of more than 6 feet for which Mr. Giroux has used all the resources of his work. [...] We would like to give a sketch of the other small studies by this painter; in all of them we find rare liveliness and skill."¹⁷

A Romantic note in a classical landscape

In the very structured composition of our painting, Giroux has illustrated the Sabina region. From the village of Casaprotta, on a hill 45 km north east of Rome, our gaze is led into the distance, passing a series of medieval villages typical of this region, either lit by the last rays of the afternoon, in the shadows, or fully against the light. The principal hill visible in the background is Mount Soratte, an isolated mountain in the Tiber Valley which stands out in the Roman campagna.

With many nuances of colour, Giroux shows he was an acute observer of light and of weather phenomena. It appears to be raining in the left distance, while the sun is shining in other areas of the background. The intense warm colour harmonies in the central area form a contrast with the blue-grey shades of the background, which gradually become lighter and mistier. This

use of atmospheric perspective should be associated with the sensitivities of the Romantic movement. The sensation and internalized experience of nature takes precedence over the restraint of classicism.

An interest in rendering the Atmosphere

The treatment of the distant areas, with a succession of dark and sunny zones, is also reminiscent of Dutch 17th century painting, especially Jacob van Ruisdael. Giroux made some copies after Dutch artists such as Aert van der Neer and Jan Both.¹⁸ His collection,¹⁹ which was dispersed over several auctions in 1904, shows his keen interest in Dutch pictures of that century. *Fishermen on the Beach* by Jacob Esselens, for instance, was in his collection.²⁰

The Motif of the Uprooted Tree

Giroux has included several figures in his *View from Casaprotta*. A young shepherd is describing to a group of pilgrims the drama that had taken place there, when thunder struck a tree and killed a shepherd. A pilgrim prays in front of a cross erected where the shepherd died, beside the uprooted tree. This all gives our painting a profoundly romantic feel. Giroux probably used studies from nature for the entire composition, especially for the uprooted tree which dominates the foreground. The Musée des Beaux-Arts de Lyon has a sketch of this type.²¹

The motif of an uprooted tree evokes a painting by Horace Vernet (1789-1863) made in 1833: *Hunting in the Pontine Marshes* in the National Gallery of Art, Washington.²² A prolific painter showered with honours, Vernet was appointed director of the French Academy in Rome in January 1829. The first year of his term there corresponds precisely with the fourth year of Giroux's Roman sojourn. It is at this time that Vernet concentrated on landscape painting following in the wake of the Romantic generation. Compositions by his director probably inspired Giroux, as well as examples by Achille-Etna Michallon (1796-1822) in which the motif of an uprooted tree plays an important and symbolic role, especially the *The Oak and the Reed* of 1816.²³

(Technical details, provenance, exhibitions and related works, refer to p. 45)

- 1 - Nathalie Volle et al. (dir.), *Dictionnaire historique des restaurateurs. Tableaux et œuvres sur papier. Paris, 1750-1950*, Paris, 2020, p. 435-438; Marie-Christine Maréchal-Couvreur, *Les choix de la maison Giroux face aux révolutions de la peinture au début du XIX^e siècle et l'influence d'André Giroux, peintre de paysage*, Paris, École du Louvre, thesis for the 1st year of the 2nd cycle, supervised by Olivier Meslay, 2006, 2 vol. (not consulted).
- 2 - Dispersed at an auction on 24 and 25 February 1851 in Paris, Alphonse Giroux's collection included *La Pourvoyeuse* by Jean Siméon Chardin, Paris, Musée du Louvre.
- 3 - Giroux exhibited in Lille in 1822, 1825 and 1834, Douai in 1823, 1833 and 1835 and Valenciennes in 1835.
- 4 - The "paysage historique" genre had been recognized officially in 1816, when the Académie created a Grand Prix de Rome, awarded every four years from 1817 to 1863. This was a composed landscape that combined the most beautiful elements observed in nature to which figures were added.
- 5 - *The Hunt of Meleagre*, oil on canvas, H. 1,14 m; W. 1,46 m, Paris, École des Beaux-Arts (inv. PRP 66); Philippe Grunchev, *Le Grand Prix de peinture. Les concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris, 1983, p. 184-185 and 187.
- 6 - Annie and Gabriel Verger, *Dictionnaire biographique des pensionnaires de l'Académie de France à Rome 1666-1968*, volume II, Dijon, 2011, p. 714 (arrival on 14 January 1826, departure on 31 December 1829).
- 7 - Vincent Pomarède, exh. cat. *Paysages d'Italie - Les peintres du plein air (1780-1830)*, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 3 April to 9 July 2001, p. 174.
- 8 - 1827 Salon, no. 460 "Études faites d'après nature dans l'ancien Latium, maintenant appelé la Commarque".
- 9 - Philip Conisbee, "The Early History of Open-Air Painting", exh. cat. *In the Light of Italy. Corot and Early open-air painting*, National Gallery of Art, Washington, 1996, p. 29.
- 10 - Pierre-Henri de Valenciennes, *Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage* (1800), ed. La Rochelle, 2005, p. 35.
- 11 - Théodore Caruelle d'Aligny apparently referred to Corot as "notre maître" as early as March 1826, on the basis of a single plein air study (*View from the Farnese Gardens, the Coliseum*, oil on paper laid down on canvas, H. 0,31 m; W. 0,48 m, Paris, Musée du Louvre, the painting Corot exhibited at the 1849 Salon), see Théophile Silvestre, *Les Artistes français, études d'après nature*, Paris, 1878, chapter "Corot", p. 261-276.
- 12 - Peter Galassi, *Corot en Italie. La peinture de plein air et la tradition classique*, London, 1991, French translation, Hong Kong 1991, p. 1-9.

- 13- No Salons were held between 1827 and 1831. The Salon only became annual from 1833.
- 14- 1831 Salon: no. 921 *Vue prise à Casaprotta, dans la Sabine* (our painting); no. 922 *Vue prise à Civitella, près Subiaco*; no. 2571 *Vue prise à l'Arco Scuro, près de Rome*, 1829, oil on canvas, H. 0,44 m; W. 0,61 m, Douai, Musée de la Chartreuse (Inv. 160); no. 923 "Études faites en Italie".
- 15- Lorenz Eitner, *French Paintings of the Nineteenth Century. The Collections of the National Gallery of Art*, Part I, Washington, 2000, p. 264; Guyot de Fère, "Artistes de la capitale", *Annuaire des artistes français*, Paris, 1832, p. 81. Some authors repeat Lydia Harambourg who seems to have confused the extraordinary fact of exhibition sketches and receiving the gold medal at the same Salon. Lydia Harambourg, *Dictionnaire des peintres paysagistes français au XIX^e siècle*, Neuchâtel, 1985, p. 165.
- 16- *Vue d'Arco Scuro*, 1829, oil on canvas, H. 0,44 m; W. 0,61 m, Douai, Musée de la Chartreuse (Inv. 160).
- 17- *Société des Amis des Arts. Texte critique par Robaut. 1^{ère} livraison*, Douai, 1831, our painting is reproduced there by a lithographed line drawing. Cited by N. Buchanec and P. Sanchez, *Salons et expositions dans le département du Nord 1773-1914*, Dijon, 2019, t. II, article "André Giroux".
- 18- Alexander D. Grishin and Denis Canguilhem, *André Giroux*, The Wertheimer Foundation, 2004, p. 66-67, no. 16 and 17.
- 19- Entry on André Giroux, L5838, in Frits Lugt, *Les Marques de collections de dessins & d'estampes*, online version <http://www.marquesdecollections.fr> (consulted 13 October 2021).
- 20- Jacob Esselens (Amsterdam about 1627-1687 Amsterdam), *Fishermen on a Beach*, oil on canvas, H. 0,29 m; W. 0,35 m, intitled, Paris, Fondation Custodia / Collection Frits Lugt (Inv. 6103).
- 21- André Giroux, *L'Arbre foudroyé*, around 1826-1829, oil on canvas, H. 0,46 m; W. 0,38 m, Lyon, Musée des Beaux-Arts, Brigitte and Jacques Gairard donation (Inv. 2015.3.4).
- 22- Horace Vernet, *Hunting in the Pontine Marshes*, 1833, oil on canvas, H. 1 m; W. 1,37 m, signed, located and dated lower left: *H. Vernet / Rome 1833*, National Gallery, Washington (Inv. 1989.3.1). Its pendant, *Departure for the Hunt in the Pontine Marshes* was also exhibited at the Salon in 1831 (no. 2085) and was acquired by the National Gallery Washington in 2004 (Inv. 2004.38.1).
- 23- Achille-Etna Michallon, *The Oak and the Reed*, oil on canvas, H. 0,44 m; W. 0,54 m, signed and dated lower left: *MICHALLON 1816*, Cambridge, The Fitzwilliam Museum (Inv. PD 180-1991).

Friedrich Gauermann, *Waterfall in a Forest Close to Miesenbach*

A SUPERIOR STUDY

Friedrich Gauermann is one of the leading landscape artists of Austrian Biedermeier, which caused a revival of landscape painting by developing a new type of naturalism. Painted en plein air, our sketch is remarkable for the realist treatment of the elements, bathed in natural light. The tight framing is reminiscent of that already adopted by the first photographers.

Friedrich Gauermann (1807-1862), who was born at Miesenbach, about 70 km south of Vienna, grew up in the picturesque surroundings of forest landscapes. His father, the landscape painter and printmaker Jakob Gauermann (1773-1843) took care of his early training, as well as that of his older brother, Carl (1804-1829), who died young. He taught them drawing from prints and the technique of etching and also made them draw from nature. One of the first plein air studies by Friedrich dates to 1819.¹ Although Carl probably passed on technical advice, Friedrich Gauermann seems to be essentially self-taught in terms of oil painting, which he started to practice from 1821.

In 1821 and 1822, the two brothers got access to several private collections and the Vienna Fine Arts Academy and painted a large numbers of copies. They mostly copied Dutch 17th century artists: Nicolaes Berchem (1620-1683), Allaert van Everdingen (1621-1675), Paulus Potter (1625-1654), Jacob van Ruysdael (1628-1682) and Philips Wouwerman (1619-1668). Friedrich's familiarity with the Dutch Golden Age would influence his compositions until the end of his career.

At the age of sixteen, Gauermann joined the landscape class at the Vienna Fine Arts Academy where between 1824 and 1827 he learned only the

techniques of drawing and wash, and also worked directly from nature.² Friedrich Gauermann does not seem to have entered the competitions organized by the Academy but began to sell his paintings and to note in detail his transactions in an account book from 1822, probably imitating his father.³

In 1827, Gauermann travelled to Dresden with his patron von Köhler who introduced him to the art historian and patron Johann Gottlob von Quandt (1787-1859), who gave Friedrich access to the Dresden gallery where he admired the paintings by Wouwerman and made a copy after a painting by Jacob van Ruysdael.

Fame beyond the Alps

Gauermann joined the Academy of Fine Arts of Vienna in 1836 and was one of the most popular landscape artists of his time. His account book records many private commissions for paintings showing hunting scenes and depictions of country life. He often showed men and animals in storms. Sometimes considered an animal painter, he depicted wild and domestic animals with equal skill, which earned him considerable success, such as his painting *Bear hunted by a pack of dogs*.⁴ Gauermann's fame in Europe increased from the mid-1830s. He exhibited at the Royal Academy in London and also won a prize at the Paris Universal Exposition of 1855.⁵

Plein Air Sketches

The sketches Gauermann made from life, like ours, are accurate depictions of nature without any filter. In these, he has liberated himself from the taste for Romantic landscape shared by German painters of the 1810s and 1820s.⁶ He only used them to show certain details in his large compositions.⁷ They are not studies, each one preparing a finished work, instead they are a repertoire of natural elements⁸ that the artist used as he wished to compose paintings of which they are one element.

Ferdinand Georg Waldmüller (1793-1865), with whom Gauermann often worked en plein air during the 1830s was enthusiastic about his sketches and sometimes borrowed them for study.⁹

Realism and Close Framing

Our oil sketch on paper, made en plein air, provides a spectacle of nature in all its purity. Gauermann has studied a waterfall lit by daylight with great realism. The viewer is in front of a torrent in the midst of a forest where the sky is almost invisible. He has rapidly painted the surfaces of the rocks, the splinters of mossy wood and dried out branches in harmonious shades of green ochre. The water, captured with energetic brushstrokes, falls and spurts out in an effervescent white froth on the rocks, before flowing peacefully, crystalline and transparent towards the lower edge of the painting. The almost photographic realism of this sketch and its compositional framing give it a resolutely modern appearance.

(Technical details and provenance, refer to p. 51)

1- *View of the sawmill at Miesenbach*, 1819, graphite on paper, H. 215 mm; W. 170 mm, Vienna, private collection. Wolfgang Krug, *Friedrich Gauermann 1807-1862*, Vienna, 2001, p. 10.

2- *Ibid.*, p. 9.

3- This account book which describes his sales of paintings, from 1822 to 1859, is kept in the print room of the Fine Arts Academy of Vienna, see Wolfgang Krug, "Gauermann, Friedrich", *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 50, Munich and Leipzig, 2006, p. 208.

4- *Bear hunted by a pack of dogs*, 1835, oil on panel, H. 1,34 m; W. 0,91 m, St. Pölten, Niederösterreichisches Landesmuseum. See Wolfgang Krug 2001, *op. cit.*, p. 162-163.

5- Wolfgang Krug 2006, *op. cit.*, p. 209.

6- Carl Philipp Fohr (1795-1818), Ferdinand von Olivier (1795-1841) among others.

7- Sabine Grabner, *Mehr als Biedermeier. Klassizismus, Romantik und Realismus in der Österreichischen Galerie Belvedere*, Munich, 2006, p. 96.

8- Gerbert Frodl, *19. Jahrhundert. Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, vol. 5, Munich, 2002, p. 353.

9- *Ibid.*

Théodore Chassériau, *Mary Stuart Mourning the Death of Riccio*

A VERY THEATRICAL PERFORMANCE

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

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

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

A Theatre Enthusiast

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

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

Mary Stuart, a Romantic Heroine

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

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

Mary Stuart, a Personality of Contrasts with a Tragic Destiny

Queen of Scotland from a very young age, Mary was faced with the greatest difficulties: the fanaticism of the preacher John Knox, hostility of the Anglicans, agitation of the nobility. Her distant cousin Elizabeth I of England who was afraid she would claim her rights to the English crown devised plots against her and had her beheaded with an axe on 8 February 1587, after she was found guilty of plotting to kill the English queen. Uncertainty about whether the facts of which she was accused is the source of the many myths associated with Mary Stuart, who is seen either as an innocent martyr or as a guilty traitor. The lack of reliable sources and the abundance of secondary documentation helps to explain the endless controversies about her personality and reign.⁴

The Drama

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

Our Painting

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

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

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

(Technical details, provenance, exhibitions, literature and related works, refer to p. 55)

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

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

- 3- Marie Stuart *Protecting Riccio from the Assassins*, oil on canvas, H. 0,61 m; W. 0,48 m, La Rochelle, Musée des Beaux-Arts.
- 4- Monique Weis, *Marie Stuart : l'immortalité d'un mythe*, Académie Royale de Belgique, Éditions l'Académie en Poche, 2013, p. 9-18.
- 5- Annibale Carracci, *Lamentation over the Dead Christ (Pietà)*, about 1600, oil on canvas, H. 1,56 m; W. 1,49 m, Naples, Capodimonte Museum (inv. Q 363). Chassériau has shown a corpse in the same position in the foreground of his *Arab Horsemen Carrying Away Their Dead*, 1850, oil on canvas, H. 1,73 m; W. 2,32 m, Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum (inv. 1943-219), see Louis-Antoine Prat, *op. cit.*
- 6- *Romeo and Juliet*, oil on canvas, H. 0,50 m; W. 0,61 m, Paris, Musée du Louvre (RF 3920).

Jean-Léon Gérôme, *Buffalo in Front of the Temples at Paestum*

THE GUARDIANS OF THE TEMPLE

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

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

Leader of the hyperrealistic movement

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

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

Paestum and the so-called Temple of Poseidon

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

This site is known above all for its three large Greek Doric temples, "rediscovered" in the mid-18th century. Two temples date to the second half of the 6th century B.C. and the third, formerly thought to be dedicated to Poseidon, the one Gérôme shows here, was built in the mid-5th century B.C. Although the town was called *Poseidonia* when it was built, it is likely that the temple was dedicated to another god, Zeus or Apollo, or perhaps Hera, like the temple visible on the left of our painting. This construction, dating to the same period as the Parthenon of Athens and perfectly conserved, is one of the most famous examples of Greek Doric architecture. It is surrounded by thirty-six impressive columns with a diameter of 2 metres at their base and supporting a smooth architrave and a frieze on which metopes, whose painted decoration has disappeared, alternate with triglyphs. The pediment sits on a prominent cornice. Gérôme describes this gigantic sanctuary with great precision, from a point of view that does not reinforce its monumentality. With no sentimentalism, the artist has reinstated the sunlight coming through the ruined roof. Buffalo are moving in a dense herd on ground with scorched grass and in the foreground sink into a pond on the surface of which reeds and water lilies are growing.

Paestum viewed by Gérôme

Three compositions by Gérôme of Paestum's temples are known. Our painting is directly related to a sketch painted on canvas of almost identical dimensions, now at the Musée Municipal de La Roche-sur-Yon.⁵ Gerald M. Ackerman refers in addition to a charcoal drawing squared for transfer and a wood engraving that was published in 1862.⁶ Showing the same temple from a different point of view, without the temple of Hera on the left, a small *View of Paestum*, dated 1849 was published by Ackerman that relates to a squared study for this composition.⁷ Lastly according to Ackerman, Gérôme exhibited a third composition at the 1849 Salon, titled *View of Paestum*, without the herd of buffalo.⁸

The Buffalo in front of the Temple

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

However, Gérôme's animals are depicted in an entirely different way to these other two examples. First, they are much larger and cover almost half the canvas, thus lessening the temples' monumentality. In Pitloo's views, the buffalo contribute to the picturesque atmosphere of his painting, unlike Gérôme who describes these animals with great realism, reflecting the massiveness of their bodies and their movements, even the details of the hair on their rumps. The buffalo surprise the viewer in this way simply by their presence. These elements make this powerful painting a very modern work. Around 1840-1850, the young Gérôme was ahead of his time. The picture, which was exhibited at the 1852 Salon, received praise from the Goncourt brothers: "The entire scene breathes a delicious freshness."¹¹

Provenance from the Étienne Moreau-Nélaton Collection

Our painting was in the collection of Étienne Moreau-Nélaton (1859-1927) until 1900. He was a painter and ceramicist whose erudition and work as an art historian were exceptional. His two major donations of works of art (in 1906 and 1919) as well as the bequest of the rest of his collections and his library in 1927, make him one of the most important donors to the French State.¹²

(Technical details, provenance, exhibitions, literature and related works, refer to p. 61)

1 - "Nous faisons des études et beaucoup de croquis [...]. Dans les rues, il y avait du linge aux fenêtres, des costumes, des vaches, des buffles, beaucoup de buffles, qui

- servaient au transport des pierres. [We made studies and a lot of sketches [...] in the streets there was laundry at the windows, costumes, cows, buffalo, lots of buffalo, which were used to transport rocks]" cited by Charles Moreau-Vauthier, *Gérôme, peintre et sculpteur*, Paris, 1906, p. 61.
- 2- Gilles Cugnier, "Notice biographique", *Jean-Léon Gérôme 1824-1904. Peintre, sculpteur et graveur. Ses œuvres conservées dans les collections françaises publiques et privées*, Vesoul, 1981, p. 17 "De ce voyage datent [...] plusieurs albums de dessins qui serviront de modèles pour certains de ses tableaux : Paestum, [...] [Several albums (...) of drawings date to this period and would serve as models for some of his paintings]"; see also p. 18 "En 1851, il exposa une vue de Paestum, réalisée d'après des dessins faits sur place [...] [In 1851, he exhibited a view of Paestum, created from drawings made in situ (...)]"
- 3- Elmar Stolpe, "Gérôme, Jean-Léon", *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 52, Munich and Leipzig, 2006, p. 229.
- 4- *Young Greeks at a Cock Fight or A Cock Fight*, 1846, oil on canvas, H. 1.43 m; W. 2.04 m, Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 88.
- 5- Jean-Léon Gérôme, *View of Paestum*, about 1848-1852, oil on canvas, H. 0.59 m; W. 0.78 m, La Roche-sur-Yon, Musée Municipal de La Roche-sur-Yon.
- 6- Gerald M. Ackerman, *Jean-Léon Gérôme. Monographie révisée. Catalogue raisonné mis à jour*, Paris, 2000, no. 40.
- 7- *Ibid.*, p. 220-221, no. 40.2 (ill.). Sold by Sotheby's, New York, 16 November 1991.
- 8- *Ibid.*, no. 25. This *View of Paestum* has not been located to date.
- 9- Hubert Robert, *View of the Temple of Neptune, with the Basilica in the Background*, about 1760, red chalk on paper, H. 339 mm; W. 457 mm, Rouen, Musée des Beaux-Arts (AG.1964.4.10).
- 10- Anton Smink van Pitloo, *View of the Three Temples at Paestum*, 1826, oil on canvas, H. 0.60 m; W. 0.86 m, Naples, Museo Nazionale di Capodimonte.
- 11- Cited by Fanny Field Hering, *Gérôme, his Life and Works*, New York, 1892, p. 60.
- 12- *De Corot aux Impressionnistes. Donations Moreau-Nélaton*, exh. cat. Grand Palais, Paris, 30 April - 22 July 1991, Paris, 1991.

Gustave Courbet, *Sleeping Red-Haired Woman*

WHEN PSYCHE LETS GO

A major figure of Realism, Courbet sought to paint reality without beautifying it, as an artistic reaction against Romanticism and Academism. He practiced all genres of painting (portrait, landscape, still life...) by treating subjects of everyday life with the dignity that had been given only to history subjects. At first, the public was offended by the prosaic way he depicted the ordinary, and his paintings were often rejected by exhibition juries.

Gustave Courbet (1819-1877) was born in Ornans, in the Doubs *department* of eastern France, to a bourgeois peasant family. After studying at the Besançon drawing school, he went to study painting in one of the independent studios in Paris, the Académie Suisse, where he worked from the live model. He also made copies after the old masters at the Louvre, with a preference for Hals and Rembrandt. His first works were essentially self-portraits. In Ornans, where he returned in 1849, he was inspired by the rural life of his native Franche-Comté. *A Burial at Ornans*,¹ refused for the 1850 Salon, is a sort of Realist manifesto where the triviality of the figures, shown on a monumental scale like the protagonists of ancient or biblical history, caused a scandal. Courbet would become involved in politics later, in particular during the Paris Commune following which he was unfairly accused of being complicit with the rebels who demolished the Vendôme Column. He was sentenced to six months in prison and a large fine. After the seizure of his property, he went into exile in Switzerland, where he spent the final years of his life.

Nudes in Courbet's Work

Courbet started painting the female figure during the 1840s.² Often shown asleep, they are almost always distant with respect to the viewer and never look at us.³ The artist caused another scandal at the 1853 Salon with *The Bathers*, showing a voluptuous woman whose flesh is full of hollows and

mounds. He chose for his models the same thick and heavy bodies that Rubens had used two centuries earlier, but painted them with a rawness that the public found shocking, especially when compared to the artificial beauty of academic nudes exhibited at the Salon, such as the perfect examples of Paul Baudry's *The Pearl and the Wave*⁴ and the *Birth of Venus*,⁵ by Alexandre Cabanel. Courbet coloured the skin, re-established the correct proportions of the faces, feet, hands, and fasteners and never hesitates to show the abundance of flesh and body hair.

Courbet's place and the public's perception of him changed radically from the 1860s. The provocative leader of Realism then became the most important living French painter.⁶ The eroticism of the female nude evolved with a series of paintings which for the most part were not exhibited in public during his lifetime.⁷ Some of his compositions are characterized by smooth handling and an appearance close to the idealized academic nude, such as *Sleep* or *Woman with a Parrot* that was hugely successful at the 1866 Salon for which it had been painted. Most of the nudes of this period nevertheless were the result of private commissions.⁸

Venus and Psyche

At the very start of 1864, Courbet set out to create a painting with life-sized nude figures for the next Salon. Our work is a study from a model who had come from Paris for one of the two women in this composition.⁹ The Birmingham Museum owns a study for the other figure.¹⁰ As a letter to Étienne François Haro confirms,¹¹ the final composition was presented to the jury of the 1864 Salon with a title that was open to many interpretations, *Study of Women*,¹² although the artist had thought of *Venus Pursuing Psyche with her Jealousy*,¹³ with a more mythological emphasis. The Jury, alleging its indecent character, refused the painting which, exhibited in Brussels the same year, was bought in 1866 for the remarkable amount of 18,000 francs by a Parisian collector.¹⁴ Following a request from a foreign collector,¹⁵ Courbet painted a replica of the same dimensions, *The Awakening*, destroyed during the Second World War. The addition of a white parrot, perched on the brown-haired woman's hand, distances this painting further from a mythological narrative. Another variant partially repeating the composition, concentrated on the two women's torsos, is at the Berne Kunstmuseum.¹⁶ Two other paintings from 1866 also derive from our composition, showing a woman's torso, the breasts facing the same direction. Another one shows a young woman sleeping in a landscape,¹⁷ the other the same woman in a four poster bed,¹⁸ identical to the one in the initial composition that had been refused for the Salon.

Rejection at the Salon, Commercial Success

To justify the refusal of the *Study of Women* at the 1864 Salon, Petra ten-Doesschate Chu¹⁹ has emphasized the analogy, developed during the Second Empire, between nudity and prostitution which increased greatly at the time. A hierarchy of prostitutes was established with, at the top level, courtesans (also called "lionnes" or "cocottes") to be distinguished, at the bottom, from public girls working in brothels. It is this allusion by Courbet to the most sordid expression of prostitution that clashed with his contemporaries' morality. Unlike the nudes exhibited at the Salon by Baudry and Cabanel, here we see sheets, curtains and women with dishevelled hair, slippers on their feet. The two naked women in the same bed also evokes lesbianism that was common at the time in brothels.

The author Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), who was close to Courbet around 1863-1864, commented on the painting in his treatise *Du principe de l'art et de sa destination sociale*,²⁰ presenting it as a protest by the artist against the moral cowardice of his contemporaries.

A preference for red hair

The celebration of the female body started for Courbet with hair which occupies an important place in his hymn to beauty,²¹ with a preference from

the 1840s for long tangled curls of red hair. Depictions of the Irish woman, Joanna Hifferman, whom he probably met in Paris during the winter of 1861–1862, when she was posing for his friend James McNeill Whistler (1834–1903) and was the American's mistress, is probably the high point. Our painting could be the first one for which she posed for Courbet who would also paint her in *Jo, la belle Irlandaise*²² and in *The Sleepers*.²³ Here the opulence of the wild hair, the cheeks and purplish lips, the breasts spread wide and upright, give the work a definite eroticism, while the tight construction of the composition gives a strong feeling of intimacy. The obvious weight of the body which seems to abandon itself to the artist's confident touch illuminates our painting with a captivating realism.

(Technical details, provenance, exhibitions, literature and related works, refer to p. 68)

- 1- *The Burial at Ornans*, 1849–1850, oil on canvas, H. 3,15 m; W. 6,68 m, Paris, Musée d'Orsay.
- 2- *The Bacchante*, 1844–1847, oil on canvas, H. 0,65 m; W. 0,81 m, Remagan, Arp Museum Bahnhof, on loan from the Rau Foundation, inv. GR 1549.
- 3- *The Woman with White Stockings*, 1861, Philadelphia, Barnes Foundation is one of the rare exceptions.
- 4- Paul Baudry, *The Pearl and the Wave*, 1862, oil on canvas, H. 0,84 m; W. 1,78 m, Madrid, Prado Museum.
- 5- Alexandre Cabanel, *The Birth of Venus*, 1863, oil on canvas, H. 1,30 m; W. 2,25 m, Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 273.
- 6- Laurence des Cars, "Le vrai en héritage, la référence à Courbet de Manet à Cézanne", exh. cat. *Gustave Courbet*, Paris, Grand Palais, 2007 p. 59.
- 7- *The Sleepers* (1866, oil on canvas, H. 1,35 m; W. 2 m, Paris, Petit Palais) and *L'Origine du Monde* (1866, oil on canvas, H. 0,46 m; W. 0,55 m, Paris, Musée d'Orsay) commissioned by Khalil-Bey, were not intended to be exhibited to the public.
- 8- Valérie Bajou, *Courbet. La vie à tout prix*, Paris, 2019, p. 500.
- 9- *Exposition des œuvres de Gustave Courbet*, École des Beaux-Arts, Paris, May 1882, p. 38, no. 15 "Étude de Femme pour le tableau du Réveil", "appartient à M. Fréd. Reitlinger [belongs to M. Fréd. Reitlinger]"; "Le peintre avait fait pour cette œuvre, d'après un modèle venu de Paris, une étude qui a été exposée près du tableau, en 1882. [The painter had made for this work, after a model who had come from Paris, a study that was exhibited close to the painting.]" Georges Riat, *Gustave Courbet, peintre*, Paris, 1906, p. 216–217; see also Valérie Bajou, *op. cit.*, p. 496.
- 10- *Study for Venus and Psyche*, 1864, oil on canvas, H. 0,82 m; W. 0,65 m, Birmingham, Birmingham Museums.
- 11- Étienne François Haro (1827–1897) was a painter, art dealer and collector of modern and old master paintings.
- 12- *Study of Women or Venus and Psyche*, 1864, oil on canvas, H. 1,45 m; W. 1,94 m, current location unknown.
- 13- Letter from Gustave Courbet to Étienne François Haro, Ornans, 3 March 1864, Petra ten-Doesschate chu (éd.), *Correspondance de Courbet*, Paris, 1996, p. 213: "Ce tableau représente deux femmes nues grandes comme nature. Le sujet est peu de chose, si on voulait mettre un titre ambitieux à ce tableau, ça pourrait être *Vénus poursuivant Psyché de sa jalousie*. Ce que je vous dis là n'est que pour vous donner une idée de la composition du tableau car, jusqu'ici j'ai résolu de l'intituler *Étude de femmes* dans le livret de l'exposition. [This painting shows two life-sized nude women. The subject is minor; if you wanted to give this painting an ambitious title it could be *Venus Pursuing Psyche with her Jealousy*. What I am telling you here is only to give you an idea of the painting's composition because, until now, I had resolved to call it *Study of Women* in the exhibition leaflet]"
- 14- The buyer in 1866 was M. Lepel-Cointet, a stockbroker in Paris. In 1906, the painting was in Georges Petit's collection. Its current location is unknown. Robert Fernier, *La Vie et l'œuvre de Gustave Courbet. Catalogue raisonné*, vol. 1, Geneva, 1977, p. 210, no. 370 (ill.).
- 15- "On sait qu'il en exécuta aussi une réplique pour un amateur étranger: [it is also known that he made a replica for a foreign collector]" Georges Riat, *op. cit.*, p. 217. Khalil-Bey also asked for a replica, but Courbet answered "no, I will paint after" and painted *The Sleepers*, 1866, oil on canvas, H. 1,35 m; W. 2 m, Paris, Musée du Petit Palais.
- 16- *The Awakening. Venus and Psyche*, 1866, oil on canvas, H. 0,77 m; W. 1 m, Berne, Kunstmuseum, inv. 1519 (a variant with a closer composition), Robert Fernier, *op. cit.*, no. 533.
- 17- *The Sleeping Nymph*, 1866, oil on canvas, H. 0,46 m; W. 0,61 m, Oskar Reinhart Collection, Winterthur; Robert Fernier, *op. cit.*, no. 534.
- 18- *Sleeping Girl*, 1866, oil on canvas, H. 0,50 m; W. 0,66 m, Mesdag Collection, The Hague, Robert Fernier, *op. cit.*, no. 536.
- 19- Petra ten-Doesschate Chu, "Gustave Courbet's Venus and Psyche? Uneasy Nudity in Second-Empire France", *Art Journal*, vol. 51, no. 1, Spring 1992, p. 38–44.

20- Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, 1865.

21- Valérie Bajou, *op. cit.*, p. 501.

22- *Jo, la belle Irlandaise*, 1865–1866, oil on canvas, H. 0,56 m; W. 0,66 m, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 29.100.63. The three other versions of this painting are at the Nationalmuseum, Stockholm (F537), the Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (F539), and in a private collection.

23- *The Sleepers*, 1866, oil on canvas, H. 1,35 m; W. 2 m, Paris, Musée du Petit Palais.

Jean-Louis Forain, *At the Races, Chantilly*

MARRIED LIFE

Famous during his lifetime for his satirical drawings in which he mocked the habits of his contemporaries, Jean-Louis Forain was elected a member of the Institut in 1923, and then President of the Société Nationale des Beaux-Arts in 1925, but today he is unfairly little known to the general public as a painter. He was nevertheless a friend of Degas and Manet and exhibited at four of the eight Impressionist exhibitions.

The son of a painter-decorator from Reims, Jean-Louis Forain was ten years old when his parents moved to Paris in 1863.¹ He regularly went to the Louvre and attended his first lessons in drawing with Jacquesson de la Chevreuse (1839–1903). After a sort period in the studios of Jean-Léon Gérôme (1824–1904) and of Jean-Baptiste Carpeaux (1827–1875) at the École des Beaux-Arts, he was a pupil of the caricaturist André Gill (1840–1885). He became friendly with Paul Verlaine and Arthur Rimbaud, with whom he lived on the rue Campagne-Première from January to March 1872.

A Satirical Artist for the Press

Forain started to work as an illustrator in 1876 for several journals that published his caricatures with a tone of sharp irony. He then discovered the world of opera, with its dancers and public, which he made his preferred subject matter:

Forain became a chronicler with his images for various Parisian newspapers and in 1891 started to work for *Le Figaro*, a collaboration that would last for 35 years. He created his own newspaper, *Le Fifre*, in 1889 for which his aim was to "describe everyday life, show the ridiculous of some pains, the sadness of many joys, and sometimes to note roughly by which hypocritical manner Vice tends to manifest in us."²

The Painter of Modern Life

A familiar attendee at the literary salons of Paris, he met the writers Maurice Barrès, Paul Bourget and the painters Édouard Manet and Edgar Degas there. Very close to the last two, he started his career as a painter alongside them and participated in four of the Impressionist exhibitions between 1879 and 1886.

Our painting dates to this period. Forain made about a dozen paintings of horse racing,³ in which he was less interested in the race itself than in those placing bets in the grandstand. Like a chronicler, he created many studies of the ambitious and pretentious members of the bourgeoisie, standing on chairs, or aside, on the edge of the course, chatting with ladies. The artist did not paint directly from life, but made several sketches which he reused then in his studio. A pastel (private collections) studies the couple in our painting, which can also be found in his composition *Souvenir of Chantilly*,⁴ exhibited at the eighth Impressionist exhibition in 1886.

On the Importance of Conjugal Communication

At the edge of the racecourse where a horse and its jockey are barely sketched, a couple appears to be absorbed in conversation, turning their back to the race. The man is sitting astride a chair, which is amusing in the

circumstances. He is gripping its back with both hands and leans towards the woman who seems to be listening to him without answering him. We notice here Forain's talent for observation, as well as his natural sense for human psychology. There is no definite separation between his work as a painter and as a caricaturist, as Florence Valdès-Forain⁴ has noted.

Here he has translated into painting his observations drawn on site and concentrates on the colour and touch, the intense red of the woman's clothing standing out against the bright green and darker colours. A few rapid strokes of brown indicate to us other sitting figures on the left. These expressive colours seem less observed from life than the result of his creativity. Forain is exclusively interested here in the couple, only sketching the rest of the painting. Doubtless the artist was remembering Degas's paintings of horse races, but he appears to be more interested in the spectators than the horses.

(Technical details and provenance, refer to p. 73)

1- Hélène Fernandez, "Une descente dans la vérité": contribution à l'étude de l'œuvre de Jean-Louis Forain à partir de la collection de dessins du musée d'Orsay (conservés au département des arts graphiques du musée du Louvre)", *Les Cahiers de l'École du Louvre* [online], 16 | 2021, uploaded 26 May 2021, consulted 27 October 2021.

2- Jean-Louis Forain, « Bienvenue », *Le Fifre*, no 1, 23 February 1889.

3- Jean-Louis Forain (1852-1931). *La comédie parisienne*, exh. cat. Petit Palais, Paris, 10 March - 5 June 2011, p. 82.

4- *Souvenir de Chantilly*, 1886, oil on canvas, H. 0,65 m; W. 0,92 m, Parisian art market in 2011 (galerie Schmitt).

5- Florence Valdès-Forain, "Les mœurs caricaturées et lithographiées", exh. cat. *Jean-Louis Forain (1852-1931). La comédie parisienne*, Petit Palais, Paris, 10 March - 5 June 2011, p. 96.

Paul-Élie Ranson, *Study for "Christ and Buddha"*

SPIRIT, ARE YOU THERE?

Ranson's studio on the boulevard Montparnasse, called "Le Temple" was the weekly meeting place of the Nabis for whom he was the facilitator. Ranson explored spiritual and esoteric worlds in a resolutely original and independent style. Combining and abbreviating forms to obtain a decorative expression that was at times close to abstraction, he used colours in large flat areas, forming strange and attractive colour harmonies.

Paul Ranson's mother died when he was three weeks old. He was raised in Limoges by his grandparents who were from Reims and was lulled by tales and legends from the Limousin and Champagne regions. As a young man, due to his strong anticlericalism he would cross the road making a croaking sound when he met a priest wearing a soutane, as his father, a radical socialist parliament member had done. The absence of a mother and lack of construction of the mother-child relationship is probably responsible for his preference as an adult for Occultism and later for Satanism.

Esoteric Art

He pursued this quest through the group of artists called the "Nabis" ("Prophets" in Hebrew and Arabic), with his friends Paul Sérusier (1864-1927), Maurice Denis (1870-1943) and Ker-Xavier Roussel (1867-1944) at the Académie Julian. Their correspondence during the 1890s shows this clearly through the excessive use of a micro-language accessible only to the "initiated".

Sources for *Christ and Buddha*

Paul Ranson was very impressed by the "Nabi Gauguin's" *Yellow Christ*,¹ inspired by the 18th century Christ in polychrome wood in the chapel of Notre-Dame de Trémalo at Pont-Aven, and by his friend Maurice Denis's *The Offering to the Calvary*.² His emotion was amplified by the *Self-Portrait with the Yellow Christ*³ in which Paul Gauguin shows himself in three different aspects,

creating what has been described as the original nucleus of Symbolism in painting. Paul Ranson tried to reproduce its symbolism through the memory of his visit to a Buddhist sanctuary in the pavilion of Annam and Tonkin at the Universal Exposition of 1889.

Ranson enriched the message of Maurice Denis and Gauguin through the application of theosophical and syncretic principles advocated by Helena Blavatsky (1831-1891), Papus (1865-1916) and Joséphin Péladan (1859-1918), all of whom were close to the Nabis artists. Hinduism, Buddhism and Christianity were combined in *Christ and Buddha*,⁴ making religious syncretism a paradigm.

Theosophism at Work

With its luminous aesthetic and despite its near symmetry, the preparatory study for *Christ and Buddha* discussed here heralds Ranson's definitive work. The protective goddess Vishnu is recognizable from her tiara and the proximity of lotus flowers. She sits cross-legged and, in the upper section of the canvas, the enigmatic face of her avatar, Buddha is visible. The very intense orange light which seems to radiate from Buddha's face probably translates in the artist's mind – beyond the Hinduist symbolism of this colour – the illumination, as imaginative intuition, that a theosophical spiritual search can bring to people. However, Paul Ranson only reused a section of this preparatory work and devoted the upper left third of the final composition of *Christ and Buddha* to a Christ on the Cross in a mystical-esoteric message that was characteristic of the tone and subjects of the Nabi group meetings of the 1890s.

Marc-Olivier Ranson Bitker⁵

(Technical details, provenance, related works and frame, refer to p. 77)

1- Paul Gauguin, *The Yellow Christ*, 1889, oil on canvas, H. 0,91 m; W. 0,73 m, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York.

2- Maurice Denis, *The Offering to the Calvary*, about 1890, oil on canvas, H. 0,32 m; W. 0,24 m, Paris, musée d'Orsay.

3- Paul Gauguin, *Self-Portrait with the Yellow Christ*, 1890, oil on canvas, H. 0,38 m; W. 0,46 m, Paris, Musée d'Orsay.

4- *Christ and Buddha*, about 1890, oil on canvas, H. 0,67 m; W. 0,51 m, Gooreind-Wuustwezel, Triton Foundation, The Netherlands.

5- We are grateful to Marc-Olivier Ranson Bitker for writing this text. The artist's great grandson, he is today the expert on the work of Paul-Élie Ranson.

Photographies
Julien Pépy

Conception graphique
François Brécard

Textes
Teresa Perez Diaz

Traduction
Jane MacAvock

Achevé d'imprimer en février 2022 sur les presses de l'imprimerie Sepec, à Péronnas (France)