

IVU Michel Descours

varia Peintures
et dessins

de Giovanni Ambrogio FIGINO
à Bernard PRUVOST



varia



IVL Michel Descours

varia Peintures
et dessins

de Giovanni Ambrogio FIGINO
à Bernard PRUVOST

Catalogue coordonné par Marianne Paunet.

Remerciements

Nous sommes vivement reconnaissants aux auteurs, Eva Belgherbi, Jérémie Benoit, Denis Coutagne, Bruno Guillois, Marianne Le Morvan, Mauro Pavesi, Marie-Félicie Perez-Pivot, Laetitia Pierre, Bernard Pruvost et Raphaël Roux dit Buisson d’avoir apporté leur contribution au catalogue, ainsi qu’aux traducteurs Jeremy Harrison et Gordon Poole, et aux artistes, Christian Lhopital et Bernard Pruvost, qui nous accordent leur confiance.

Nous exprimons toute notre gratitude à celles et ceux qui nous ont apporté leur aide, leurs avis et leur expertise pour la préparation de ce catalogue : Claudio Barontini, John-Paul Bogart, Bernard Bouche, Gérard Bruyère, Jean-Claude Boyer, Eveline Deneer, Karen Firdmann, Charlotte Foucher-Zarmanian, Lucie Galactéros-de Boissier, Christophe Henry, Michel Hilaire, Mehdi Korchane, Marguerite Lhopital, Sylvain Laveissière, David Le Louarn, Esclarmonde Monteil, Cornelia Muessig, Magnus Olausson, Carl-Johan Olsson, Stéphane Paccoud, Christine Pruvost, Pierre Raine, Marie-Claude Schoendorff et Pierre Stépanoff.

Nous tenons également à remercier les personnes qui ont contribué par leurs compétences à mettre en valeur les œuvres présentées : Aloÿs et Nathalie de Becdelièvre, Bertrand Bedel de Buzareingues, Andrea Cipriani, Agnès Malpel et Pauline Müller-Nitot pour la restauration des peintures ; Charlotte Kasprzak et Marie Poisbelaud pour la restauration des dessins ; Antoine Béchet, Philippe Boulet, Pascal Guillemin et Christophe Nobile (Maison Samson) pour les encadrements ; Didier Michalet, Thierry Jacob et Claudio Giusti pour les photographies ; Jérôme Séjourné pour la maquette du présent catalogue et Frédéric Basset pour la photogravure.

Sans oublier, à la galerie, Mokhtar Ben Ali et Brigitte Jacquis, et à la librairie, Fabienne Gantin, Gwilherm Perthuis et Philippe Renard.

Relecture : Marie-Claude Schoendorff

Galerie Michel Descours Peintures et dessins

10, rue de Louvois
75002 Paris
tél. +33 (0)1 87 44 71 01
fax 33 (0)4 72 41 90 67

contact@galerie-descours.com
www.peintures-descours.fr

Avant-propos

L’année 2020, malgré de nombreux défis et handicaps, voit s’affirmer l’orientation prise par la galerie en s’installant à Paris il y a maintenant plus d’un an. Avec ce nouveau *Varia*, je continue à défendre et à partager un regard, une sensibilité, et à mettre en valeur des artistes et des écoles dans leur diversité et dans leur originalité, du xviii^e au xxi^e siècle. Bien sûr, l’école lyonnaise est à l’honneur, à commencer par son illustre représentant pour la période moderne, Thomas Blanchet, dont nous publions le seul dessin connu pour l’Hôtel de Ville de Lyon après le grand incendie de 1674. Mais je tiens également à souligner la présence des écoles scandinaves du xix^e au début du xx^e siècle, que je collectionne depuis près de 35 ans. Ainsi figure en couverture un artiste allemand de l’école de Copenhague, disciple d’Eckersberg, Hans Ditlev Martens, alors que s’est ouverte au Petit Palais à Paris une grande exposition qui révèle la beauté et l’intelligence de l’âge d’or de la peinture danoise au public français. Ce nouveau catalogue fait également la part belle aux artistes femmes du début du xx^e siècle autour de la figure de Suzanne Valadon, dont nous publions un portrait par André Utter : ainsi croise-t-on au détour des pages Jeanne Bardey, Émilie Charmy ou Élisabeth Sonrel. Le hasard veut que devait s’ouvrir au même moment une exposition sur ce thème au musée des Beaux-Arts de Limoges et au musée de Brou à Bourg-en-Bresse, qui vient d’acquérir le portrait de Berthe Weill, la « mère Weill », admirable galeriste qui mérite toute notre attention.

Ces quelques exemples illustrent une pluralité de genres qui me tient à cœur, au sein d’un catalogue qui laisse parler une pluralité de voix et vient donc justifier on ne peut mieux son titre, *Varia*. En effet, cette nouvelle publication, qui fait intervenir neuf auteurs extérieurs, montre aussi combien il m’importe de donner la parole à la personne la plus à même d’analyser une œuvre, qu’il s’agisse d’historiens de l’art et de spécialistes d’un artiste comme de l’artiste lui-même : c’est le cas avec le beau texte de Bernard Pruvost, une forme poétique qui vient comme un prolongement à son œuvre plastique. Car si je souhaite valoriser la diversité du goût et la pluralité des genres, c’est toujours avec la même exigence intellectuelle qui est aussi la raison d’être de *Varia*.

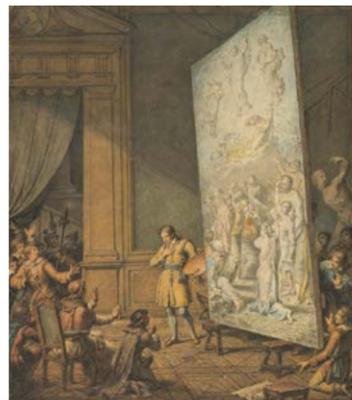
Michel Descours



Orléans, musée des Beaux-Arts
James PRADIER
(Genève, 1790 – Bougival, 1852)
L'Ange gardien des enfants de France, avec un enfant, 1842
Bronze, fonte Susse Frères, 35,5 x 26,8 x 18,5 cm.
Inscription sur la terrasse à gauche : *Susse P^{res} d^{res} Pradier.*



Orléans, musée des Beaux-Arts
Jean-Baptiste DESHAYS
(Rouen, 1729 – Paris, 1765)
La Mort d'Argus, vers 1758-1760
Huile sur toile, 38,3 x 32,5 cm.



Hambourg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett
Nicolas-André MONSIAU
(Paris, 1754 – *id.*, 1837)
Raphaël présentant la « Transfiguration » à Léon X, vers 1804
Plume et encre brune, aquarelle, sur traits de graphite, 38 x 33,5 cm.



Courbevoie, musée Roybet
Juana ROMANI
(1867-1923)
Adolescent aux anneaux d'or
Huile sur toile, 40,5 x 33 cm.
Signé en haut à gauche : *Juana Romany.*



Courbevoie, musée Roybet
Jean-Baptiste CHATIGNY
(Lyon, 1834 – *id.*, 1886)
Ascanio, ciseleur florentin du XVI^e siècle, 1865
Huile sur toile, 138,5 x 102,5 cm.
Signé au milieu à gauche, sur l'établi : *CHATIGNY*, et en bas à gauche : *CHATIGNY.*



Marseille, musée des Beaux-Arts
Jean HENRY, dit HENRY D'ARLES
(Arles, 1734 – Marseille, 1784)
Paysage côtier avec des ruines romaines, 1760
Huile sur toile, 212 x 126 cm.
Signé, localisé et daté en bas à droite : *J. Henry ft / Romaé / 1760.*



Montpellier, musée Fabre
François-Jean SABLET, dit François SABLET (Morges, 1745 – Nantes, 1819)
Un paysage avec une fontaine sur la route de Genzano di Roma, 1804
Huile sur toile, 65 x 87 cm.
Signé et daté en bas à gauche : *FSablet. an XII.*



Weimar, Klassik Stiftung
François-Marius GRANET (Aix-en-Provence, 1775 – *id.*, 1849)
Intérieur de la basilique Saint-Denis
Plume et encre brune, lavis brun, aquarelle et rehauts de gouache blanche sur papier marouflé sur carton, 42 x 54,5 cm. Signé en bas à droite : *Granet.*



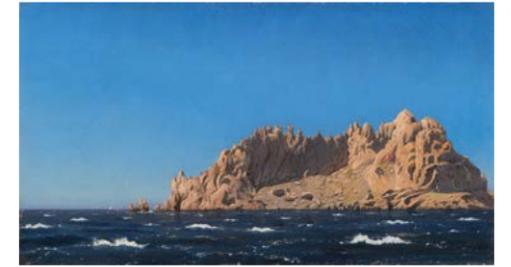
Chambéry, musée des Beaux-Arts
Laurent PÉCHEUX (Lyon, 1729 – Turin, 1821)
Virginie devant le décmvir Appius Claudius et consignée à Marcus Claudius, dit aussi La Mort de Virginie, 1776
Huile sur toile, 98 x 136 cm.
Signé et daté en bas à droite : *Laur[entiu]s Pecheux Lugdu[nensi]s faciebat / Romae 1776.*



Stockholm, Nationalmuseum
Pierre RÉVOIL
(Lyon, 1776 – Paris, 1842)
La Dame des Belles Cousines donne des leçons de courtoisie à Saintré, vers 1810
Plume et encre brune, pinceau et aquarelle, 21 x 14,8 cm.
Signé en bas à droite : *P. Révoil.*



Rouen, musée des Beaux-Arts
Georges ROCHEGROSSE
(Versailles, 1859 – El Biar, Algérie, 1938)
Projet pour l'édition Ferroud de Salammbô, parue en 1900
Aquarelle gouachée sur traits de crayon noir, 39,5 x 32,5 cm. Signé en bas à droite : *G. Rochegrosse.*



Montpellier, musée Fabre
Emanuel LARSEN (Copenhague, 1823 – *id.*, 1859)
Vue de l'île de Maire, Marseille
Huile sur toile, 32 x 56 cm.
Inscription sur le châssis au revers : *Holger Drachmann (...).*



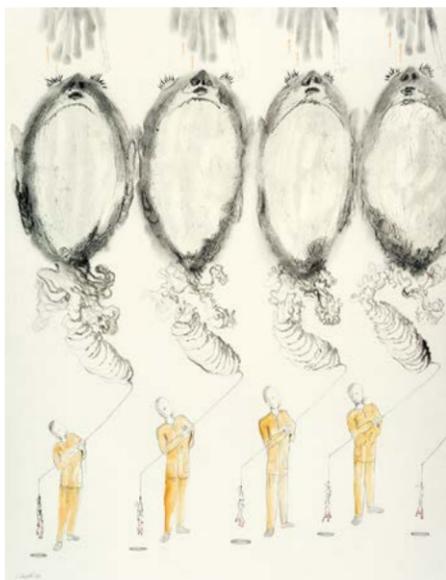
Lyon, Préfecture du Rhône
Léon COMERRE (Trélon, 1850 – Le Vésinet, 1916)
Allégorie de la Saône et du Rhône, vers 1890
Huile sur toile, 55,5 x 130 cm.

Centre national d'art plastique

Christian LHOPITAL

Rotation 10, 14, 18, 19, 21, 2016-2018

Technique mixte sur papier Canson Montval,
65 x 50 cm chaque dessin.

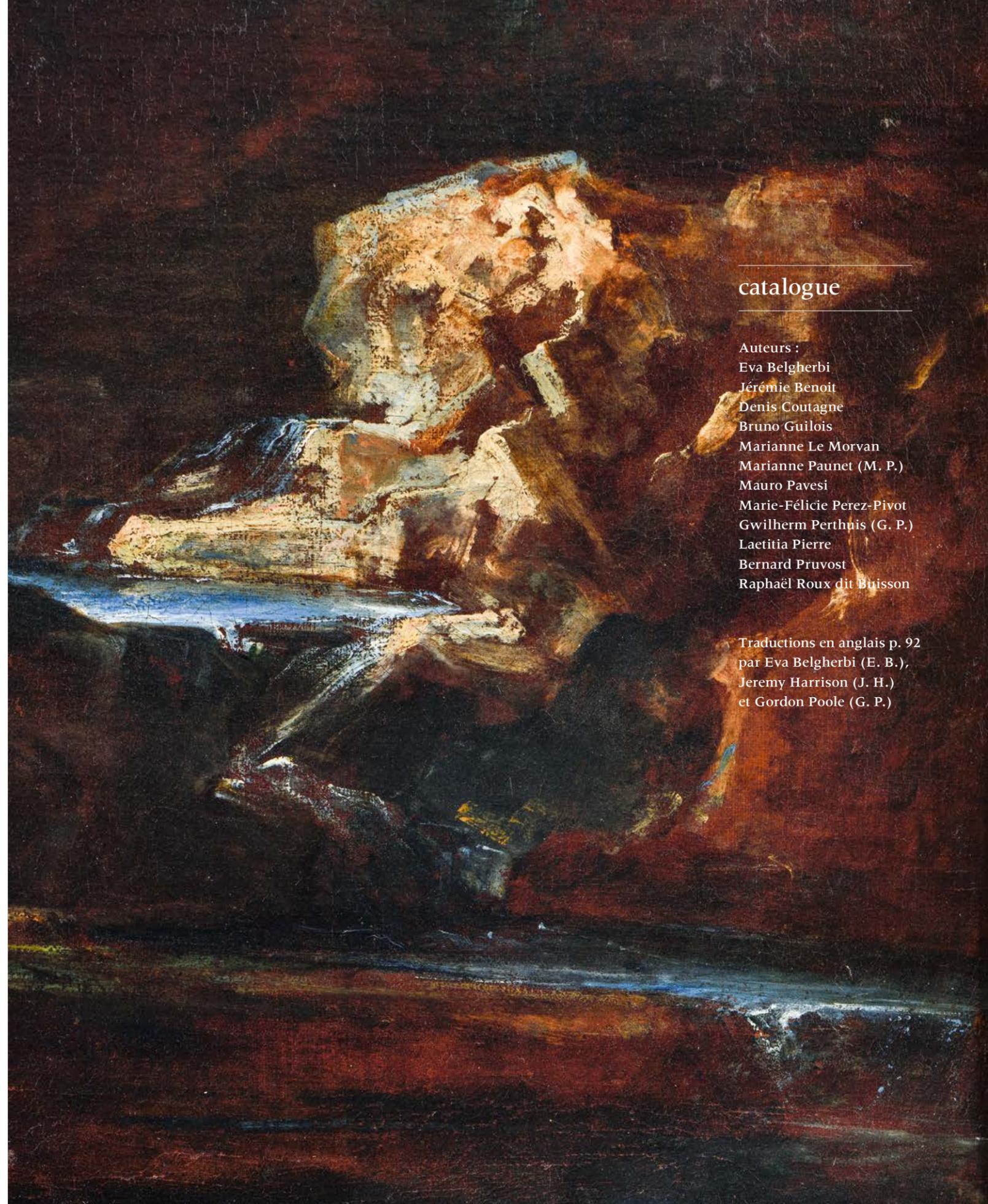


Lyon, Musée d'art contemporain

Christian LHOPITAL

Patience et torpeur V, VIII et X, 2018

Aquarelle, technique mixte sur papier,
130 x 114 cm / 132 x 113,5 cm / 139,5 x 114 cm.



catalogue

Auteurs :

Eva Belgherbi
Jérémy Benoit
Denis Coutagne
Bruno Guilois
Marianne Le Morvan
Marianne Paunet (M. P.)
Mauro Pavesi
Marie-Félicie Perez-Pivot
Gwilherm Perthuis (G. P.)
Lactitia Pierre
Bernard Pruvost
Raphaël Roux dit Buisson

Traductions en anglais p. 92
par Eva Belgherbi (E. B.),
Jeremy Harrison (J. H.)
et Gordon Poole (G. P.)

Giovanni Ambrogio FIGINO (Milan, 1552/1553 – *id.*, 1608)

1. *L'Annonciation*

2. *La Flagellation*

1. *L'Annonciation*

Huile et rehauts de blanc sur panneau préparé ocre, 27 x 19 cm. Au verso, inscription à la plume: 3 / del S.^c Candiano Fatto del S.^c Figino; et sur une étiquette (lacunaire): (...) ellini (...) e Sorelle /15.

Les deux œuvres, de provenance distincte et qui présentent des différences tant en termes de format que de gamme chromatique, sont cependant réalisées suivant la même technique insolite: il s'agit de monochromes sur panneau préparé; les traits noirs sont réalisés grâce à une technique à l'huile appliquée à la plume et les rehauts de lumière, opaques, sont apposés au moyen de hachures au blanc de céruse. La préparation de *L'Annonciation* est d'une teinte ocre, tandis que le support de *La Flagellation* est couvert d'aplats gris sur fond beige, donnant l'effet d'un marbre veiné; dans les deux œuvres, les contours sombres des figures sont parfois rompus, comme discontinus.

La construction graphique des figures, tout comme les détails stylistiques, évoquent sans aucun doute les dessins de la phase tardive de Figino, au début du XVII^e siècle. Souvent réalisés sur papier préparé gris, brun ou bleu¹, les dessins



ill. 1. Giovanni Ambrogio Figino, *Étude pour le tableau d'autel avec saint Benoît accueillant les saints Maur et Placide* (Milan, San Vittore al Corpo), plume et encre brune, pierre noire et rehauts de blanc sur papier préparé brun, 13,1 x 14,1 cm, Venise, Galeries de l'Académie, Inv. 1196.

des dernières années de Figino se caractérisent par cette même force expressive, par ce *ductus* rapide aux traits brisés qui créent des formes allongées et fluides, soulignées par des réverbérations lumineuses de traits fins et incurvés. Parmi les exemples les plus proches figurent les esquisses pour les *Histoires de saint Benoît* de l'église milanaise de San Vittore al Corpo² (ill. 1), dont la datation assurée (1602-1605)³ détermine un point fixe dans la chronologie des œuvres graphiques de Figino. Tout comme dans ce groupe de dessins, la façon typique de venir passer une seconde fois sur les figures⁴ ainsi que la construction des drapés, gonflés de manière artificielle et antinaturaliste, nous apparaissent avec évidence. Dans cette série de dessins comme dans nos deux panneaux, les figures sont déformées, les proportions étirées de manière antinaturelle, définissant des formes éthérées, immatérielles, qui participent d'un pathétisme que l'on pourrait presque qualifier d'hallucinatoire.

La technique de *L'Annonciation* et de *La Flagellation*, à mi-chemin de la peinture et du dessin, est singulière. L'existence d'un troisième panneau

1. R. P. Ciardi, *Ambrogio Figino*, Florence, 1968, p. 56; A. Perissa Torrini, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni del Figino*, Milan, 1987, p. 14-15 et 24. Il faut signaler que les « invenzioni sopra carte tinte » sont mentionnées, entre autres techniques graphiques, par le maître de Figino, Giovan Paolo Lomazzo, au chapitre LXV de son *Trattato*.

2. Venise, Galeries de l'Académie, Inv. 1193, 1194, 1195, 1196.

3. La chronologie du cycle de San Vittore peut être

reconstituée sur la base des paiements faits aux stucateurs actifs sur le chantier, entre 1602 et 1605 (N. W. Neilson, « Some Documents for the Painting and Choir Decoration in S. Vittore al Corpo, Milan », *Arte Lombarda*, 13, 1968, p. 133-134; M. Pavesi, *Giovanni Ambrogio Figino pittore*, Canterano (Rome), 2017, p. 515).

4. Au sujet de cette particularité propre à l'artiste, voir G. Bora, *Disegni di manieristi lombardi*, Vicence, 1971, p. 55.



2. La Flagellation

Huile et rehauts de blanc sur panneau préparé gris aux effets marbrés, 28 x 21 cm.

– représentant *L'Adoration des Mages* à la galerie Orsi de Milan⁵ – également datable de la période tardive de Figino et peint en monochrome (sur un support imitant l'effet du papier bleu souvent utilisé par les peintres lombards du *xvi*^e siècle), semble indiquer que ces petits tableaux, ayant pu constituer une sorte de spécificité de l'artiste, ont dû être conçus comme des objets de collection, sous une forme poétique qui pourrait rivaliser avec les poèmes du codex King's 323 de la British Library (une anthologie composée autour de certaines œuvres de l'artiste et dédiée à Figino par Le Tasse, Gherardo Borgogni, Gregorio Comanini ou le médecin et homme de lettres français Jacob Dorenet) ou avec les rimes les plus célèbres de la *Galerie* de Marino dédiées aux peintures de Figino.

L'existence d'œuvres de ce genre pourrait bien être attestée par certaines sources et correspondre, dans les inventaires des héritiers de l'artiste⁶, à des tableaux sur panneau ou sur toile estimés à des valeurs certes modestes, mais cohérentes avec ce genre « mineur » ; parmi eux l'on mentionne une *Flagellation* « sopra l'assa [sur bois] stimata lire 20 » qui pourrait être identifiée avec le petit tableau que nous présentons⁷.

Articulée autour d'une diagonale formée par le *contrapposto* entre la masse corporelle de l'ange et celle de la Vierge, *L'Annonciation* témoigne de traits stylistiques résolument antinaturalistes. Définies par une torsion complexe des corps, les deux figures s'approchent et tendent à se toucher ; entre elles deux, comme pour marquer la séparation de deux zones d'influence distinctes, le lys tenu par l'ange s'interpose, auquel vient s'opposer la forme arrondie de l'épaule de la Vierge, dans un jeu subtil de courbes et contre-courbes. Les anatomies sont étirées, les drapés semblent voler dans l'air et s'enrouler en forme d'étranges spirales, et, de façon générale, les formes s'articulent autour d'une série de rythmes sinueux et linéaires⁸. Dans toutes les œuvres de Figino de cette même époque, les visages affichent des expressions intenses, les yeux profondément enfoncés dans les orbites ; comme dans le dessin préparatoire pour San Vittore (ill. 1), les mains sont aussi très caractéristiques, souples et fines, aux doigts longs et dénoués et dont la pulpe est rendue par de petits coups de pinceaux de blanc de céruse.

Ces comparaisons stylistiques soutiennent l'attribution précisée par l'annotation manuscrite au verso de l'œuvre, dont la graphie typique du *xviii*^e siècle

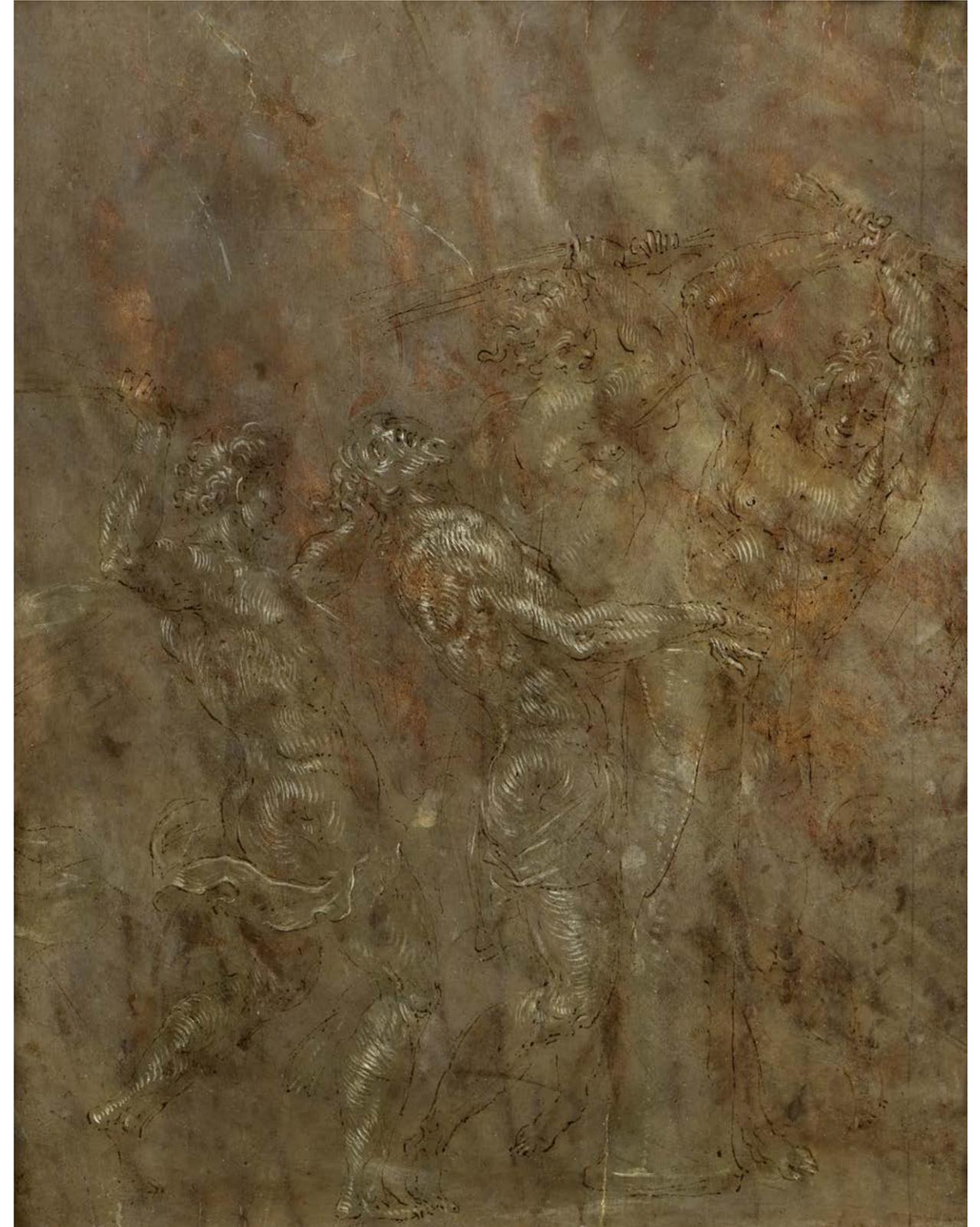
5. Pavesi, 2017, *op. cit.*, p. 368.

6. Publiés in M. Comincini, *Jan Brueghel accanto a Figino. La quadreria di Ercole Bianchi*, Sant'Angelo Lodigiano, 2010.
7. Entre autres signalons une *Tête de la Vierge* sur panneau « stimata lire 20 » ou un *Christ* « su l'assa stimato lire 30 ». L'estimation de ces œuvres est plus proche de celle de certains dessins que de celle des nombreux tableaux de moyennes ou grandes dimensions, généralement estimés à 120-160 liras. Signalons également que, au début du *xix*^e siècle, le peintre français Jean-Baptiste Wicar conservait

dans sa demeure romaine « tre quadretti a chiaroscuro [monochromes] » signalés avec une attribution, fait peu courant à l'époque, au même Figino (P. Plebani, *Seicento lombardo entre littérature artistique et collectionnisme (xvii^e-xix^e siècles)*, p. 221, in *La Peinture en Lombardie: La violence des passions et l'idéal de beauté*, cat. exp., F. Frangi et A. Morandotti (dir.), Ajaccio, Palais Fesch-Palais des beaux-arts, 27 juin-29 septembre 2014, Cinisello Balsamo (Milan), 2014).
8. Ces mêmes caractéristiques sont visibles aussi dans les œuvres

peintes de Figino de la même période : par exemple *La Naissance de la Vierge* (vers 1602-1608) de l'église Sant'Antonio Abate à Milan, dans laquelle se retrouve de manière quasi identique la forme du bras au repos de la Vierge. D'autres similitudes rapprochent également *L'Annonciation* de *La Fuite en Égypte* autrefois dans la collection Molinari Pradelli (voir M. Pavesi, « Una 'Fuga in Egitto' di Ambrogio Figino, *Paragone*, LXVI, 122 (785), 205, p. 36-45), qui ont une certaine affinité dans le rendu des détails des anges, notamment dans

le gonflement des drapés en spirale. *San Giorgio* du sanctuaire de l'Addolorata à Rho (documenté en 1602-1606) présente aussi des ressemblances évidentes, tout comme la *Déposition* du Museo di Bellas Artes de Salamanque (propriété du musée du Prado ; Pavesi, 2017, *op. cit.*, p. 365, 524-525) et la *Pietà* du presbytère de San Vittore à Milan (vers 1608). Dans toutes ces œuvres, l'on retrouve le même pathétisme puissant qui est, peut-être, une réponse au succès grandissant du Cerano à Milan à la même époque.



indique aussi le nom de son ancien propriétaire, qui attribue le panneau au « signor Figino ». En revanche, il est plus difficile de donner une identité précise à cet individu, le « signor Candiano », mentionné dans l'inscription. Le nom « Candiano » (ou « Candiani », selon la traditionnelle oscillation entre le singulier et le pluriel des noms de famille italiens anciens) n'apparaît pas dans les dernières études sur le collectionnisme milanais; il ne compte pas non plus parmi les membres du cercle de Figino. Toutefois, et bien que la littérature ne le signale pas, l'on retrouve les traces d'une famille Candiani, qui se distingue pour son mérite dans le milieu de la culture figurative, dans le *Supplimento alla Nobiltà di Milano* de Borsieri au nom d'Angelo Candiani (1485-1560), médecin de Francesco II Sforza, Marguerite d'Autriche et Marie de Hongrie, commanditaire de Pâris Bordone et propriétaire d'une médaille romaine et de marbres antiques⁹. Dans l'hypothèse où le « signor Candiano » de l'inscription serait lié à cette même famille, il faudrait chercher du côté des générations suivantes, et peut-être autour de Filippo Maria Candiani, son neveu, une personnalité qui nous échappe encore¹⁰.

Comme nous l'avons déjà signalé, *La Flagellation* présente les mêmes caractéristiques que *L'Annonciation*. Sur l'axe central, les poignets ligotés à un fût de colonne, le Christ est l'objet de l'acharnement féroce de trois tortionnaires; l'un d'entre eux le tire par les cheveux avec violence, lui faisant arquer le buste avec brutalité. Modelées avec finesse par des rehauts à la plume, les quatre figures sont groupées par deux : la pose du Christ, pivot de la composition, est répétée, avec peu de variantes, dans celle du bourreau derrière lui, tandis que les deux autres figures au second plan reproduisent la même pose sous un angle différent. Les protagonistes sont seulement vêtus de quelques drapés qui tournoient, tandis que l'expression tragique du Christ, au visage émacié et aux yeux exorbités, contraste avec les airs machiavéliques de ses oppresseurs.



ill. 2. Giovanni Ambrogio Figino, *Déposition du Christ au sépulcre*, plume et encre brune et rehauts de blanc sur papier préparé brun, 33,8 x 22,6 cm, Londres, British Museum, Inv. 1946-7-13-340.

Hormis les études préparatoires pour San Vittore déjà citées, parmi les dessins de Figino qui présentent des affinités certaines avec *La Flagellation*, il faut signaler *L'Adoration des Bergers* du musée du Louvre¹¹ qui partage avec notre panneau le même traitement polychrome du support et la même déformation de l'anatomie humaine. Des traits stylistiques similaires sont aussi visibles dans le dessin de la *Déposition* du British Museum (ill. 2), dont les personnages, disposés à l'horizontale comme dans un bas-relief antique, exhibent la même musculature corpulente, modelée par de fines hachures de blanc de céruse, et bien que les anatomies paraissent encore plus déformées par

le renflement des épaules et des bras, contrebala-ncé par la contraction des jambes¹².

Du point de vue formel, comme dans toutes les études graphiques de cette période, l'artiste montre qu'il a dépassé ce moment d'emphase michelangélesque initiée avec l'importante commission pour les volets de l'orgue du Duomo de Milan (1590-1595) et achevée avec la toile de *Jupiter, Junon et Io* (1600), réalisée pour Rodolphe II et aujourd'hui conservée à la Pinacothèque de Pavie. À la différence des travaux des premières années de sa maturité, la caractéristique de la phase tardive réside dans le traitement des proportions anatomiques, plus légères et comme ondulantes, souvent déclinées en « formes arquées et musculeuses (...) comme tordues¹³ », tandis que les corps s'entrelacent en groupes noueux et compacts. (Mauro Pavesi – tr. M. P., version originale p. 94)

9. G. Borsieri, *Il Supplimento alla Nobiltà di Milano*, Milan, 1619, p. 44. Ses dates de naissance et de mort sont connues grâce à l'épigraphe de la tombe de Santa Maria Podone à Milan; il faut donc exclure la date de mort de 1509, citée dans le répertoire de G. Argelati, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, Mediolani [1745].
10. Filippo Maria Candiani *quondam* [fils du défunt] Fabrizio est vivant en 1645 (Archivio di Stato di Milano, Indice Lombardi 42). Il n'est pas sûr que ce dernier soit le Filippo Candiani connu comme membre de la fabrique du Duomo vers le milieu du xvi^e siècle, trésorier de la congrégation de Santa Corona, pour laquelle il s'assura du paiement au Titien et à Gaudenzio Ferrari pour le décor de la chapelle de la confraternité de Santa Maria delle Grazie (*Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente pubblicati a cura della sua Amministrazione*, 9 vols, Milan, 1877-1885, ad indicem; R. Sacchi, *Il Disegno incompiuto. La cultura artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, Milan, 2005, p. 51); car en réalité, il n'est pas impossible qu'il ait existé deux homonymes

dans la même famille, peut-être parents mais pour autant de noyaux familiaux distincts ou de générations différentes.
11. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 6305.
12. D'autres comparaisons avec la manière graphique de Figino peuvent inclure, hormis les études pour San Vittore citées plus haut, d'autres feuilles prises isolément, toujours sur papier brun, comme *La Résurrection et La Déposition du Christ* (respectivement à Milan, Bibliothèque ambrosienne, Inv. F 235 inf. N. 990, et Venise, Galeries de l'Académie, Inv. 1192), ou le *Saint Michel* de Windsor (Inv. 6934).
13. Ciardi, 1968, *op. cit.*, p. 112. Parmi les dessins les plus proches de notre paire de petits panneaux signalons les deux dessins en rapport avec un tableau d'autel perdu, *Crucifix avec des anges en vol*, autrefois conservé à l'église San Fedele de Milan (Vienne, Albertina, Inv. 2217; Paris, musée du Louvre, Inv. 11680), et d'autres feuilles sur papier ocre dont une *Déploration sur le Christ mort* (Venise, Galeries de l'Académie, Inv. 1196).

Jean de CANY (Rouen (?), vers 1617 – Paris, 1672)

3. *Sainte Famille*, d'après Annibal Carrache

Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de gouache blanche et gris-vert, 16,2 x 22,2 cm. Signé en bas à droite: *Cany*.

Les peintres Jean de Cany et son fils, Jean-Baptiste, sont encore aujourd'hui largement ignorés et confondus. Les divers dictionnaires d'artistes, depuis le XIX^e siècle, annoncent en effet unanimement l'existence d'un seul et même individu sous ce nom, décédé en 1693. Cette date erronée¹ a en quelque sorte empêché de distinguer deux générations d'artistes. De Jean de Cany, père, auteur de notre dessin, nous savons aujourd'hui de manière assurée qu'il était originaire de Rouen². Installé sur le territoire de la paroisse Saint-Merry à Paris au moins dès 1649, il semble déménager ensuite pour le centre de la capitale, plus en vue, entre berges de la Seine et île de la Cité. Mentionné seulement « peintre » en 1649, Cany est signalé « maître peintre » en 1654, puis à nouveau en 1669³, ce qui prouverait sa pleine intégration dans le milieu artistique des maîtres de la capitale. La même année, le « sieur Jean de Cany » se prétend alors « de l'accadémie royale de peinture demeurant proche le pont neuf paroisse saint Germain l'auxerrois, agé de cinquante deux ans⁴ ». C'est donc un artiste relativement jeune qui décède en 1672⁵, à l'âge de seulement cinquante-cinq ans, laissant ainsi à son fils, Jean-Baptiste, le soin de reprendre avec brio l'activité familiale.

Les œuvres peintes ou dessinées de la main de Cany père sont actuellement encore rares, mais

donnent une idée de la diversité de son activité et de ses relations. Dès son arrivée à Paris, il semble exercer une activité d'éditeur assez ambitieuse: on conserve en effet une suite d'estampes sur des dessins de Jean Lepautre, publiée dans les années 1650⁶, sur laquelle on lit « Ioan. Cany / excudit⁷ ». Dans ces mêmes années, une rare *Scène de moisson*⁸, signée visiblement « I. CANY IN F 1652 », permet de jauger l'importance du paysage dans son œuvre, ainsi qu'en témoignait de manière appuyée Félibien⁹. Un autre paysage récemment identifié permet de même de découvrir que l'artiste décorait des clavecins de scènes champêtres, ce qui enrichit encore notre vision de l'artiste¹⁰. L'inspiration de Jean de Cany, dans ces années 1650, semble du reste étonnamment ouverte et éclectique: le peintre ne se signale pas seulement pour ses paysages, mais aussi pour des copies peintes plus singulières, comme un *Alexandre et Campaspe* d'après le peintre maniériste Jodocus van Winghe (1542-1603), signé bien visiblement Cany et daté 1653¹¹.

L'œuvre exposée, une *Sainte Famille* copiée d'après Annibal Carrache (ill. 1), s'inscrit donc pleinement dans le parcours de Jean de Cany: il s'empare de la copie non pas comme d'un pastiche, mais procède subtilement à une réinterprétation personnelle en s'inspirant volontiers de modèles



1. Donnée la première fois par Carl Heinrich Heineken, *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes*, Leipzig, Gottlob-Breitkopf, 1778-1790, t. 3, p. 572.
2. Enregistrement, le 2 novembre 1641, du versement des sommes dues au contrat de mariage passé entre Jean Cany, maître peintre, et Jeanne Auber, Archives départementales du Calvados, 1B967. Nous remercions vivement Étienne Faisant qui nous a communiqué la copie de ce document.

3. Pour ces différentes mentions, voir les fiches Laborde n° 16426, 16428 et 9688 (Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits).
4. Archives nationales, M/620, le 30 octobre 1669, référence aimablement communiquée par Étienne Faisant.
5. Voir Eugène Piot, *Le Cabinet de l'amateur*, Paris, Firmin-Didot, 1863, p. 183.
6. Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français, graveurs du xvii^e siècle*, Jean Lepautre, Paris,

BnF, 1999, t. 12, p. 333, « Cany (.), actif dans les années 1650 ».
7. Voir Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français, graveurs du xvii^e siècle*, Antoine, Jacques et Jean Lepautre, Paris, BnF, 1993, vol. 11, p. 65.
8. Le tableau est passé plusieurs fois en vente. Lille, le 21 mai 1995, n° 215, et Paris, Drouot, le 1^{er} mars 2013, n° 20.
9. André Félibien, *Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus anciens et modernes*, Paris, 1679, p. 70, à la suite de Patet.
10. Signalons, passé en vente

à Lyon le 5 juillet 2016, sous le lot n° 261: « I. CANY (xvii^e siècle), *Fête au bord de la rivière*, Huile sur panneau, signé et daté 1659 en bas à gauche, H. 68,5 cm, L. 160,5 cm ». Suivant la fiche Laborde n° 16426, Jean de Cany était lié au milieu des facteurs d'instruments de musique.
11. Karel Gerard Boon, *L'Époque de Lucas de Leyde et Pierre Bruegel: dessins des anciens Pays-Bas, collection Frits Lugt*, Paris, Fondation Custodia, 1981, p. 227, note 5.



ill. 1. Annibal Carrache, *Sainte Famille*, eau-forte, 16,1 x 21,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (prêt de la Rijksakademie van Beeldende Kunsten) (The Illustrated Bartsch 11-1 [4]).

diffusés par la gravure. Si la composition semble *a priori* une reprise littérale, un examen plus attentif fait ressortir certaines variantes: la tête de la Vierge semble bien proche de celle peinte par Cany au maître-autel de Fouqueville en 1667¹², œuvre souvent rapprochée de l'atmosphère d'un La Hyre. Son trait semble cependant généralement plus nerveux et incisif que le modèle de Carrache. Dans le même temps, la finesse graphique du traitement des végétaux, à l'arrière-plan, surprend, et n'est pas sans rappeler au spectateur le talent alors reconnu de notre artiste, comme peintre de paysages. L'artiste profite *in fine* de cet exercice pour se livrer à une étude fouillée sur le jeu de la lumière: les rehauts blancs contrastent fortement avec le lavis brun recouvrant la feuille, les volumes et les drapés acquièrent une densité presque sculpturale.

La curiosité en éveil de l'artiste semble s'être transmise directement à son fils, Jean-Baptiste, probablement initié à la copie dès son plus jeune âge, au sein de l'atelier familial. Une des rares traces de l'activité de dessinateur de Jean-Baptiste – une *Visitation* conservée au département des Arts graphiques du musée du Louvre – nous en

apporte la preuve (ill. 2): l'œuvre, un peu altérée, témoigne en effet de l'intégration réussie de la peinture bolonaise par Cany fils, qui était par ailleurs fort recherché jusque par les Bâtiments du roi pour ses restaurations et ses copies d'œuvres de l'Albane ou du Dominiquin¹³. Probablement directement inspiré par la célèbre *Visitation* de Pierre Mignard, qui circulait alors beaucoup par la gravure, Jean-Baptiste de Cany réinterprète ici, tout comme son père, un modèle original, en procédant à de subtils changements, qui en affectent sensiblement le sens. Ainsi, Élisabeth se courbe-t-elle davantage que dans la version originale de Mignard: c'est maintenant la Vierge qui accueille sa cousine, alors que le nombre plus



ill. 2. Jean-Baptiste de Cany, *La Visitation*, pierre noire, lavis gris et rehauts de blanc, 43,2 x 29,4 cm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 25137.

réduit de personnages et la disparition de l'escalier recentrent l'attention sur la rencontre entre les deux femmes.

Du père au fils, à une génération de distance, dans des contextes stylistiques différents, les dessins de la galerie Michel Descours et du Louvre offrent le témoignage émouvant d'une pratique d'atelier aujourd'hui peu comprise, et trop souvent rapidement assimilée à de paresseuses copies. Ces dessins permettent justement de comprendre comment le travail de copiste a pu nourrir, en leur temps, la propre création de ces artistes. Tous deux réputés de leur vivant, d'une grande curiosité et d'une culture visuelle étendue, les Cany père et fils offrent dans leurs rares dessins identifiés la trace de leur pratique artistique, sensible et ouverte, qui reste encore largement à redécouvrir. (Bruno Guilois)

12. Jean de Cany (1617-1672), *La Vierge et l'Enfant remettant le Rosaire à sainte Claire et saint Dominique*, huile sur toile, dimensions non connues, Fouqueville (Eure), église paroissiale, signé: I CANY IN F 1667.

13. Voir à ce sujet Arnaud Brejon de Lavergnée, *L'Inventaire Le Brun de 1683: la collection des tableaux de Louis XIV*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987, p. 456-458.

Jacques STELLA (Lyon, 1596 – Paris, 1657)

4. Sainte Agathe soignée par saint Pierre dans sa prison

Huile sur toile,
40,5 x 57,5 cm.

Provenance

Louis-Jean-François Collet (1722-1787); sa vente, Paris, 14-23 mai 1787, lot 278 (comme « J. Stetta [sic] / Sainte Apolline [sic] martyre, visitée par l'Ange & Saint Pierre. Ce Tableau de trois figures est d'une touche fine. Haut. 14 pouces, larg. 20. T. ») Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, acquis lors de la susdite vente pour la somme de 76 livres¹.

Jacques Stella est le fils de François Stella, ou Stellaert, peintre d'origine flamande, dont on connaît notamment quelques vues romaines dessinées et signées de sa main. Il naît à Lyon en 1596 et, si l'on sait peu de chose de sa formation, il est assuré que vers les années 1616-1619 il demeure à Florence en tant que disciple de Jacques Callot. À partir de 1623, Stella s'installe à Rome où il devient membre de l'Académie de Saint-Luc jusqu'en 1630 et fréquente, notamment, Nicolas Poussin. À ses débuts, il dessine principalement pour le milieu de l'estampe avant d'être davantage reconnu pour sa peinture. Il se fait une spécialité des peintures sur pierre semi-précieuse, particulièrement appréciées par la famille du pape Urbain VIII Barberini. Il quitte Rome en 1634 avec l'ambassadeur Charles de Créqui pour rentrer en France. Passant par Lyon, il se fixe à Paris en 1635 où il est nommé peintre du Roi et a l'honneur, en 1644, d'être reçu dans l'ordre de Saint-Michel. Stella compte alors parmi les principaux peintres de la Régence aux côtés de Laurent de La Hyre, Philippe de Champaigne ou Eustache Le Sueur. En 1641, il se mesure à Poussin et Simon Vouet avec la commande pour



ill. 1. Jacques Stella, *Sainte Agathe soignée par saint Pierre dans sa prison*, vers 1635, huile sur ardoise, 24,5 x 31,5 cm, Oberlin (Ohio), collection particulière.

le Noviciat des Jésuites. Il exécute un *Jésus retrouvé par ses parents dans le Temple*, aujourd'hui considéré comme son chef-d'œuvre².

L'histoire de sainte Agathe, originaire de Sicile et martyrisée, selon la tradition, au III^e siècle par Dèce, connaît une faveur certaine dans la Rome contre-réformiste de la première moitié du XVII^e siècle. Bien que l'Église n'apporte plus le même crédit aux textes hagiographiques de Jacques de Voragine, cela n'empêche pas certains récits d'être toujours connus et appréciés. Selon la légende, Agathe a la poitrine coupée ou arrachée par son bourreau. Emprisonnée et laissée à demi-morte, elle est soignée par saint Pierre qui résorbe ses plaies à la nuit tombée, accompagné par un ange portant un flambeau³. Dans les années 1610, Giovanni Lanfranco représente ce sujet à deux reprises⁴, puis, vers 1624, Simon Vouet⁵. L'interprétation de Vouet n'est connue que par sa copie, mais elle pourrait être en lien avec les commandes initiées par le cardinal Francesco Barberini, titulaire de l'église Sant'Agata dei Goti à partir de 1624 et commanditaire d'un cycle sur l'histoire de sainte Agathe en 1633.

1. D'après l'exemplaire même de l'expert Lebrun conservé à la Bibliothèque d'art et d'archéologie Jacques Doucet à Paris, Inv. VP RES 11 B/2 (Source : Getty Provenance Index Database).

2. Les Andelys, église Notre-Dame. Voir Jacques Stella (1596-1657), cat. exp., Sylvain Laveissière (dir.), Lyon, musée des Beaux-Arts, 17 novembre 2006-19 février 2007, Toulouse, musée des Augustins, 17 mars-18 juin 2007, Paris, Somogy, 2006, cat. 81, p. 148-149.

3. Émile Mâle, *L'Art religieux du XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1984, p. 139.

4. Parme, Galleria Nazionale, Inv. N. 65, et Rome, Palazzo

Corsini. Voir Giovanni Lanfranco. *Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, cat. exp., Erich Schleier (dir.), Parme, Reggia di Colorno, 8 septembre-2 décembre 2001, Naples, Castel

Sant'Elmo, 22 décembre 2001-24 février 2002, Rome, Palazzo Venezia, 16 mars-16 juin 2002, Milan, Electa, 2001, cat. 8, p. 110-111.

5. Stéphane Loire, « Simon Vouet en Italie (1612-1627) : questions d'attributions et de datations », in Olivier Bonfait et Hélène Rousteau-Chambon (dir.), *Simon Vouet en Italie*, Rennes / Paris, Presses Universitaires de Rennes / Institut national d'histoire de l'art, 2011, p. 202, ill. p. 203.



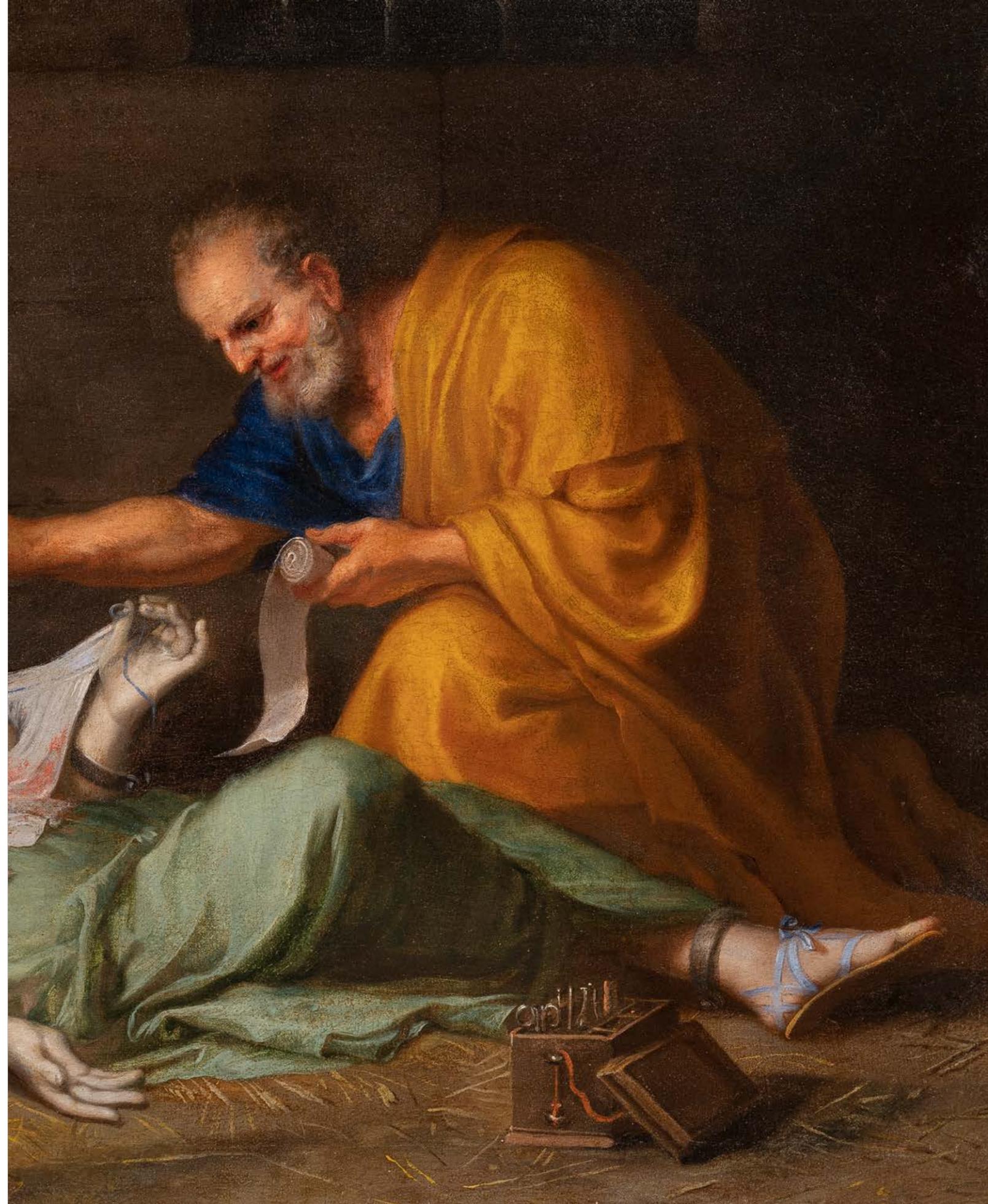


Sainte Agathe soignée par saint Pierre dans sa prison, sujet de nocturne, se prête donc tout particulièrement aux effets de clair-obscur. À la suite des peintures sur pierre de la période romaine représentant Judith ou Marie-Madeleine, rehaussées d'or et donnant ainsi à voir une matière lumineuse et scintillante⁶, Stella peint une première *Sainte Agathe* sur ardoise vers 1635, à son retour d'Italie⁷. Notre version, peinte sur toile, s'en distingue néanmoins par une composition scandée comme un bas-relief, un équilibre de la lumière et des coloris et une certaine pureté plastique. Nous y voyons la même délicatesse que dans *Le Christ mort*, une œuvre de petit format, peinte sur cuivre et datée de 1643⁸, dans laquelle, bien que les contrastes soient forts, les effets sont mesurés. La *Sainte Agathe* est d'une touche raffinée et met en valeur certains détails d'une manière subtile,

qu'il s'agisse de la main de saint Pierre maintenant le col de la fiole d'onguent ou du nécessaire d'apothicaire aux pieds de sainte Agathe. Le classicisme raffiné de cette œuvre nous autorise à la placer dans le contexte de la carrière parisienne de l'artiste, à partir des années 1640, alors que le courant atticisme règne sur la peinture à Paris. (M. P.)

6. Laveissière, 2006, *op. cit.*, cat. 42 à 44, p. 96-99.
 7. Pierre Rosenberg, « France in the Golden Age: A Postscript », *Metropolitan Museum Journal*, 17 (1982), n° 11, p. 36. Concernant la date, vers 1635, Sylvain Kerspern suit Pierre Rosenberg (<http://www.dhistoire-et-dart.com/>

Stella/Stella-cat-Rome-Lyon-1633_35ca.html). Jacques Thuillier ne propose pas de datation ni même ne confirme pleinement l'attribution à Stella (Jacques Thuillier, *Jacques Stella (1596-1657)*, Metz, Serge Domini, 2006, p. 300).
 8. Laveissière, 2006, *op. cit.*, cat. 77, p. 145.



Nicolas RÉGNIER (Maubeuge, vers 1588 – Venise, 1667)

5. La Madeleine pénitente

Huile sur toile,
102,5 x 78,5 cm.
Sur le châssis :
cachet de cire
des douanes
de Stockholm,
xviii^e siècle
(*Stockholm
Packhus*).
Inscription ancienne
sur le châssis :
*Frau Retzius /
Spökslottet /
Drottninggatan*;
suivie d'un
numéro : 67.
Au dos de la
toile d'origine,
un numéro : N : 18.

Provenance
Stockholm,
collection du
xviii^e siècle.
Stockholm, Anna
Hierta-Retzius
(1841-1924).

Bibliographie
Annick Lemoine,
Nicolas Régnier
(*alias Niccolò
Renieri*), ca.
1588-1667 ; peintre,
collectionneur et
marchand d'art,
Paris, Arthena,
2007, cat. 98,
p. 282, repr. p. 281.

Né à Maubeuge, Nicolas Régnier se forme auprès d'Abraham Janssens à Anvers. Il quitte les Flandres pour rejoindre la cour de Ranuccio Farnèse à Parme en 1616, avant de s'installer à Rome entre 1617 et 1620 avec les peintres Dirck van Baburen et David de Haen, paroisse Sant'Andrea delle Fratte, où il fréquente la communauté de la Bentvueghels. Les années romaines sont le temps de la *pittura al naturale* et de la *Manfrediana methodus* que Régnier applique dans la scène de garde du Palais des beaux-arts de Lille, *Soldats jouant aux dés la tunique du Christ*¹, ou dans la série des *Allégories des saisons*². Son séjour est marqué par sa rencontre avec le marquis Vincenzo Giustiniani, qui devient son protecteur. Giustiniani, amateur éclairé s'il en est, comptait dans sa collection quinze tableaux du Caravage, treize de Jusepe Ribera et les représentants de l'école bolonaise, les Carrache et la génération successive, l'Albane, Guido Reni, le Guerchin et le Dominiquin. Dressé en 1638, son inventaire après décès compte neuf toiles peintes par Régnier, dont l'important *Saint Jean-Baptiste au désert* aujourd'hui conservé à la Fondazione Roma. Si sa relation avec le marquis a certainement favorisé son ascension sociale, elle a probablement aussi contribué à faire évoluer sa peinture, plus ouverte au classicisme émilien, comme en témoigne le *Saint Jean-Baptiste*, conçu comme un *paragone* à la série des quatre évangélistes de la collection Giustiniani peints par Guido Reni, l'Albane et le Dominiquin³.

Entre 1625 et 1626, Régnier s'établit définitivement à Venise, ville ouverte aux *forestieri* tels que Johann Liss ou Bernardo Strozzi. Son installation lui permet alors d'envisager pleinement ses ambitions internationales. Il entreprend une activité en tant que peintre de cour en pratiquant le genre

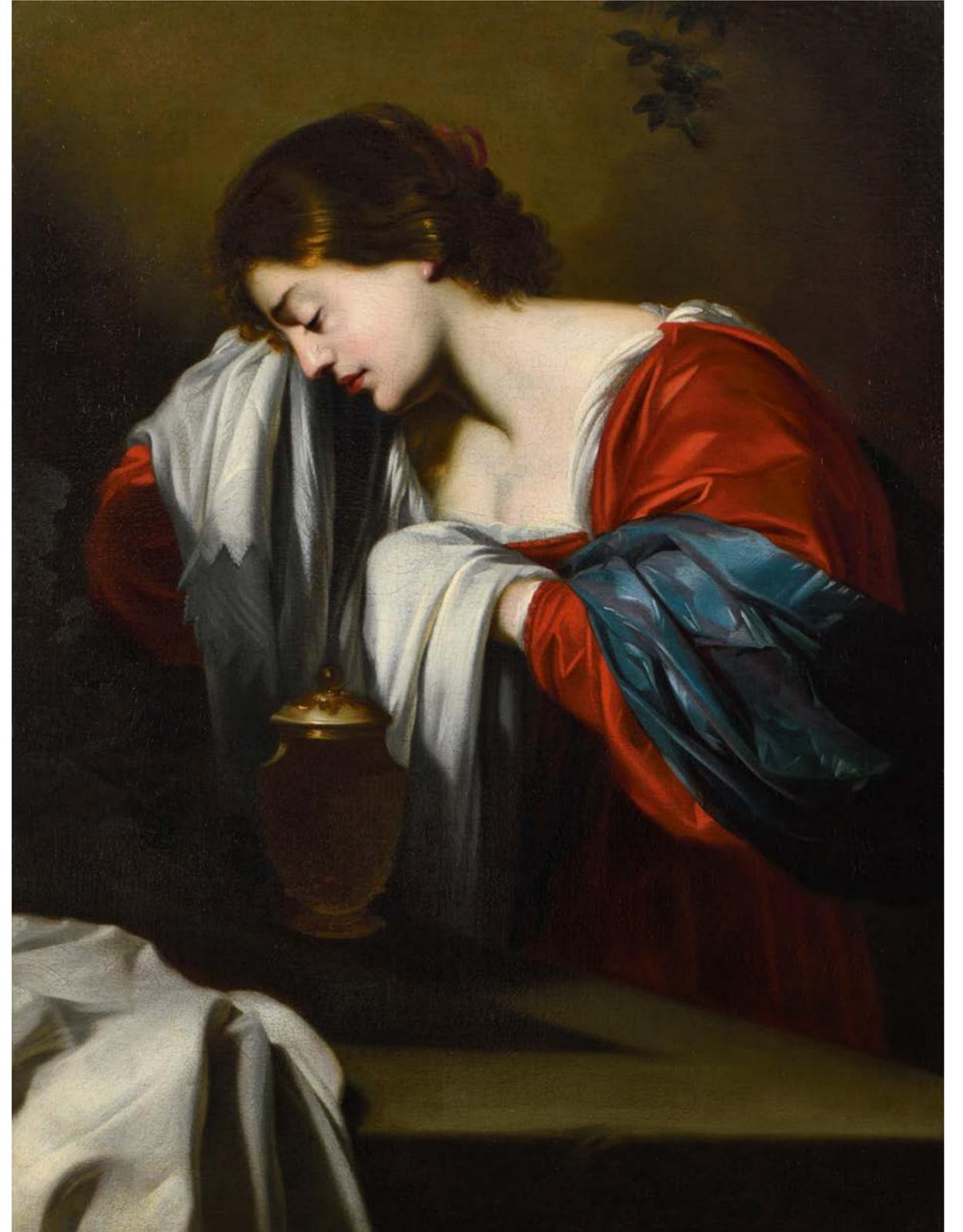
du portrait, et en tant que marchand, *sensale* (« courtier »), pour une clientèle prestigieuse.

À partir des années 1630, l'art de Régnier est résolument tourné vers les maîtres bolonais et notamment vers la peinture de Guido Reni. *La Mort de Sophonisbe*, dont le prototype serait peint au cours de la décennie de 1640, en est le manifeste⁴. Cette composition doit avoir eu un grand succès puisque l'on en dénombre six versions. Le motif de la pleureuse connaît une faveur particulière, car, pris isolément, il devient sujet de cinq toiles répertoriées à ce jour, dont *La Madeleine pénitente* que nous présentons⁵. Celle-ci est en pleurs, au sépulcre. La scène est plongée dans l'ombre et la source de lumière qui éclaire son visage en larmes et sa chevelure à l'éclat doré permet des jeux de reflets guidant habilement le regard dans le tableau. Les chairs, les soieries, les textures du drapé blanc, sont autant de prétextes à la simple délectation de la peinture.

Cette œuvre est importée à Stockholm dès le xviii^e siècle, comme l'atteste le cachet de cire de la *Stockholm Packhus* au revers, sur le châssis. Elle fait ensuite partie de la collection d'Anna Hierta-Retzius à Stockholm, sise au palais Scheffler, autrement appelé *Spökslottet* et situé Drottninggatan, « rue Drottning ». Issue d'une famille dédiée aux causes sociales, Anna Hierta-Retzius s'est elle-même battue en faveur des droits des femmes en Suède au cours de la deuxième moitié du xix^e siècle et au début du xx^e siècle. (M. P.)

1. Lemoine, 2007, cat. 7, repr. p. 45.
2. *Ibid.*, cat. 8, 9 et 10, repr. p. 42.
3. *Ibid.*, cat. 35, repr. p. 78

et commentaire p. 78-79.
4. *Ibid.*, cat. 91, p. 276 et suivantes pour les autres versions.
5. *Ibid.*, p. 280-283.





Thomas BLANCHET (Paris, 1614 – Lyon, 1689)

6. Projet de décor pour la Grande Salle de l'Hôtel de Ville de Lyon, vers 1674

Plume et encres brunes, traces de pierre noire, 26 x 22,2 cm.
Au verso, annotation au graphite : att. Thomas Blanchet / Portef. Horsin d'Eon.

Provenance

Simon Horsin-Déon (1812-1882).
Collection Philippe de Chennevières, n° 2794 (sa marque en bas à gauche, L. 2073); sa vente, 2e vacation, Paris, Hôtel Drouot, du 4 au 7 avril 1900, partie du lot n° 28. Vente, Paris, Sotheby's, 25 juin 2003, n° 4, repr.

D'origine parisienne, Thomas Blanchet est une figure stratégique de la scène artistique lyonnaise du XVII^e siècle. Il se forme d'abord à Paris dans l'atelier du sculpteur Jacques Sarrazin, puis passe probablement dans celui de Simon Vouet lorsqu'il décide, assez tôt, de se consacrer à la peinture. Il se rend en Italie à une date inconnue, sa présence à Rome étant documentée de 1647 à 1653 dans les *stati delle anime*, recensements paroissiaux des « âmes », sous les noms de Tomaso Blance, Monsù Blancis ou Thomaso Blangett¹. L'essentiel de sa production romaine connue est composée de caprices architecturaux peints dans le style de Jean Lemaire et sous l'influence de Poussin. Mais l'expérience romaine fut bien plus riche et complexe que ce corpus ne le laisse supposer. Les noms d'Andrea Sacchi et de l'Algarde sont, en plus de celui de Poussin, fréquemment cités par ses biographes comme ceux des artistes qui ont le plus durablement conditionné son art. Il est l'élève du premier et est tenu en haute estime par le second. Toutefois, sa carrière lyonnaise montrera également l'assimilation de modèles baroques, tels ceux de Pierre de Cortone, dans la peinture décorative, de Borromini, dans les ornements architecturaux, ou du Bernin pour la sculpture. En 1655, il s'installe à Lyon et en devient le peintre officiel : il décore l'Hôtel de Ville (1655-1672), l'abbaye des Dames-de-Saint-Pierre (1674-1684, actuel musée des Beaux-Arts), conçoit les décors éphémères pour les fêtes, cérémonies et pompes funèbres, souvent en collaboration avec le père jésuite Ménestrier. Il reçoit, en 1675, la charge de Premier Peintre de la ville.

Si notre dessin est bien en lien avec l'important chantier de Blanchet pour l'Hôtel de Ville de Lyon, il correspond plus certainement à un second projet, projet qui intervient après l'incendie de l'Hôtel de Ville en 1674. En effet, cette feuille est en rapport avec le décor de la Grande Salle de l'Hôtel de Ville, dont on reconnaît le mur sud et la tribune à balustrade telle qu'elle figure dans un grand dessin pour le premier projet de 1655 conservé à

Stockholm². Cependant, d'autres éléments posent question : la composition en demi-lune de la partie supérieure ne trouve un écho ni dans le *modello* de la voûte de 1655³, qui figure un *quadro riportato*, ni dans les descriptions du sujet par Claude-François Ménestrier, concepteur du programme iconographique⁴. Selon ce programme, la tribune est surplombée par Plancus, gouverneur des Gaules, qui relève la ville de ses ruines. Or on ne reconnaît pas un tel sujet dans la lunette. En outre, l'élévation de la charpente ne correspond pas aux vues gravées de l'Hôtel de Ville entre 1647 et 1652, ni aux projets de façades conservés aux Archives municipales⁵. En revanche cette élévation est en tout point semblable aux projets de l'agence de Robert de Cotte, bien plus tardifs, datés de 1717⁶. Comme nous allons le voir, la clé du problème réside précisément dans cette élévation à trois niveaux (rappelons que la Grande Salle est au premier étage de l'Hôtel de Ville, desservie par l'escalier d'honneur; seuls les deux niveaux supérieurs sont visibles sur notre dessin).

Le grand incendie de 1674 détruit le couverture du corps principal de l'Hôtel de Ville (alors sur deux niveaux) et la partie haute des murs du niveau supérieur, où se trouve la Grande Salle. À la suite de ce drame, un projet de réfection est envisagé et

1. Galactéros-de Boissier, 1991, p. 51.
2. Stockholm, Nationalmuseum, Inv. NMH CC 2438. Ce grand dessin en frise développe le projet de décor de camaïeux des murs de la Grande Salle, en trompe-l'œil, sur le thème de la jeunesse d'Alexandre (voir leur description in Claude-François Ménestrier, *L'Art des emblèmes*, Lyon, Benoist Coral, 1662, p. 39-40).
3. Lyon, musée des Beaux-Arts, Inv. A 3017.

4. Le programme iconographique de la voûte et son interprétation sont développés à la fin de l'ouvrage suivant : Claude-François Ménestrier, *Éloge historique de la ville de Lyon et sa grandeur consulaire sous les Romains et sous nos rois*, Lyon, Benoist Coral, 1669.
5. Lyon, Archives municipales, DD 287, f° 63, publiés in Galactéros-de Boissier, 1991, fig. 51 et 52, p. 80.
6. Galactéros-de Boissier, 1991, fig. 50, p. 80-81.



Bibliographie

Philippe de Chennevières, « Une collection de dessins d'artistes français », *L'Artiste*, V, Mars 1895, p. 180 (« Projet de décoration intérieure d'une salle »).
Léon Charvet, « Recherches sur la vie et les ouvrages de Thomas Blanchet », *Revue du Lyonnais*, Série 5, 19, p. 359-360, n° 167 (« Décoration intérieure d'une salle »).

Lucie Galactéros-de Boissier, « Thomas Blanchet : La Grande Salle de l'Hôtel de Ville de Lyon », *Revue de l'Art*, 1980, 47, p. 29-42, CD 37.
Lucie Galactéros-de Boissier, *Thomas Blanchet (1614-1689)*, Paris, Arthena, 1991, cat. D 39, p. 414.
Louis-Antoine Prat et Laurence Lhinarès, *La Collection Chennevières : quatre siècles de dessins français*, Paris, Musée du Louvre Éditions/Ensba, 2007, p. 92, et cat. 220, p. 281, repr.

confié à Blanchet. Pour ce second projet, l'artiste s'affirme en tant qu'architecte et repense toute l'élévation, à trois niveaux, ainsi que la façade, complètement remaniée. Ce dessin ne verra jamais le jour, mais Lucie Galactéros-de Boissier a démontré que l'agence De Cotte appointée au début du siècle suivant pour d'importants travaux cite presque littéralement certains projets dessinés de Blanchet après 1674, pour la reconstruction du corps central de l'Hôtel de Ville⁷. Le comte Carl Gustav Tessin, dans son récit de sa rencontre avec Blanchet à son atelier lors de son passage à Lyon⁸, évoque des dessins pour ce projet de réfection, dont aucun n'était parvenu jusqu'à nous ni identifié comme tel : notre dessin est donc la seule trace connue de ce second projet, resté inabouti. Les qualités architecturales indéniables du tracé valent pour preuve que Blanchet doit bel et bien être compris comme peintre et comme architecte. (M. P.)

7. Lucie Galactéros-de Boissier, « Thomas Blanchet architecte : la façade de l'Hôtel de Ville, son "dessin" inconnu (1674) », in Gérard Bruyère et Daniel Régnier-Roux (dir.), *Archives et architecture. Mélanges en l'honneur de François-*

Régis Cottin, Lyon, Société d'histoire de Lyon, 2015, p. 167-185.

8. Nicodème Tessin, *Studieresor...*, 1687, éd. Osvald Siren, Stockholm, Norstedt, 1914, p. 112-113, cité et trad. in Galactéros-de Boissier, 1991, p. 564.



Louis CRETEY (Lyon, avant 1638 – Rome (?), après 1702)

7. *La Tentation du Christ*, vers 1686-1690

Huile sur toile,
48,5 x 67 cm.

Provenance

Lyon, 1720,
collection Bay
de Curis (?).
Lyon, 1997,
collection
particulière.

Bibliographie

Pierre Rosenberg
(dir.), avec Aude
Gobet, *Louis Cretey.
Un visionnaire entre
Lyon et Rome*,
Lyon, musée des
Beaux-Arts / Paris,
Somogy, 2010,
cat. p. 43, p. 174-
175, repr.

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

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

blit à nouveau à Rome de 1671 jusqu'en 1682. Au cours de cette période, l'artiste s'attire la protection d'éminents mécènes, tels Giovanni Simone Boscoli, lieutenant général de l'Artillerie du duc de Parme, ou le cardinal Giuseppe Renato Imperiali à Rome. De retour à Lyon, il reçoit en 1683 la commande d'un vaste décor pour le réfectoire du monastère royal des Bénédictines de Saint-Pierre (actuel musée des Beaux-Arts) qui marque le début d'une activité intense et d'une incontestable réussite locale. De cet ensemble, le mieux documenté de son œuvre à ce jour, cinq morceaux sont parvenus jusqu'à nous qui témoignent d'un projet ambitieux. La dernière mention du peintre fait état d'un ultime voyage à Rome entre 1700 et 1702, date après laquelle on perd sa trace.

La Tentation du Christ est une œuvre de la période lyonnaise, alors que Cretey achève le chantier du Palais de Justice (1686-1687) et honore encore des commandes d'amateurs et de protecteurs, tels que Louis Bays de Curis. L'inventaire après décès de ce dernier, daté du 15 janvier 1720, fait mention d'un « Crist [sic] tenté au désert de M. Cretet estimé douze livres » que nous pourrions en toute vraisemblance identifier avec cette œuvre. Aude Gobet et Pierre Rosenberg soulignent par ailleurs les effets de lumière des roches et des feuillages, caractéristiques de l'évolution de sa peinture lors de son retour à Lyon, effets développés par la suite avec *Le Christ et la Samaritaine*¹ et qu'il adoptera de façon définitive dans ses œuvres ultérieures². Il en va de même de la présence et de la force du paysage ou du dispositif des figures placées dans l'angle inférieur gauche, qu'il insère également dans *Tobie enterrant les morts*³, autant d'éléments qui sont le fruit de ses recherches lyonnaises, avant son dernier séjour romain. (M. P.)

1. Gobet et Rosenberg, 2010,
cat. p. 44, p. 176-177.

2. *Ibid.*, p. 174.
3. *Ibid.*, cat. p. 52, p. 192-193.





Michel-François DANDRÉ-BARDON (Aix-en-Provence, 1700 – Paris, 1783)

8. *Tobie enterrant les morts*, vers 1734-1745

Huile sur toile,
55,8 x 66,6 cm.

Cette composition inédite de Michel-François Dandré-Bardon a vraisemblablement  t e peinte entre 1734 et 1745, d ecennie durant laquelle l'artiste lance sa carri ere de peintre d'histoire à Paris grâce à la protection de son compatriote aixois Charles Gaspard Guillaume de Vintimille du Luc (1655-1746), archevêque de Paris. Le peintre souscrit alors au goût du public pour les sujets de tragédie macabre et ses ouvrages s'inscrivent dans le mouvement de représentation des épisodes funéraires de l'histoire chrétienne. Dandré-Bardon ne cessera de réfléchir et de composer d'après ce sujet tiré du *Livre de Tobie*¹. Il avait déjà réalisée durant les années 1720 une feuille gouach e (Paris, musée du Louvre²) et deux tableaux (disparus) appartenant respectivement à l'amateur aixois Jean-Baptiste Boyer de Fonscolombe³ et à son oncle le commandeur Bardon de Malte⁴ dont les gravures permettent de constater que chacune reprend le groupe central de l'esquisse peinte du Louvre. Dans cette composition peinte à l'huile, Dandré-Bardon remploie le dispositif d'une scène nocturne située dans un décor accident : le spectateur observe la situation en contre-bas d'un caveau mortuaire. Placé à l'aplomb de l'entrée, Tobie dirige du doigt l'action des convoyeurs de cadavres. La composition est dominée par la perspective fuyante d'un monument pyramidal, noyé par des nuées dont la noirceur est accentuée par la percée violente d'un clair de lune. Le reluisant brutal des

corps dénudés et des drapés cassants rompt avec la lecture en frise employée généralement pour ce type de composition.

Dandré-Bardon exploite la veine des sujets et des effets qualifiés de « bizarres » ou de « rago tants » qui marquent au tournant du xviii e siècle le dépassement de certains conflits théoriques opposant dessin et coloris. La technique picturale employée par Dandré-Bardon consistait à superposer des glacis clairs pour animer la volumétrie des chairs et des drapés. L'influence conjuguée des maîtres romains, vénitiens et napolitains étudiés avant et pendant son séjour transalpin imprègne plusieurs de ses réalisations emblématiques dès son retour à Aix-en-Provence en 1726 puis en 1741. Il y retrouve la fréquentation d'importants cabinets dont celui de Boyer d'Eguilles qui fit graver en 1704 sa collection par Jacques Coelemans. Son cabinet fait valoir notamment le goût des amateurs pour le ténébrisme et les scènes nocturnes comme en attestent deux œuvres emblématiques anciennement données au Caravage et aujourd'hui attribuées à Jacopo Bassano⁵. Les gravures du cycle des *Quatre saisons* de Pietro Testa, notamment *L'été*, soulignent des analogies avec le cadavre au bras gauche exagérément allongé de l'avant-plan de la composition de Dandré-Bardon ainsi qu'avec le convoyeur à la nuque fl chie⁶. Le traitement de ces toiles pourrait



1. *Ancien Testament*, « Livre de Tobie », chapitre I, verset 20; chapitre II, versets 1 à 10. L'orthographe des noms de Tobie, père et fils varie selon les versions grecques et latines. Celles rédigées en grec ancien orthographient le nom du père avec un « t » (Tobit) et les versions latines utilisent un « e » (Tobie). Voir notamment: Jean-Marie Auwers, « Traduire le livre de Tobie pour la liturgie », *Revue théologique de*

Louvain, 37 e année, fasc. 2, 2006. pp. 179-199.
2. Michel-François Dandré-Bardon, *Tobie ensevelissant un enfant d'Israël*, pierre noire, lavis rehaussé de gouache, 37,5 x 27,2 cm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 30865.
3. L. Cars, *Tobie ensevelissant un mort*, eau-forte, 22,3 x 16 cm, signé en bas à droite: *Dandré*, Paris, BnF, département des Estampes.

4. Anonyme, *Ensevelissement des morts*, eau-forte, 17,8 x 21,1 cm, signé: *D'André inv. et fecit*, Paris, BnF, département des Estampes.
5. Entourage de Jacopo Bassano, (anciennement attribué à Caravage), [Jacob dit à Laban: « donne-moi Rachel... »], gravé par Jacques Coelemans et daté 1704, publié dans *Recueil des plus beaux tableaux du cabinet de (...) Jean-Baptiste Boyer seigneur d'Aguilles (...)*,   Aix,

chez Jacques Coelemans, 1709, n  49; [Rachel survient avec les brebis de son père], gravé par Jacques Coelemans et daté 1705, publié dans *Recueil des plus beaux tableaux du cabinet de (...) Jean-Baptiste Boyer seigneur d'Aguilles (...)*,   Aix, chez Jacques Coelemans, 1709, n  50.
6. Pietro Testa, *L'été*, 1642-1644, eau-forte, 49,7 x 70,9 cm, Paris, BnF, département des Estampes.



ill. 1. Michel-François Dandré-Bardon, *Saint Vincent placé sur des tisons ardents*, vers 1734-1741, huile sur toile, 125 x 102 cm, Moussy-le-Neuf,  glise Saint-Vincent.

 tre comparé à celui de Louis Cretey⁷ en raison de l'étirement des corps et de l'effet gouach  des coups de pinceau. Il emploie notamment ce traitement pour rendre hommage à l'un de ses principaux modèles : Sébastien Bourdon. De ce peintre célèbre on connaît deux compositions illustrant ce sujet⁸. Dandré-Bardon semble emprunter à une œuvre de jeunesse du maître conservée au musée de Valence le profil de Tobie ainsi que le mouvement du cadavre situé au premier plan, prêt à verser tête-b che dans une fosse. Il use également abondamment des profils fuyants ou vus de dessous des porteurs de cadavre dont le mouvement est amplifié par l'étirement des cheveux.

Dandré-Bardon emploie cette manière particulièrement adaptée aux sujets dramatiques pour un cycle entier dédié au martyr de saint Vincent destiné à l' glise du prieuré de Saint-Martin-des-Champs



ill. 2. Michel-François Dandré-Bardon, *Saint Helderad*, huile sur toile, 330 x 230 cm, signé au milieu à droite: Dandré-Bardon 1742, Lambesc,  glise Notre-Dame-du-Rosaire.

situé à Moussy-le-Neuf. Si l'intégrité du cycle a été compromise par les lourds repeints c rus s qui ont fait disparaître l'ensemble de ses glacis, les figures de Tobie, du cadavre et du convoyeur à l'avant-plan sont très similaires à celles de la composition mettant en scène *Saint Vincent placé sur des tisons ardents* exécutée entre 1734 et 1741 (ill.1). Ces motifs intègrent dès lors le répertoire pictural de Dandré-Bardon comme le montre la lumineuse réalisation du maître-autel de l' glise de Lambesc consacré à saint Helderad. Conçu en 1742, il est sans doute exécuté en collaboration avec son élève aixois Joseph II Cellony (1730-1786). Le peintre met à nouveau en scène la figure tutélaire du saint en aplomb de l'exposition d'un cadavre placé sous une lumière crépusculaire (ill. 2). La pose du convoyeur au dos contorsionn  et à la plante des pieds apparente renvoie également à une des plus élégantes académies dessinées par Dandré-

Bardon⁹. En 1769, l'artiste rédige la description d'une scène d'enterrement nocturne conduit par le fils de Tobie dans le 3^e volume de *l'Histoire Universelle*¹⁰. Cet ouvrage est consacré à la description circonstanciée des scènes de l'Ancien Testament adaptées en tableaux. L'artiste semble décrire très exactement l'emploi de la lumière dans sa composition peinte. Il suggère d'en adjoindre deux sortes : une lumière naturelle, dite « principale », conférée par le clair de lune, et l'autre « réfléchie » par un flambeau situé à l'arrière-plan mais dont la théâtralité ne remet pas en question le vérisme de l'action, preuve s'il en faut du puissant exercice de synthèse pictural et stylistique que représente cette composition. (Laetitia Pierre)

7. Pierre Rosenberg (dir.), avec Aude Gobet, *Louis Cretey. Un visionnaire entre Lyon et Rome*, Lyon, musée des Beaux-Arts / Paris, Somogy, 2010.

8. Sébastien Bourdon, *Tobie ensevelissant les morts*, huile sur toile, 101 x 80 cm, musée de Valence, p. 147 ; *Tobie donnant une sépulture aux morts*, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 27007 (recto).

9. Michel-François Dandré-Bardon, *Académie d'homme*, vers 1737-1767, pierre noire, 54 x 40 cm, Montpellier,

musée Fabre, Inv. 837-1-191.

10. Michel-François Dandré-Bardon, *Histoire Universelle, traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter, ou tableaux de l'histoire enrichis de connaissances analogues à ces talents*, par M. Dandré Bardon, l'un des Professeurs de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Professeur des élèves protégés par le Roi pour l'Histoire, la Fable et la Géographie, 3 vol. in-12^o, à Paris, chez Merlin, Libraire rue de la Harpe, vis-à-vis la rue Poupée, t. 3, chapitre CCXIII [213], « Histoire de Tobie », p. 280-283.

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

9. Paysage composé autour du château de Pierre-Scize, 1789

Plume et encre grise, lavis gris, aquarelle, 16,4 x 21,9 cm. Monogrammé et daté en bas à gauche: DB.1789 [ou 1780].

Ce dessin, signé et daté de 1780 ou 1789 (date la plus plausible), appartient à la dernière période de l'artiste pendant laquelle il abandonne les représentations du réel pour de véritables « montages » de sites déjà représentés, sans rapport entre eux. On peut reconnaître dans cette feuille, outre le château de Pierre-Scize, qui protégeait l'entrée de Lyon, au-dessus de la Saône, à gauche, le couvent des Carmes déchaussés¹, à droite, une grosse tour au bord de l'eau représentée à plusieurs reprises et particulièrement dans un dessin de la Kunsthalle de Karlsruhe², qui reprend la tour et le cours d'eau; enfin on retrouve dans d'autres feuilles des motifs bien connus comme celui du troupeau au bord de l'eau³, ou celui de l'arbre tout au centre, motif dont Boissieu fut un véritable spécialiste.

Mais la surprise la plus grande vient de la représentation d'une ferme au premier plan, véritable résurgence d'une eau-forte rarissime de l'artiste signée et datée de 1761, qui ne fut pas incluse dans le catalogue raisonné de l'œuvre gravé rédigé en 1878 par Alphonse de Boissieu et que nous ne connaissons qu'en un seul exemplaire au Städel Museum de Francfort⁴ (ill. 1); cette reprise, même partielle, d'une œuvre de jeunesse est tout à fait étonnante et témoigne de la manière dont travaillait l'artiste, reprenant inlassablement, et dans des combinaisons variées, les motifs qui plaisaient à ses clients. L'unité des paysages totalement recomposés que l'on a longtemps tenus pour réalistes, est donnée par la maîtrise remarquable du lavis gris et de l'aquarelle qui établit les relations entre

les divers motifs par les effets lumineux subtils et variés. Ce genre de dessin qui se rapprochait de la petite peinture « pittoresque » et pouvait s'exposer à moindres frais rencontra un grand succès en France et, surtout, auprès d'amateurs de culture germanique, sans que l'on sache vraiment les motifs de cet engouement. (Marie-Félicie Perez-Pivot)



ill. 1. Jean-Jacques de Boissieu, *Vue d'une ferme avec des tonneliers*, eau-forte, 192 x 320 mm, signé et daté: *De Boissieu in. et f. 1761*, Francfort, Städel Museum, inv. N° 1360.

1. Pontoise, musée Tavet, n° 898. 2. 17, publié in Marie-Félicie Perez-Pivot, *Les Dessins de Jean-Jacques de Boissieu (1736-1810) dans les collections publiques*, Milan, Silvana Editoriale, 2018, n° 330.
2. Karlsruhe, Kunsthalle, n° 1976-52, publié in Marie-Félicie Perez-Pivot, 2018, *op. cit.*, n° 79 (dessin daté de 1793).

3. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, HZ 72, publié in Marie-Félicie Perez-Pivot, 2018, *op. cit.*, n° 33.
4. Francfort, Städel Museum, inv. n° 1360, voir Marie-Félicie Perez, *L'Œuvre gravé de Jean-Jacques de Boissieu (1736-1810)*, Genève, Cabinet des Estampes, 1994, diffusion Genève, Éditions du Tricorne, n° 146 a.



François-Xavier FABRE (Montpellier, 1766 – *id.*, 1837)

10. *Portrait posthume de la marquise Fanny Grimaldi*, 1804

11. *Portrait de Luigi Grimaldi della Pietra*, 1804

10. *Portrait posthume de la marquise Fanny Grimaldi*, 1804

Huile sur toile, 69,2 x 51,5 cm. Monogrammé et daté : F. X. F. f / 1804. Inscription au verso, avec les armes des Grimaldi : *Joanni. Baptistae. Grimaldo. Genuensis / Marchioni. A Petri / Generis Nobilitate Conspicuo / Ingenio Praeclaro / Suavitate Morum Supremum obiit / Pridie. Roma February an. R. S. MDCCCIII / Fanny Bürckenwald. Grimaldi / viro Optimo / Cantra. Votum / Superstes / M. P.*

Le nom de Fabre est, avec ceux de Drouais, de Gérard, de Girodet, de Gros et d'Isabey, l'un des titres de gloire de Louis David. Rejoignant l'atelier que ce jeune maître vient d'ouvrir à son retour triomphant de Rome, en 1781, ces premiers élèves vont constituer la relève de l'école française, non sans d'âpres rivalités parfois. Pour augmenter ses chances au concours de peinture historique de 1787, qu'en définitive il remportera, Fabre n'hésite pas à faire disqualifier son condisciple Girodet en dénonçant les études corrigées par leur maître que ce dernier a rapportées en loge. Devenu pensionnaire de l'Académie de France à Rome, Fabre va d'abord explorer, dans le cadre des travaux académiques réglementaires, le langage de la modernité par ce qui la définit en premier lieu, le nu masculin, se mesurant sur ce terrain à son aîné Drouais, avant d'être de nouveau concurrencé par Girodet, qui le rejoint comme lauréat du prix de 1789¹. Le renversement de la monarchie jette un trouble dans la communauté artistique française en 1792 : Fabre n'est pas aux côtés des davidiens qui embrassent la cause républicaine. Tandis que la mise à sac du palais Mancini, siège de l'Académie, et la traque de patriotes français les dispersent à travers la Péninsule, c'est à Florence que Fabre choisit de se rendre et d'attendre la fin de la Révolution pour, finalement, s'y établir durablement.

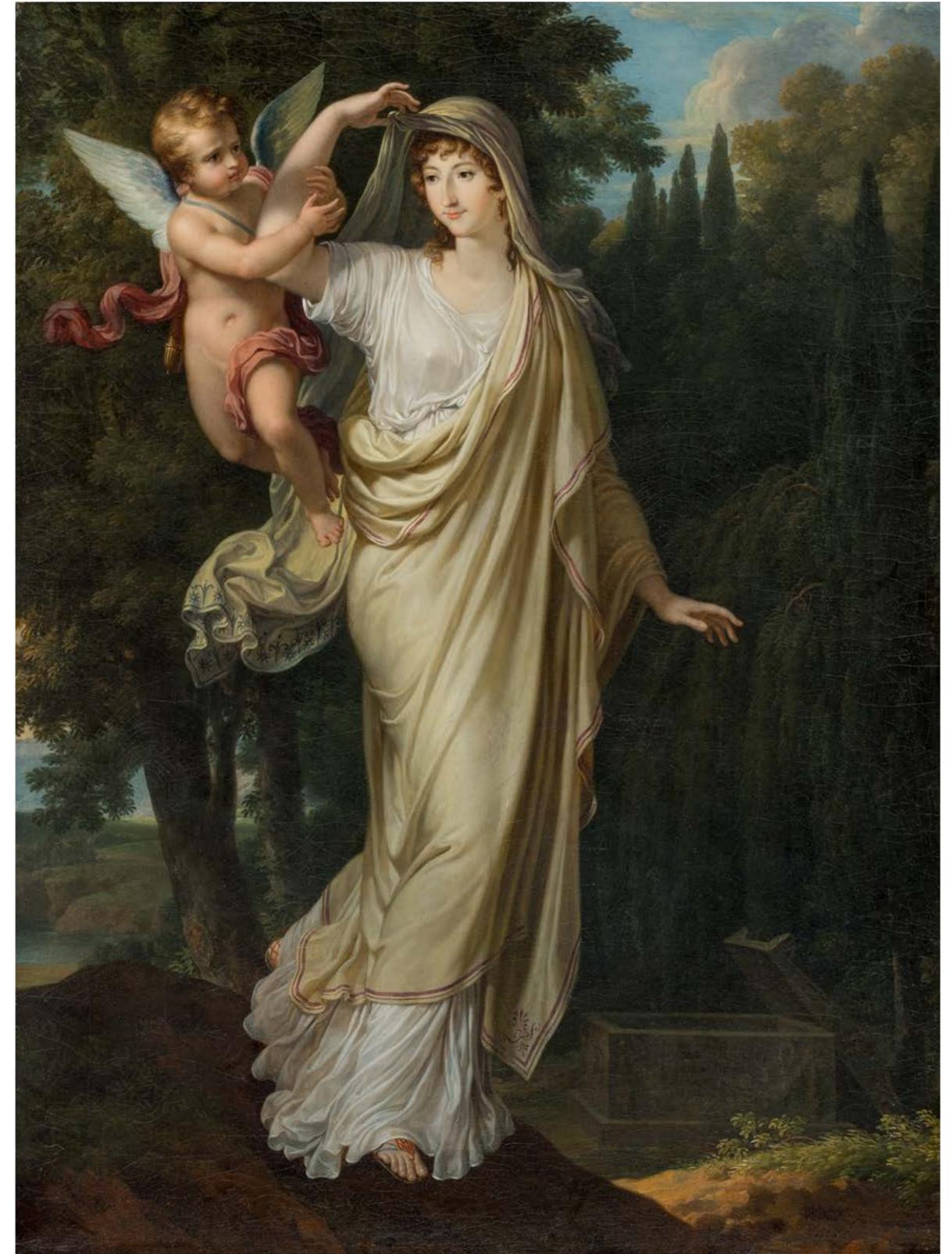
La sympathie que lui témoignent la comtesse d'Albany et son compagnon le poète Alfieri, qui se sont installés à Florence après avoir fui Paris en août 1792, va établir la renommée de l'artiste émigré. Les aristocrates anglais et russes qu'il rencontre dans le salon de la comtesse fournissent le principal contingent de sa première clientèle, le contraignant toutefois à délaisser la peinture d'histoire pour le portrait. Tandis qu'il renoue avec les autorités françaises sous le Consulat et s'attache les faveurs de certains membres du personnel de l'Empire et

de Napoléonides, au moment du rattachement de la Toscane à la France, Fabre n'en reste pas moins à l'écart du milieu hyperconcurrentiel de Paris, élargissant ses liens avec le monde culturel italien. Florence, qu'il ne quittera qu'en 1825, et Montpellier, sa ville natale avec laquelle il garde de fortes attaches et où il se retire à la fin de sa vie, sont les deux pôles qui magnétisent sa carrière. Le musée qui porte aujourd'hui son nom, créé à partir de sa collection léguée à la ville de Montpellier, conserve aujourd'hui la plupart de ses œuvres².

Parmi les personnalités florentines dont Fabre a fait le portrait, il faut compter Fanny Grimaldi, née baronne de Birkenwald (ou Bürckenwald), probablement à la demande de son fiancé Luigi Grimaldi. Celle-ci est encore marquée par le deuil de son premier mari, Giovanni Battista Grimaldi, le frère de Luigi, mort en février 1803. Ainsi Cupidon détourne-t-il la jeune veuve du souvenir de l'époux défunt, symbolisé par le tombeau encore ouvert, pour la rappeler aux joies de la vie terrestre. L'espoir d'une histoire naissante sera bref puisque Fanny Grimaldi décède en février 1804 à Florence³. C'est certainement à la suite de cet événement tragique que Fabre dépeint Luigi Grimaldi, se recueillant sur la tombe de la défunte, accablé de tristesse, en marge du monde et de la ville que l'on aperçoit

1. Voir Thomas Crow, *L'Atelier de David. Émulation et Révolution*, Paris, Gallimard, 1997, p. 157-163.
2. Les éléments de cette synthèse biographique sont empruntés aux travaux de Laure Pellicer, dont l'essentiel se trouve réuni dans le catalogue de l'exposition qu'elle a dirigée avec Michel Hilaire (voir Pellicer

et Hilaire, 2008).
3. C'est ce que nous apprend la lettre d'une estampe de Pietro Bettelini éditée en 1806 et dédiée à Don Luigi Grimaldi. L'estampe reproduit le portrait de Fanny Grimaldi qui a longtemps été uniquement connu par la gravure avant que ne ressurgisse la paire de tableaux en 1993 (voir Pellicer et Hilaire, 2008).



11. *Portrait de Luigi Grimaldi della Pietra*, 1804

Huile sur toile, 69 x 51,5 cm. Signé et daté en bas à gauche, sur le sous-bassement de la pierre tombale: F. X. Fabre f. 1804. Inscription au verso: *Prince de Santa Cruce / sur la tomba [sic] de sa fiancée / Fanny marquise de Grealdi [sic] di / desta P / Bia là / de / le 6 Février 1804 à l'âge de 23 ans.*

au loin sous un ciel chargé. Il dédit cette œuvre à l'être aimé et lui adresse ces paroles inscrites sur la pierre tombale: « À LA VERTUEUSE ». La résonance entre les deux portraits n'est pas sans rappeler le portrait de Lucien Bonaparte par Jacques Sablet⁴: en 1800, son épouse Christine Boyer décède et Sablet vient insérer dans le portrait de veuvage de Lucien le portrait de la défunte telle qu'il l'avait représentée au Salon de 1799⁵, en deuil

auprès de la tombe de leur enfant mort. Si, dans le portrait de Luigi Grimaldi, Fabre ne reproduit pas aussi explicitement un jeu de citations analogue, il n'est pas impossible qu'il ait vu l'œuvre de Sablet: 1804 est l'année où Lucien Bonaparte s'installe à Rome, palais Lancelotti. (M. P.)

4. Ajaccio, musée Fesch.

5. *Idem.*

Bibliographie

Robert Metzger, « Birkenwald », *Nouveau Dictionnaire de biographie alsacienne, Fédération des sociétés d'histoire et d'archéologie d'Alsace*, 1983. Francis Braesch et Gisèle Loth, *Amours et passions en Alsace*, Sarreguemines, Pierron, 1995, p. 91-92, repr. p. 89. Michel Hilaire, « Pour Fabre, peintre, collectionneur, donateur »,

La Rencontre. Revue des Amis du Musée Fabre, n° 50, 4^e trimestre 1999, p. 35. Laure Pellicer, *François-Xavier Fabre, peintre et collectionneur*, hors-série de *L'Objet d'art*, 2000, p. 28, 35 et 60. Laure Pellicer et Michel Hilaire, *François-Xavier Fabre (1766-1837): de Florence à Montpellier*, Paris/Montpellier, Somogy / musée Fabre, 2008, cat. 123 et 124, p. 272-275.

Bibliographie complémentaire du cat. 10 :

[A. Benoît], « Monsieur de Birkenwald », *Revue d'Alsace*, nouvelle série, t. VIII, 1878, p. 332-333. Laure Pellicer, *Le Peintre François-Xavier Fabre (1766-1837)*, thèse de doctorat d'État, Université Paris IV, sous la direction de M. Jacques Thuillier, 1982, p. 891, n° B 50. Laure Pellicer in *François-Xavier Fabre*, cat. exp., Bruno Mantura (dir.), Spolète, Palazzo Racani-Arroni, 27

juin-27 août 1988, Florence, Musée des Offices, 29 septembre-13 novembre 1988, Roma, De Luca, 1988, p. 11. Laure Pellicer, « François-Xavier Fabre in his Museum », *Apollo*, Janvier 1989, CXXIX, n°323, p. 17. Laure Pellicer in *Au-delà du Maître. Girodet et l'atelier de David*, cat. exp. Richard Dagorne (dir.), Montargis, Musée Girodet, 2005, 20 septembre-31 décembre 2005, Paris, Somogy, p. 85 et note 47.

Historique

Saverne, Collection Schoëll, 1878 (?). Collection particulière allemande. New York, Galerie Richard L. Feigen.

Exposition

Faces and figures, Nassau County Museum of Art, 21 septembre 1997 – 4 janvier 1998. *François-Xavier Fabre (1766-1837): de Florence à Montpellier*, Montpellier, musée Fabre, 14 novembre 2007-25 février 2008, Turin, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea, 11 mars-2 juin 2008.





François-Marius GRANET (Aix-en-Provence, 1775 – *id.*, 1849)

12. Atelier à la Trinité-des-Monts

Huile sur toile,
38 x 46 cm.
Monogramme en
bas à droite : G g.

Provenance

Collection André
Beurdeley; sa
vente, Paris, le
7 mai 1920, lot 71.
Collection Brame.
Collection
particulière
européenne.

Bibliographie et exposition

Gennaro Toscano
(dir.), *Sur la route
d'Italie : peindre la
nature d'Hubert
Robert à Corot ;
le goût d'un
collectionneur*, cat.
exp., Évreux, Musée
d'Art, Histoire
et Archéologie,
Amiens, Musée de
Picardie, 2014-2015,
Paris, Gourcuff-
Gradenigo,
2014, cat. 22,
p. 110-112, repr.

Avec le tableau intitulé *Atelier à la Trinité-des-Monts* Granet met en œuvre toutes ses capacités picturales. Cela apparaît dans la composition de l'espace, la maîtrise de la lumière diffusée, la thématique. L'originalité de ce tableau consiste à unifier ces divers registres sous la main d'un maître qui assure la paternité de l'œuvre.

Voilà un intérieur construit selon une géométrie appliquée dans le respect des lois de la perspective. Une horizontale marquée par les étagères et le comptoir divise le tableau en deux. La verticalité est assurée par le dessin de la poutre centrale au plafond à laquelle une lampe est suspendue. La partie droite de l'œuvre forme alors un « mur » quand la partie gauche ne cesse de jouer sur des perspectives, avec un jeu de portes ouvertes créant une profondeur certaine.

La première porte s'ouvre sur un espace éclairé (l'atelier proprement dit?). Une deuxième porte donne sur un couloir qui lui reçoit une lumière venant de la droite. Un fenestron est ouvert au-dessus de cette deuxième porte formant un carré blanc très lumineux, véritable trou de lumière, presque obsédant. Granet, disons-le, a ainsi très souvent situé une source de lumière aveuglante dans l'axe de vision du peintre¹. Ce carré blanc s'oppose alors au carré d'un ocre très foncé situé au-dessus de la première porte. Le carré blanc est d'une totale abstraction, le carré ocre figure une Vierge à l'Enfant certes très assombrie mais identifiable. Ceci étant, aucune source directe de la lumière n'est lisible. La clarté d'un jour lumineux éclaire la porte du fond et vient frapper le mur de l'atelier. Cette lumière vient encore éclairer la première porte ouverte et s'adoucit sur les carreaux de terre de la première pièce. Il faut néanmoins, pour éclairer celle-ci, une autre source de lumière qui se situe derrière Granet qui peint ce tableau. Sont ainsi éclairés les moulages en plâtre sur les étagères (pied en référence à une statue colossale), têtes de femme et d'homme casquées, buste d'homme nu. Les tranches des deux

tableaux accrochés sur le mur à gauche, celle de la première porte, reçoivent le même éclairage, tout comme les outils, la cruche et la caisse positionnée en bas à gauche de la composition, sans oublier les poutres au plafond ainsi bien marquées. On doit admettre que l'atelier à proprement parler (là où se tient le modèle assis) est éclairé par une fenêtre que l'on ne voit pas. Ainsi trois sources de lumière éclairent l'espace peint, sans que jamais ces sources ne soient définies.

Venu à Rome dans la « cité des arts » en 1802, Granet comprend qu'il doit peindre les vestiges d'une ville délaissée. Il s'attache au Colisée. Un tableau montre ainsi un peintre qui, sortant du Colisée, porte un carton à dessin sous le bras, certainement rempli d'esquisses sur ce Colisée dont il se détourne². Le tableau qui nous concerne ici ne procède-t-il pas de la même intuition : ne pas montrer ce qui serait à voir, en l'occurrence l'atelier, mais les coulisses? On veut que les deux personnages soient des modèles, mais Granet les peint au moment de la pose, non au travail... L'un se repose assis, dessiné d'une lumière qui le délimite admirablement, l'autre dans la pénombre fait affaire avec un greffier. Qui sont-ils? Des personnages analogues appartiennent au tableau *Stella dans sa prison*³. Rappelons que, pour peindre *Le Chœur des Capucins*, Granet demande (comme les franciscains ont tous été défroqués par ordre impérial) à un laïc trouvé sur place (un jardinier?) de jouer le jeu et de s'habiller en religieux... Granet trouvera encore deux autres figurants pour tenir lieu de moines. Avec ainsi trois modèles il composera son tableau où une trentaine de religieux chantent l'office de Vêpres en un temps où cette célébration était interdite.

1. On renvoie à des tableaux comme *Le Chœur des Capucins* (New York, Metropolitan Museum of Art), ou *L'Église basse d'Assise* (Paris,

musée du Louvre).

2. Nous renvoyons à un petit tableau du musée Granet d'Aix-en-Provence.

3. Tableau conservé à Moscou, musée Pouchkine.



Granet dispose, dans ce que nous appelons ici l'antichambre de l'atelier, d'œuvres en référence à la peinture et la sculpture. En aucun cas il ne s'agit d'une galerie d'art, ni d'un lieu d'exposition. On accroche des tableaux, on pose des moulages sur des étagères comme dans une petite réserve. C'est là le propre de toute peinture de l'époque figurant un atelier de peinture⁴.

Granet lui-même a souvent traité le thème de l'atelier, montrant chevalet, tableau en cours, le peintre travaillant ou vaquant à une autre activité... Ici l'atelier proprement dit n'est pas visible. Il est suggéré sans être peint pour lui-même. On assiste à une scène plus administrative que picturale: un homme traite une affaire avec un greffier à son comptoir. Des papiers (factures?)



ill. 1. Anonyme vénitien du xvi^e siècle, *La Vierge et l'Enfant Jésus tenant le globe du monde*, détrempe sur panneau de bois, Aix-en-Provence, musée Granet, Inv. 849.1.46, ancienne collection Granet.

sont intercalés entre les colonnettes de bois. À remarquer qu'un papier s'est envolé, oublié sur le dallage de carreaux de terre. Granet, soulignons-le, a très souvent abandonné par terre une lettre, une enveloppe, un billet écrit, comme une trace⁵...

Le tableau date des années de maturité romaine de Granet sans aucun doute; il y a en effet une exploitation d'un vocabulaire stylistique qui a demandé une appropriation lente et assurée. L'œuvre a toute raison d'avoir été peinte dans les ateliers mis à disposition d'artistes dans le couvent et l'église de la Trinité-des-Monts. Les Minimes en charge de l'église avaient été expulsés par les Français en 1798, et les locaux avaient été saccagés. Des ateliers sont alors aménagés. Granet dispose ainsi de son propre atelier romain ici jusqu'en 1815, c'est-à-dire jusqu'à la Restauration⁶.

Tout semble ainsi clairement défini dans ce tableau, sauf que l'Atelier lui-même n'est pas montré, seulement le vestibule le précédant...

Jamais Granet ne peint directement une Vierge à l'Enfant, une scène évangélique ou biblique, voire quelques figures de saints. Étonnamment, il choisit de peindre *Stella dans sa prison*, peignant sur un mur une Vierge à l'Enfant avec un charbon de bois. Le procédé se répète: Granet montrera un moine peignant dans un atelier un Christ couronnant la Vierge, mais jamais nous n'aurons le tableau ainsi peint. Plus couramment, Granet va mettre en scène des peintres « historiques » toujours en situation de souffrance, voire d'agonie⁷. Plus couramment le thème de la peinture dans la peinture est un leitmotiv trop souvent répété pour ne pas correspondre à une démarche constante, voire une obsession. Granet peignant *le Chœur des Capucins* dix-sept fois, entre 1814 et 1820 essentiellement, fait figurer en perspective les tableaux suspendus sur les murs du chœur, avec fidélité: les tableaux peuvent être tous identifiés, n'ayant pas changé de place!

Ainsi le tableau qui nous concerne ici s'inscrit dans une démarche consciente de l'artiste: ne pas donner à voir l'essentiel mais donner tous les indices nécessaires et suffisants pour que le spectateur puisse identifier le lieu retenu. Les tableaux et moulages que le peintre installe dans l'antichambre où nous nous tenons picturalement pour faire signe à l'atelier ont alors un sens spécifique. Que Granet retienne encore deux personnages, bien réels, plus mendiants ou pèlerins que jeunes hommes apolloniens pour modèles, loin des nus davidiens d'un atelier néoclassique, conforte notre lecture de l'œuvre: loin des dieux de l'Olympe (Jupiter), loin de figures héroïsées (Romulus), Granet pressent que la peinture devra être réaliste. D'où le contraste voulu entre les sculptures sur les étagères renvoyant à des dieux et déesses antiques portant parfois un casque (on pense à Cybèle ou Athéna, à quelque Achille) et les deux modèles habillés lourdement. La peinture en atelier implique encore des tractations commerciales, loin d'un idéal de gratuité!

Peut-on alors décrypter le sens des peintures retenues sur les murs de cette antichambre?

À droite se devine aisément un tableau intégrant une arche de cloître vue de face (de l'intérieur du cloître) et une enfilade dudit cloître. Granet utilisera ce procédé dans son tableau plus tardif *Le Cloître des Chartreux*. Pour l'heure, on peut penser qu'il s'est attaché à peindre le cloître de la Trinité-des-Monts.

Sur le mur de gauche, deux tableaux demandent attention. Le premier représente une œuvre de Granet lui-même, œuvre léguée au musée d'Aix: *Le Sommeil*. L'homme endormi est un vieillard à l'aune des modèles qui reçoivent leur salaire.

Le deuxième tableau accroché sur ce mur est tout autant « fabriqué »: nous pensons voir un moine priant dans une grotte au-dessus de la mer. Là

encore, il ne peut s'agir d'une œuvre peinte *in situ* mais inéluctablement d'une composition, quand bien même une expérience personnelle sous-tend cette vision romantique.

Un dernier mot pour le tableau frontalement exposé au-dessus de la porte: de toute évidence, il s'agit d'une Vierge à l'Enfant (ill. 1). Le clin d'œil ici concerne le « collectionneur » qu'était Granet⁸.

En conclusion, voilà un tableau comme une scène de genre. Tout l'enjeu n'en porte pas moins sur la vérité même de la peinture, quand, en ce début du xix^e siècle, la question du motif et du sens se pose en un lieu exceptionnel, le couvent de l'église de la Trinité-des-Monts déclassée à l'époque napoléonienne... (Denis Coutagne)

4. On pense, par exemple à un tableau de Jean Alaux, *L'Atelier d'Ingres*, peint à Rome en 1818.
5. Les œuvres à citer sont nombreuses. On retiendra seulement *Le Cloître des Chartreux* (Aix-en-Provence, musée Granet).
6. Ingres peint dans l'église même de la Trinité-des-Monts en 1812 une œuvre pressentie pour décorer le Quirinal où Napoléon doit séjourner en vue d'être couronné empereur de l'Occident. Ingres fait de Romulus le précurseur de Napoléon! Granet nous laisse des lavis exécutés dans le cloître et

peint à plusieurs reprises l'église dans un temps où les coupes pour cause de restauration avaient été déposées.
7. Cf. *La Mort de Poussin* (Aix-en-Provence, musée Granet), *Le Peintre Sodoma conduit à l'hôpital* (Paris, musée du Louvre), etc.
8. De fait, le legs Granet du musée d'Aix (1849) comprend une œuvre d'un anonyme vénitien du xvi^e siècle précisément nommée: *La Vierge et l'Enfant Jésus tenant le globe du monde* (Inv. 849.1.46). De toute évidence, c'est ce panneau que reproduit Granet dans le tableau ici analysé.

Philippe-Auguste HENNEQUIN (Lyon, 1762 – Leuze (Belgique), 1833)

13. *Portrait présumé de l'architecte Bruno Renard,*
(Tournai, 1781 – Saint-Josse-ten-Noode, 1861), début des années 1820

Huile sur toile,
65,5 x 49 cm.

Philippe-Auguste Hennequin fut, dans les années 1780, l'un des premiers élèves de David. Chassé de l'atelier du maître pour avoir dérobé des couleurs, il voyagea à Rome puis s'installa à Lyon au début de la Révolution, où il participa à la création du musée. Arrivé à Paris en 1795, jacobin convaincu proche de Babeuf, il fut plusieurs fois poursuivi par la police, ce qui ne l'empêcha pas d'obtenir le Grand Prix au Salon de 1800 avec *Les Remords d'Oreste* (musée du Louvre). Mal rallié à l'Empire malgré les commandes que lui passa Vivant Denon (*Distribution des Aigles à l'armée des côtes de Boulogne* (Versailles); *Bataille de Quiberon* (musée de Toulouse), il s'exila en Belgique à partir de 1806 à la suite de difficultés financières, et c'est à Tournai qu'il rencontra vraisemblablement Bruno Renard lorsqu'il postula en 1820 pour un poste de professeur à l'Académie de cette ville. Bien qu'il ne l'ait finalement pas obtenu, il s'installa l'année suivante dans la ville, où sa femme avait ouvert une institution de jeunes filles, et obtint plusieurs commandes dont un cycle sur *L'Histoire de saint Hubert* pour l'église Saint-Piat, qui lui permit d'être nommé en 1827 au poste de directeur de l'Académie.

Sans doute liés par la franc-maçonnerie à laquelle ils appartenaient tous deux, Hennequin et Renard divergeaient cependant dans leur enseignement, le premier, pourtant ancien élève de David, s'appuyant essentiellement sur la nature, quand le deuxième prônait le dessin au trait néo-classique. Formé par Percier et Fontaine à Paris, Bruno Renard avait été nommé architecte municipal de la ville de Tournai en 1808 et, en cette qualité, il configura la cité telle qu'on peut encore la voir en grande partie aujourd'hui. C'est à lui qu'on doit entre

autres le tracé de la place Saint-Pierre, la galerie du Museum d'histoire naturelle et la manufacture de tapis. Mais son œuvre la plus célèbre, de style néo-classique, reste les Houillères du Grand Hornu, complexe industriel aujourd'hui désaffecté. Malgré sa formation, Renard s'intéressa beaucoup aussi au passé de la ville de Tournai, effectuant des relevés de la cathédrale qu'il envisageait de restaurer, relevés qui menèrent à la publication d'une monographie, et il fut membre fondateur de la Société historique et littéraire de Tournai. Son fils Bruno (1804-1879) devint général de l'armée belge et fut ministre de la Guerre de 1868 à 1870.

Par l'âge que l'on peut conférer au modèle, il est possible de dater ce portrait du début des années 1820, moment où Hennequin s'installe à Tournai. Bien que l'œuvre ne soit pas signée, plusieurs traits caractéristiques indiquent qu'il s'agit indéniablement d'un portrait peint par Hennequin. La main au doigt détaché se retrouve sur plusieurs portraits conservés aux musées de Bruxelles ou de Liège, tout comme la chevelure vaporeuse ou la cravate aux plis anguleux. Techniquement, la matière très travaillée des mains ou du visage accroche et fait vibrer la lumière, en même temps qu'elle donne au personnage une intensité et une vivacité que l'attitude penchée accentue encore. C'est à un portrait déjà romantique que nous avons affaire ici, romantisme qui confine parfois à l'expressionnisme, comme dans le portrait de l'architecte tournaisien Haghe¹, dont le fils Louis, aquarelliste, fut élève d'Hennequin. (Jérémie Benoit)

1. Jérémie Benoit, (1762-1833), Paris, Arthena, *Philippe-Auguste Hennequin* 1994, p. 93, p. 113, repr.



Hans Ditlev MARTENS (Kiel, 1795 – *id.*, 1864)

14. *Portrait d'une jeune fille devant l'Arco Scuro à Rome, 1835*

Huile sur toile,
46,5 x 37 cm.
Signé des initiales
de l'artiste et daté
en bas à droite :
D. M / 1835.

Hans Ditlev (ou Detlev) Martens appartient à l'école de Copenhague, qui essaime en Allemagne et notamment dans le Schleswig-Holstein. Il se forme à Kiel et devient peintre-décorateur à Hambourg avant d'entrer à l'Académie de Copenhague vers 1815. Il y étudie sous l'autorité de Christoffer Wilhelm Eckersberg, de retour d'Italie : il suit les première et deuxième classes libres, puis la *Gipsklasse* (d'après la bosse), et la *Modellschule* (d'après le modèle vivant). L'enseignement d'Eckersberg développe chez Martens une attention particulière pour l'architecture et la construction de la perspective. La plupart de ses œuvres connues mettent en scène des architectures, qu'il s'agisse de monuments inscrits dans leur paysage ou d'intérieurs animés, lieux de vie sacrés ou profanes. Il se définit lui-même comme un spécialiste de « la représentation d'architectures de tous les temps, et de sujets d'histoire¹ ». C'est ainsi qu'il justifie la nécessité de voyager à travers l'Europe pour étudier les monuments de l'Histoire. Il obtient une bourse de quatre ans financée par la Couronne du Danemark en 1824, traverse ainsi l'Allemagne et le nord de l'Italie pour finalement rejoindre Rome en 1825. Il y fréquente la communauté des peintres allemands et danois placée sous l'égide de Bertel Thorvaldsen, qui a généreusement accueilli nombre d'entre eux chez lui, Casa Buti. Martens trouve auprès de lui un soutien financier, et lui vend quelques œuvres lorsque sa situation devient trop critique. Sa peinture la plus célèbre reste d'ailleurs indéfectiblement liée au maître : elle représente l'atelier de Thorvaldsen au palais

Barberini lors de la visite du pape Léon XII le 18 octobre 1826, toile qui rejoint les collections de Frédéric VI du Danemark dès 1830².

Notre portrait de jeune fille fait figure d'image-souvenir *quasi* prototypale du séjour romain, avec un chemin pittoresque donnant sur Saint-Pierre de Rome, et des fragments d'antiques placés dans un angle. Mais le portrait qui vient s'y superposer, d'une grande délicatesse, est le véritable sujet de l'œuvre. Il occupe donc une place à part dans sa production, car des années romaines de Hans Ditlev Martens nous sont parvenues surtout des scènes de genre, situées le plus souvent autour des églises de Rome, confinant parfois au genre historique, et quelques rares paysages de la campagne alentour. La jeune lectrice semble très appliquée – sa lecture est intitulée du terme allemand *Fleiß* (« Zèle ») –, elle est apprêtée avec soin : elle incarne la candeur et le charme au sortir de l'enfance. Elle est entourée d'un jardin d'agrumes et de fleurs, cerné par les vignes, en un lieu bien précis : sur le chemin de l'Arco Scuro. Ce tunnel que l'on voit en bas à gauche, face à la villa Giulia et désormais condamné, donnait sur le Monte San Valentino et ses vignes plantées par Jules III au *xvi*^e siècle (actuel quartier des Monti Parioli). Martens a représenté ce chemin à deux reprises, l'une dans une huile sur papier acquise par Thorvaldsen en 1837³, l'autre dans un paysage pastoral⁴. Les perspectives sont identiques, jusqu'à la description très fine du Vatican au lointain, où l'on discerne la tour circulaire de Nicolas V. Il est tentant de reconnaître dans cet emplacement le lieu que Martens aurait découvert avec son ami le

1. « (...) die Darstellung architektonischer Gegenstände aus verschiedenen Zeiten, zusammen mit historischen Begebenheiten », cité in Ernst Schlee, « Der Maler Hans Detlev Christian Martens (1795-1866) »,

Nordelbingen / Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte, 1987, p. 79.
2. *La Visite du pape Léon XII dans les ateliers de Thorvaldsen le 18 octobre 1826*, Copenhague, musée Thorvaldsen, Inv. Dept. 18.
3. *La Basilique de Saint-Pierre*

de Rome vue depuis la Via Sacra [sic], huile sur papier contrecollée sur toile, 76,5 x 54,3 cm, Copenhague, musée Thorvaldsen, Inv. B260, Collection Thorvaldsen. La preuve du paiement datée de 1837 est

conservée aux archives du musée Thorvaldsen (Inv. gml, nr. 37).
4. *Paysage pastoral devant l'Arco Scuro*, huile sur toile, 80 x 58 cm (Vente, Copenhague, Bruun Rasmussen, 9 décembre 2003, lot 1241).





portraitiste Niels Peter Holbech, installé à Rome entre 1830 et 1834, et où ils allaient travailler ensemble⁵. Holbech a effectivement repris ce même décor dans l'une de ses toiles⁶.

Vers 1837⁷, Martens quitte Rome pour Hambourg jusqu'en 1842, l'année du grand incendie. À la suite de ce drame, il s'installe à nouveau à Copenhague après avoir – semble-t-il – tout perdu. Il trouve alors auprès de Holbech la générosité d'une amitié sans faille, et un soutien financier. Cependant, Martens est déçu par son manque de reconnaissance auprès de ses pairs danois, qui le tiennent pour un rustre aux manières bizarres, jusqu'à se sentir étranger dans une ville qui a pourtant vu ses débuts en tant que peintre: « Herr Gott, komme ich nach Deutschland, so bin ich der 'dumme Däne', bin ich der 'verrückte deutsche Maler'⁸. » Il retourne en Allemagne et meurt à Kiel dans la misère, où il est enterré au cimetière des pauvres. (M. P.)

5. D'après les mémoires de la fille de Niels Peter Holbech, Ursula Dahlerup, commenté in Schlee, *op. cit.*, p. 92: « In Italien war er, Holbech, einmal mit Martens draußen in den Bergen, um Studien zu machen. Er erkannte ein wunderschönes Motiv: die Peterskirche im Hintergrund, ein tiefer Hohlweg, ein Bergvorsprung und eine herrliche Landschaft im Vordergrund. »
6. Niels Peter Holbech, *Un Pèlerin devant une fontaine sur la Via dell'Arco Scuro*, huile sur toile, 64,1 x 49,7 cm,

Copenhague, Thorvaldsen Museum, Inv. B 225, Collection Thorvaldsen.
7. D'après une lettre adressée à Thorvaldsen, il passe par Paris en novembre 1837 avant de rejoindre le nord de l'Europe (Copenhague, Archives du musée Thorvaldsen, Inv. m21 1837, nr. 60a).
8. Ursula Dahlerup, *Fra Gammel tid*, Kopenhagen, H. Hagerups Verlag, 1927, p. 69, cité in Schlee, *op. cit.*, p. 93 (« Seigneur, lorsque je vais en Allemagne, je suis le 'Danois stupide', ici, je suis le 'peintre fou' »).

Claude-Marie DUBUFE (Paris, 1790 – Celle-Saint-Cloud, 1864)

15. *Portrait de Nelly Bunel, future belle-fille de l'artiste, vers 1848*

Huile sur toile,
110,5 x 81,5 cm.
Marque du
fournisseur de toile
au revers: *Ancienne
Maison / VALLÉ
/ BELLAVOINE
Successeur /
3 Rue de l'Arbre-
Sec / PARIS.*
Cadre d'origine.

Provenance
Famille de
l'artiste, puis par
descendance.

Bibliographie
Emmanuel Bréon,
*Claude-Marie,
Édouard et
Guillaume Dubufe,
Portraits d'un
siècle d'élégance
parisienne*, Paris,
Délégation à
l'Action Artistique
de la Ville de Paris,
S. d. [1988], p. 96,
repr. p. 122.
*Les Enfants
modèles*, cat. exp.,
Emmanuel Bréon
(dir.), Paris, Musée
de l'Orangerie,
24 novembre 2009
– 8 mars 2010,
Paris, Réunion des
Musées nationaux,
2009, p. 14, repr.
p. 15 (fig. 3).

Élève de David à partir de 1804, Claude-Marie Dubufe est devenu l'un des portraitistes les plus en vogue de la Restauration à la monarchie de Juillet. Son attachement à la famille d'Orléans, rencontrée en exil à Palerme en 1811, a largement contribué à sa réussite et orienté sa carrière en lui fournissant des portraits. C'est le genre auquel il décide de se consacrer après la débâcle de l'école davidienne au début des années 1820; il va lui attirer une clientèle bourgeoise et aristocratique sans cesse renouvelée jusqu'à la révolution de 1848.

Le portrait de Nelly Bunel appartient à la sphère intime de l'artiste. L'année 1848, Dubufe fuit les événements parisiens et la révolution de Février pour le domaine de l'abbaye de la Lucerne, près de Granville, qu'il fréquente régulièrement autour de 1850, et plante le décor d'une production de paysages sur le motif. La propriété appartient alors à la famille Bunel, Amélie et Gaston et leur fille Nelly, dont il réalise les portraits. Le

portrait de Nelly, en ovale, dans un cadre sculpté couronné d'un ruban qui évoque les nœuds de satin de sa chevelure et de sa robe, forme un pendant de dimensions identiques au portrait du fils cadet de Dubufe, Paul, réalisé au même âge et présenté au Salon de 1846¹. Ainsi liés dès l'enfance, le destin veut qu'ils deviennent plus tard mari et femme.

Si les portraits de Dubufe sont particulièrement appréciés de ses contemporains, il semble lui-même dépeindre son entourage avec un certain plaisir, comme le suggère la tendresse avec laquelle il compose le portrait de la famille Dubufe, réalisé en 1820². (M. P.)

1. Claude-Marie Dubufe,
Portrait de Paul Dubufe, huile
sur toile, 110,5 x 81,5 cm,
Semur-en-Auxois, Collection
particulière (voir Bréon,
2009, p. 14, et fig. 4, p. 16).
2. Claude-Marie Dubufe,
La Famille Dubufe en 1820,
huile sur toile, 64 x 82 cm,
Paris, musée du Louvre.



Paul BOREL (Lyon, 1828 – *id.*, 1913)

16. *Un Ange pèlerin, tourné vers la droite*

17. *Un Ange pèlerin, tourné vers la gauche*

16. *Un Ange pèlerin, tourné vers la droite*

Fusain, pierre noire et rehauts de craie blanche, mise aux carreaux au graphite, 63 x 57,5 cm.

Dès lors que ce fils de négociants lyonnais devient orphelin, à l'âge de dix ans, sa vie d'art et de dévotion est toute tracée : dans le pensionnat d'Oullins, où ses grands-parents paternels le placent avec son frère en 1838, il trouvera une maison, une famille et une vocation. L'éducation dispensée par le charismatique abbé Lacuria, émule et divulgateur de la théologie et de l'esthétique de Lamennais, marque profondément les élèves qui formeront un petit cercle partagé entre foi et exercice de l'art. Parmi eux plusieurs seront prêtres, tels les frères Captier et Louis Mouton, dont Borel épousera la sœur, Adèle, après avoir lui-même hésité entre l'état ecclésiastique et la vocation artistique¹. Même si l'art s'impose à lui, il ne cherche pas pour autant à suivre un parcours académique ; il se choisit des maîtres en Ingres (brièvement), Hippolyte Flandrin, et surtout Louis Janmot, avec lequel il se lie d'une profonde amitié. Deux ans après la mort prématurée de sa femme, Borel reçoit, en 1860, un héritage qui le met à l'abri du besoin et lui permet de s'adonner à l'art sans se soucier de se procurer des commandes. Indifférent même à toute recherche de succès et de renommée, celui qui qualifie sa position d'artiste de « sacerdotale » réserve son talent et ses libéralités aux institutions qui lui sont chères. À l'école d'Oullins tout d'abord, désormais administrée par les dominicains, il offre une chapelle, commandée à l'architecte Bossan, et dont il va réaliser le décor durant plus de vingt années. Celui de l'église d'Ars-sur-Formans, consécutif à la rencontre du peintre avec Jean-Marie Vianney, curé d'Ars, est l'autre de ses grands travaux.

Huysmans est l'un des rares auteurs à avoir donné un écho à ses travaux au-delà des frontières lyonnaises, en l'évoquant dans son roman *La Cathédrale* (1898) : « un artiste inconnu vivant en province et n'exposant jamais à Paris, Paul Borel, peignait des tableaux pour les Églises et pour les cloîtres, travaillait pour la gloire de Dieu, ne voulant accepter,

des prêtres et des moines, aucun salaire. Au premier abord, ses panneaux n'étaient ni juvéniles, ni prévenants ; les locutions dont il usait eussent fait quelquefois sourire les gens épris de modernisme ; puis il convenait, pour bien juger son œuvre, d'en écarter résolument une partie et de ne conserver que celle qui s'exonérait des formules par trop éventées d'une onction connue, et alors quel souffle de mâle zèle, d'ardente dévotion, la soulevait, celle-là ! »

Les deux œuvres que nous présentons sont des cartons préparatoires pour le décor de la chapelle Saint-Thomas-d'Aquin à Oullins. Sa construction est confiée à Pierre Bossan, architecte éclectique, impressionné par son séjour en Sicile et par l'architecture de style byzantin, sensible dans le projet de la chapelle d'Oullins puis dans son œuvre principale, Notre-Dame de Fourvière. Il se convertit au catholicisme après sa rencontre avec le curé d'Ars en 1852. Ami de Paul Borel, tous deux supervisent les travaux de construction de la chapelle, achevée en 1861. Si, dès lors, le projet de décor peut prendre forme, il n'aboutit qu'en 1888. C'est donc un projet d'envergure, pour lequel Borel conçoit l'ensemble des décors peints, aujourd'hui considérés comme son grand œuvre. Ce décor est au cœur du parcours de Borel à plus d'un titre car il porte un fort attachement personnel à l'école d'Oullins, où il a grandi, un lieu qu'il considère toujours comme son foyer et où il se rend chaque dimanche. Il en parle lui-même en ces termes : « Oullins est mon réfectoire spirituel et j'y prends des forces pour la semaine³. » Il finance personnellement tous les

1. Élisabeth Hardouin-Fugier in *Les Peintres de l'âme. Art lyonnais du XIX^e siècle*, cat. exp., Lyon, musée des Beaux-Arts, 1981, p. 99.

2. Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale*, Paris, Plon, 1915, p. 379-380. Voir le

commentaire de Patrice Béghain, *Une histoire de la peinture à Lyon*, Lyon, Stéphane Bachès, 2011, p. 232.

3. Lettre de Paul Borel à J.-B. Mouton, 1849, citée in Thiollier, 1913, *op. cit.*, p. 38.



17. *Un Ange pèlerin, tourné vers la gauche*

Fusain, pierre noire et rehauts de craie blanche, mise aux carreaux au graphite, 63 x 55,5 cm. Cachet de la vente de l'atelier de l'artiste (L. 4824). En bas à droite : P Borel.

Bibliographie

Félix Thiollier, *Paul Borel, peintre et graveur lyonnais (1828-1913)*, Lyon, Lardanchet, 1913, repr. pl. E.

Historique

Vente après-décès de l'artiste, Lyon, Me Laurent Gazagne et Étienne Convert, expert, 27-30 janvier et 22-25 avril 1914 (?).

travaux, ce qui autorise ainsi une grande liberté tant à l'architecte qu'aux décorateurs. Les figures sculptées sont exécutées par Charles Dufraine et les ornements peints par Jacobé Razuret, également présents sur le chantier de la basilique d'Ars-sur-Formans, tandis que Thomas-Joseph Armand-Caillat, l'important orfèvre lyonnais, réalise le mobilier liturgique.



Les figures en buste, insérées dans des médaillons, de six anges pèlerins prennent place sur le flanc droit de la chapelle conçue sur un plan basilical (ill. 1). Ils scandent les cinq travées de la nef et le transept. Placés sous l'arc brisé, ils surmontent les cinq scènes historiées du mur nord, dont le programme a pour motif le mystère de l'Eucharistie, source de force qui accompagne le fidèle tout au long de sa vie. Ainsi les anges gardiens, qui portent pour attribut le bourdon de pèlerin, ont pour vocation de l'accompagner dans ce cheminement spirituel. Sur le mur sud, les peintures murales développent un cycle de guérisons évangéliques, également surmontées de médaillons ornés d'anges gardiens.

À la fin de sa vie, avec une grande humilité, Borel déplore la qualité de son métier, de l'exécution de ses peintures⁴. Il préfère souvent ses cartons ou ses croquis à ses peintures achevées, comme le souligne Félix Thiollier, ami de longue date avec qui, dans sa jeunesse, il a visité les Flandres et la Hollande accompagné du peintre Joseph Trévoux⁵. En effet, les deux anges pèlerins d'Oullins, d'une

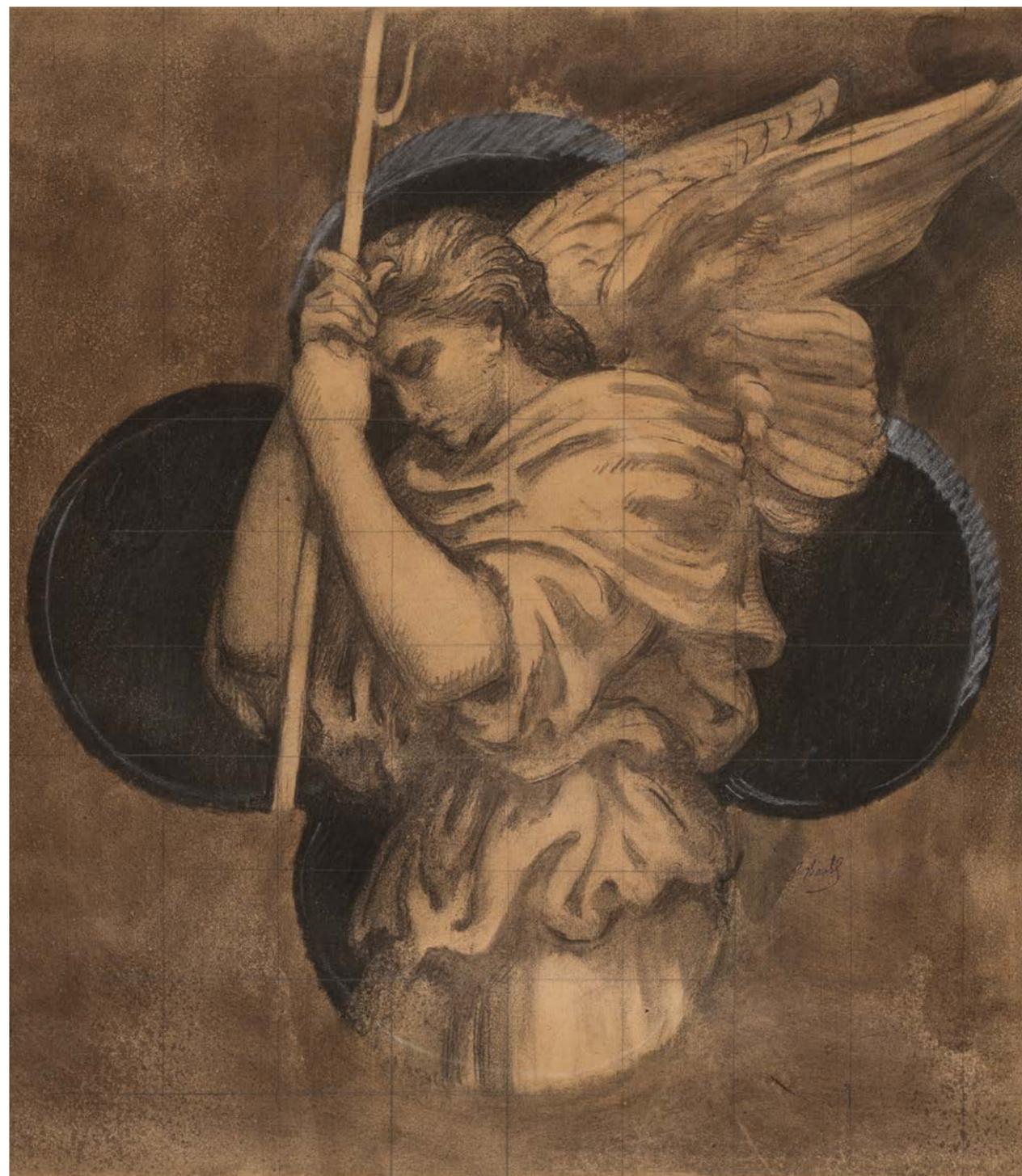
ill. 1. Vue de l'intérieur de la chapelle Saint-Thomas-d'Aquin à Oullins prise depuis la tribune, héliogravure reproduite in Félix Thiollier, *L'Œuvre de Pierre Bossan, architecte (...)*, Saint-Étienne, Éleuthère Brassard, 1891, pl. 10.

grande force expressive, n'ont pas à souffrir de la comparaison avec les peintures murales de la chapelle de Saint-Thomas-d'Aquin, et sont investis de la même ferveur.

En 1892, pour le décor de la chapelle des Augustines de Versailles, dont M^{me} de Rayssac a formulé le vœu par testament, Borel remploie le motif de l'ange tourné vers la droite⁶. (M. P.)

4. Lettre de Paul Borel à Marcel Roux, 24 novembre 1910, citée in Thiollier, 1913, *op. cit.*, p. 73 : « Tout n'est donc pas dans le métier. Et cependant, il faut en avoir. Moi, qui suis très mauvais ouvrier, je m'en aperçois

de plus en plus. On cite d'Ingres, le mot suivant : 'Il faut mépriser le métier, mais quand vous trouverez à en acheter pour deux sous, ne manquez pas de l'acheter'. »
5. Thiollier, 1913, *op. cit.*, p. 6.
6. *Ibid.*, p. 55 et pl. BB.



Pelle SWEDLUND (Gävle, 1865 – *id.*, 1947)

18. *Romulus et Rémus, ou Le Soleil de Rome*

Huile sur toile,
105,6 x 100,6 cm.
Monogrammé
en bas à droite: PS.

Après des études à l'Académie des beaux-arts de Stockholm de 1889 à 1892, Pelle Swedlund se rend en France où il réside trois ans, entre Paris et la Bretagne. Au contact de Gauguin et des peintres de l'école de Pont-Aven, le Suédois s'éloigne des standards académiques et explore la voie du synthétisme. Si c'est également en France qu'il découvre le symbolisme, le mythe de Bruges-la-Morte qui se développe avec le roman de Georges Rodenbach (1892) le conduit dans cette ville, seconde étape de sa maturation artistique. Il y réside en 1898-1899 et y compose les toiles qui feront son succès à son retour dans son pays. À l'exposition de l'Association des artistes suédois à Stockholm, en 1899, le Nationalmuseum acquiert *Sommarkväll (Soir d'été)*, et le musée de Göteborg *Det öde huset, Brügge (La Maison déserte, Bruges)*, composition dont le succès est attesté par plusieurs répétitions postérieures. Jusqu'en 1912 le peintre réside principalement en Italie, tout en envoyant ses œuvres dans des expositions en Suède et à travers l'Europe – à la Biennale de Venise en 1901, à Munich en 1905, où il reçoit une médaille d'or, à Rome en 1911. À la fin de sa vie, Swedlund occupe les fonctions de conservateur de la Thiel Gallery, de 1932 à 1946.

En 1895, à la première Biennale de Venise, le public italien découvre l'art moderne suédois et les œuvres d'Anders Zorn, Carl Larsson, Robert Bergh, Bruno Liljefors, Karl Nordström ou Niels

Kreuge. Le genre du paysage séduit tout particulièrement car son approche est nouvelle. Le regard porté par ces artistes est à la fois franc et poétique, tout en saisissant l'immédiateté du moment et du lieu. Ils exposent régulièrement en Italie, et, dès 1909, Gustav Fjaestad voit s'ouvrir sa première exposition personnelle à Rome.

Loin de la vision méridionale que les Scandinaves ont pu donner de l'Italie au XIX^e siècle, les peintures italiennes de Swedlund sont des paysages crépusculaires empreints d'un profond sentiment mélancolique. La lumière sourde de *Romulus et Rémus*, traitée par de grands aplats bleu-vert et gris, traduit une gravité que l'on prête rarement aux paysages d'Italie. La monumentale et symbolique *Lupa capitolina*, vue en contre-jour, est pourtant une référence univoque à la Cité éternelle. Si l'artiste a traité ce sujet dans une autre toile¹, l'œuvre que nous présentons marque un aboutissement de la recherche: la composition, traitée avec une matière épaisse et dense qui confère une certaine pesanteur, presque organique, à l'œuvre, atteint une simplicité formelle. Plongée dans une atmosphère de solitude et de silence, elle incarne une voie à mi-chemin du symbolisme et du synthétisme hérité de son séjour breton. (M. P.)

1. *Le Soleil de Rome*, huile sur toile, 103,5 x 98,5 cm (Vente, Stockholm, Auktionsverk, 7 décembre 2011, lot 1997).



Jeanne BARDEY (Lyon, 1872 – *id.*, 1954)

19. Portrait d'Auguste Rodin, 1916

Pierre noire,
graphite et fusain,
20,8 x 19,1 cm.
Signé en bas à
gauche et en bas
à droite: *Jbardey*.

Lyon, galerie
Troncy; Lyon,
Mathieu Varille, puis
par descendance
son fils, Jean Varille.

« L'art de Mme Bardey s'exprime par la pointe comme par l'ébauchoir [...]. Elle emprunte aussi tous les moyens d'expression: la terre, le bronze, le marbre ou le plâtre, la mine de plomb, le pastel, l'aquarelle, la pointe sèche ou l'eau-forte¹. » Ainsi est reconnu le talent de Jeanne Bardey (née Bratte) en 1924 dans une énumération qui rend compte de la variété de ses activités artistiques. Bardey commence son apprentissage de la peinture à Lyon, dont elle est originaire, auprès de Jacques Martin (1844-1919), puis continue sa formation sous la direction du peintre François Guiguet (1860-1937) à Paris où elle rencontre Auguste Rodin (1840-1917) vers 1909². Elle envoie régulièrement ses dessins au sculpteur, tout en cherchant à établir une proximité artistique: « [...] pour communiquer avec vous, je me suis mise à dessiner n'est-ce pas la plus belle manière de se comprendre³? » écrit-elle. Même lorsqu'elle s'attelle à la sculpture en suivant son enseignement, le dessin est primordial comme elle le déclare avec emphase dans une lettre: « [...] c'est dans la fièvre que je dessine maintenant. J'aimais le dessin et je l'adore maintenant. Je ne puis plus m'arrêter de dessiner car lorsque je dessine je suis ivre de bonheur⁴. »

Le corpus de son œuvre graphique témoigne de la diversité des médiums employés ainsi que des styles et techniques qu'elle maîtrise: Bardey utilise aussi bien la ligne souple et libre dans ses

dessins « surprenants de charme, de vivacité et de naturel⁵ », que la rigueur de la pointe sèche, scrutant ses modèles avec précision. C'est ce dernier aspect de sa technique qu'elle met au profit de la recherche scientifique dans des dessins réalisés dès 1909 qui fixent les expressions des visages des patients de l'hôpital psychiatrique de Villejuif et la Pitié Salpêtrière. Bardey contribue ainsi à l'étude des pathologies dans le cadre du laboratoire de Morphologie de l'École des Hautes-Études avec lequel elle travaille à partir de 1912⁶. Cette année-là, le critique Camille Mauclair s'intéresse à Bardey et à sa pratique du dessin – qu'il compare à une écriture – dans un article intitulé « Les dessins de M^{me} Jeanne Bardey » et qui l'introduit auprès du public parisien. Mauclair mentionne Rodin tout en soulignant que les deux artistes « diffèrent profondément par l'intention psychologique » de leurs dessins respectifs: lui « cherche des synthèses de formes et des analogies » alors qu'elle sonde la « préoccupation intérieure de l'être qu'elle guette », comparant la démarche de la dessinatrice à celle « du romancier qui observe⁷ ».

Elle s'intéresse à la figure humaine, réalise des portraits de modèles anonymes puis de ses proches et de personnalités politiques ou d'artistes⁸. Dès 1910, Jeanne Bardey, qui signe ses missives au maître « votre élève » jusqu'en 1916, souhaite faire un portrait de Rodin:

1. Édouard Fonteyne, « Alfred Veillet. – Le Japon vu par M. Dantus – Groupes d'artistes. – A Lyon. », *L'Homme libre: journal quotidien du matin*, 29 mai 1924, p.2.
2. Anne Rivière, *Dictionnaire des sculptrices*, Paris, Mare & Martin, 2017, p. 63.
3. Lettre de Jeanne Bardey à Auguste Rodin, datée du 7 août 1909, dossier correspondance Jeanne

Bardey, BAR-386, Paris, musée Rodin.
4. Lettre de Jeanne Bardey à Auguste Rodin, datée du 26 décembre 1909, dossier correspondance Jeanne Bardey, BAR-386, Paris, musée Rodin.
5. Camille Mauclair, « Madame Bardey », *L'Art et les artistes*, avril 1913, p. 129-137, p. 135.
6. Une carte de visite adressée par Jeanne Bardey à Auguste Rodin

datée du 15 décembre 1915 indique son poste officiel: « Madame Jeanne Bardey / Dessinateur du Laboratoire de Psychologie pathologique de l'École pratique des Hautes Études », dossier correspondance Jeanne Bardey, BAR-386, Paris, musée Rodin.
7. Camille Mauclair, « Les dessins de Mme Jeanne Bardey », *L'Art décoratif*, 20 mai 1912, p. 296-297.

8. Voir les titres des œuvres figurant dans les listes des expositions de Jeanne Bardey établies par Clément Migeon, « La rencontre avec l'Orient: l'Égypte de Jeanne Bardey », Mémoire de master en sciences de l'information et des bibliothèques: Cultures de l'écrit et de l'image: Villeurbanne, ENSSIB, sous la direction de Philippe Martin et Maximilien Durand, 2016-2018, 3 vol., annexes vol. ii, p. 20-25.





ill. 1. Photographie d'Henriette et Jeanne Bardey en compagnie d'Auguste Rodin et de sa compagne Rose Beuret, dans sa maison du 14, rue Robert à Lyon (6^e arr.), conservée au musée des Arts décoratifs de Lyon.

*Je désire beaucoup tracer vos traits, pourrai-je obtenir de vous voir quelques fois ou bien pourriez-vous me remettre quelques portraits de vous en photographies que je vous rendrai après, mais il me semble que c'est un devoir à remplir en même temps que mon plus grand bonheur*⁹.

Notre portrait est un dessin effectué à partir d'une photographie (ill. 1) prise en 1916 dans la maison de Jeanne et Henriette Bardey au numéro 14 de la rue Robert à Lyon, où Rose Beuret et Rodin séjournent quelques jours cette année-là¹⁰. L'image montre les trois femmes entourant Rodin, s'appuyant sur sa main gauche, portant ses lunettes et son béret noir, immortalisé dans les derniers clichés pris par Pierre Choumoff (1872-1936) dont *Portrait de Rodin coiffé d'un large béret*¹¹ en 1917. Dans notre dessin, Bardey choisit d'isoler le sculpteur du groupe tout en gardant sa position pensive, entre décontraction et réflexion. Alors que le fond et le reste du corps sont traités de façon allusive, Bardey met l'accent sur le visage et la main – l'outil – de l'artiste, dans une démarche d'« analyste intense du caractère¹² ». Le modèle fixe intensément le spectateur et l'intelligence du regard semble percer les verres de ses

lunettes. Dans ce portrait Bardey témoigne ainsi de la familiarité qu'elle entretient avec lui et sa date n'est pas anodine. En 1916, un an précédant la mort du sculpteur, Bardey est au cœur de ce qui a été appelé « la bataille du musée Rodin¹³ ». En effet, Rodin fait donation à l'État de sa collection en 1916 en vue de la création de son musée et prévoit dans son testament de désigner Bardey sa légataire universelle avec Rose Beuret mais l'artiste est écartée par des proches de Rodin, dont Judith Cladel¹⁴. La même

année, en 1916, Bardey réalise le portrait du sculpteur en terre cuite peinte imitant le bronze¹⁵, ainsi que d'autres effigies du maître comme on peut le constater à la lecture du catalogue de sa rétrospective lyonnaise de 1956 organisée par sa fille Henriette Bardey : on y recense plusieurs portraits de Rodin datés de 1916 ; un buste de Rodin en bronze (n° 10), ainsi que des œuvres graphiques avec un *Groupe de trois personnages dont Rodin* (n° 98), *Rodin de profil* (n° 99), et un portrait de Mme Rodin (n° 97)¹⁶. Si elle n'a pas pu se faire la récipiendaire officielle de la mémoire du sculpteur, Bardey trouve d'autres moyens pour valoriser et montrer ce lien, au-delà du simple lien de maître à élève, qu'elle a entretenu durant des années avec lui. En 1924 est publié son recueil de quinze gravures¹⁷ d'après des œuvres de Rodin sous le titre *Quinze estampes d'après Auguste Rodin*¹⁸, exposées entre autres œuvres à la Librairie Helleu et Sergent de Paris. La presse mentionne le souvenir du sculpteur :

[Rodin est] *présent, non seulement par quelques portraits, pointes sèches exécutés d'après nature et dont il donna lui-même le bon à tirer, inscrit dans la marge de*

*l'épreuve exposée mais encore dans quinze planches où Mme Bardey a reproduit avec un soin pieux, quinze œuvres de Rodin, ne craignant pas d'apporter à une mémoire chère, le témoignage d'une admiration qui s'affirme et qui décrit, avec une scrupuleuse exactitude, en exaltant leur beauté quelques statues ou dessins aujourd'hui célèbres dans le monde entier*¹⁹.

Il est aussi intéressant de noter un procédé dans ces gravures qui est similaire à celui que l'on retrouve dans notre portrait de 1916, particulièrement souligné dans ce même article :

*Ce ne sont pas de froides copies qu'apporte Mme Bardey, c'est une interprétation qui anime les formes et les recrée, que ne saurait faire, en aucun cas, une copie objective ou photographique. Ici l'œuvre d'art est prétexte à une autre œuvre d'art, car elle est servie par une admiration émue*²⁰.

La photographie dont Bardey se sert pour dessiner notre portrait de Rodin de 1916 est aussi une interprétation à partir d'un autre matériau, et montre ainsi la fluidité de l'artiste dans son utilisation des modèles. Elle s'approprie l'image du maître, et impose aussi sa propre marque en glissant des portraits de Rodin qu'elle a exécutés dans son recueil *Quinze estampes d'après Auguste Rodin* aussi connu sous le titre *Hommage à Rodin*²¹. Elle se place ainsi en héritière symbolique du sculpteur décédé sept ans plus tôt.

À la suite de son éviction de 1916, Bardey entreprend des voyages à l'étranger avec sa fille Henriette, puis, à partir de 1938, elle se rend à plusieurs reprises en Égypte où ses séjours au contact de la vie locale et des monuments enrichissent sa production artistique²². Son goût pour l'antiquité égyptienne daterait des années 1910, période où elle commence à collectionner des objets, une pratique qu'elle partage avec Rodin et bien d'autres artistes de l'époque²³. Elle est aussi proche de milieux égyptophiles à Lyon, auxquels appartient l'égyptologue Alexandre Varille (1909-1951) qu'elle rejoint en Égypte en 1938 avec sa fille Henriette²⁴. Là-bas,

Bardey procède à des relevés archéologiques des temples, aujourd'hui conservés au musée des Arts décoratifs de Lyon. Jeanne Bardey semble avoir entretenu des relations amicales avec les Varille puisque Mathieu Varille (1885-1963) permet l'organisation en 1940 d'une exposition des œuvres de Bardey à la galerie Troncy à Lyon, et possédait notre dessin de 1916. (Eva Belgherbi)

9. Lettre de Jeanne Bardey à Auguste Rodin, datée du 30 décembre 1910, dossier correspondance Jeanne Bardey, BAR-386, Paris, musée Rodin.

10. Migeon, *op. cit.*, vol. II, annexes a, p. 10.

11. Pierre Choumoff, *Portrait de Rodin coiffé d'un large béret*, 1917, épreuve gélatinoargentique, 22 x 17 cm, Paris, musée Rodin, Ph.00874.

12. Maclair, *op. cit.*, 1913, p. 137.

13. Voir Hubert Thiolier, *Jeanne Bardey et Rodin : une élève passionnée, la bataille du musée Rodin*, Bron, H. Thiolier, 1990 ; Rose-Marie Martinez, *Rodin, l'artiste face à l'État*, Paris, Séguié, 1993.

14. Rivière, *op. cit.*, p. 63.

15. Migeon, *op. cit.*, vol. II, annexe a, p. 16.

16. Catalogue de la rétrospective des œuvres de Madame Bardey à la chapelle du lycée Ampère, Lyon, du 7 au 30 juin 1956.

17. Une série de « gravures dont 15 d'après l'œuvre de Rodin » était déjà exposée à la Galerie Bernheim-Jeune, Paris, du 3 au 13 octobre 1921.

18. *Quinze estampes d'après Auguste Rodin*, par Jeanne Bardey, Paris, Helleu et Sergent, 1924.

19. René-Jean, « Parmi les petites expositions », *Comœdia*, 13 janvier 1924, p. 3.

20. René-Jean, *id.*

21. Une réclame pour ce recueil précise : « Quinze estampes d'après Auguste Rodin. Paris, Helleu et Sergent, 1924 ; peu. In-fol., en II., dans un carton. (474) 150 fr. Album de 15 estampes, la plupart tirées à 25 épreuves num. seulement sur papier vélin blanc. On y joint 11 portraits de Rodin, dont plusieurs gravés par Mme Bardey, tirés sur divers papiers. » *Comœdia*, 6 janvier 1924, np (Documentation du musée Rodin, Paris).

22. Le remarquable travail de Clément Migeon sur les liens entre Jeanne Bardey et l'Égypte apporte un éclairage nouveau sur le fonds Jeanne Bardey conservé au musée des Arts décoratifs de Lyon ainsi que sur ses liens avec la famille Varille.

23. Migeon, *op. cit.*, vol. I, p. 33. Cette collection de Jeanne Bardey est conservée au musée des Arts décoratifs de Lyon et Clément Migeon en a réalisé l'inventaire dans son mémoire d'étude cité plus haut.

24. Migeon, *op. cit.*, vol. II, annexe a, p. 14.

André UTTER (Paris, 1886 – *id.*, 1948)

20. Portrait de Suzanne Valadon

Pierre noire, craie orange et craie grise, 24 x 32,5 cm. Signé en bas à droite: A. Utter.

En 1907, André Utter rencontre Maurice Utrillo (1883-1955) avec qui il se lie d'amitié et peint à Montmartre. C'est grâce à Utrillo, en 1909, que Utter fait la connaissance de sa mère, Marie-Clémentine Valadon (1865-1938), connue dans le milieu artistique sous le pseudonyme de Suzanne Valadon. À partir de 1909 Valadon et Utter se fréquentent et elle divorce de Paul Mosis auquel elle est mariée depuis 1895, pour épouser Utter en 1914, quelque temps avant son départ à l'armée. À son retour de la guerre, Utter emménage avec Utrillo et Valadon dans la maison-atelier de la rue Cortot à Paris¹. Tous les trois ils forment ce qui sera appelé par la suite la «Trinité maudite²» et apparaissent dans de nombreux récits sur la vie artistique tumultueuse montmartroise.

Valadon entreprend une carrière de peintre en 1884 après avoir été encouragée dans cette voie par les artistes qu'elle côtoie et pour lesquels elle pose. Ses traits sont reconnaissables puisqu'elle les prête à de nombreux peintres dont Auguste Renoir (1841-

1919) pour son tableau *Danse à la ville*³ de 1883 et Henri de Toulouse Lautrec (1864-1901). Elle réalise des autoportraits⁴ ainsi que des nus féminins et des portraits qu'elle signe «Suzanne Valadon» dès 1894⁵. Elle acquiert la reconnaissance publique dans l'entre-deux-guerres, une période où les critiques disent d'elle qu'elle peint «virilement⁶». Utter quant à lui se spécialise dans les natures mortes et les paysages, son style est décrit comme «solide et subtil⁷» en 1928 alors qu'il expose à la Galerie Zak, à Paris. Son trait de dessinateur est vigoureux et expressif – en témoignent ses carnets de croquis conservés au Centre Pompidou et son autoportrait⁸ de 1911. La nervosité du trait d'Utter dans notre portrait qu'il dessine de sa compagne fait écho à l'énergie et à la force de caractère de Suzanne Valadon qui se retrouvent jusque dans les œuvres de la peintre⁹. Utter utilise de la craie orange pour faire ressortir la chevelure rousse de Suzanne Valadon, devenue littéralement incandescente dans ce portrait, presque fantastique. Un dessin¹⁰ de la main d'Utter de 1911 conservé au

1. Sur ces années parisiennes voir le catalogue de l'exposition du musée Montmartre, *Valadon, Utrillo & Utter: à l'atelier de la rue Cortot*, 1912-1926, cat. exp., Paris, Somogy éditions d'art, 2015.
2. Sandra Martin et Cheryl Raman-Orhun, «Biographie croisée», cat. exp., *Valadon, Utrillo, Utter: la trinité maudite entre Paris et Saint-Bernard*, 1909-1939: peintures, dessins, photographies, Sylvie Carlier (dir.), Villefranche-sur-Saône, musée municipal Paul Dini, 2011, p. 34-61, p. 42. Voir aussi l'ouvrage qui a contribué à diffuser des anecdotes sur la relation sulfureuse au sein du trio, entre disputes ponctuées de séjours de cure d'Utrillo

en clinique pour soigner son alcoolisme: Robert Beachboard, *La Trinité maudite: Valadon, Utrillo, Utter*, Paris, Amiot-Dumont, 1952.
3. Auguste Renoir, *Danse à la ville*, 1883, huile sur toile, 179,7 x 89,1 cm, Paris, musée d'Orsay, RF 1978 13.
4. Suzanne Valadon, *Autoportrait*, 1883, mine graphite, fusain et pastel sur papier, 43,5 x 30,5 cm, Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne.
5. Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici, *Femmes artistes, artistes femmes*, Paris, Hazan, 2007, p. 57.
6. «Ses compositions se comptent par centaines, et elles sont héroïques. Il y a une force illimitée et

d'une qualité nerveuse extravagante en cette femme d'apparence menue et frêle. Elle ne se contente pas de peindre virilement, elle cerne encore ses nus de traits accusés, pour préciser un entêté impeccable. Elle ne se plie à aucune concession; elle préfère même parfois subir la vulgarité évidente à la jolie expression qu'elle ne veut pas subir.» Gustave Coquiote, *Cubistes, Futuristes, Passésistes*, Paris, 1923, cité dans cat. exp., *Suzanne Valadon*, Martigny, Fondation Gianadda, 1996, p. 139.
7. Paul-Sentenac, «Les expositions», *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, janvier 1928, p. 443-444, p. 444.
8. André Utter, *Autoportrait*, 1911, mine graphite sur

papier, 30,2 x 22,2 cm, Paris, Centre Pompidou, MNAM-CCI, Inv. AM 1974-180.
9. «Un seul tableau et nous voilà tout de suite devant le problème pictural, le fait capital: Suzanne Valadon n'est pas une femme peintre, c'est un peintre, ce que n'aurait jamais été Rosa Bonheur ou Vigée-Le Brun [...] Elle apparaît comme un bloc solide, la dernière île entre la terre de Pont-Aven et la phosphorescente mer des Fauves [...]», Jean Bouret en 1947, cité dans *Suzanne Valadon*, cat. exp., *op. cit.*, p. 76.
10. André Utter, *Quatre études de nu*, 1911, mine graphite et sanguine sur papier bleu, 56,5 x 47 cm, Paris, Centre Pompidou, MNAM-CCI, Inv. AM 1786 D.





centre Pompidou, une étude de nu, montre quatre silhouettes féminines, sans doute à partir du même modèle non-identifié, rehaussées de sanguine pour accentuer aussi la chevelure. Cette dernière semble aussi longue que celle de Suzanne Valadon dans son tableau de 1909 qui est, bien qu'il soit intitulé *Adam et Ève*¹¹, un double portrait d'elle-même et Utter, nus dans un jardin d'Éden. Dans notre portrait par Utter, la couleur orangée des cheveux de Valadon, bien qu'ils soient attachés, lui donne l'air fougueux, voire menaçant. Le tempérament électrique de la modèle transparaît en effet dans ce portrait où elle apparaît déterminée, pleine d'une force tranquille. La tête de Valadon est tournée de trois quarts, jetant au spectateur son œil noir. La peintre est âgée d'une quarantaine d'années quand Utter fait sa connaissance en 1909 et elle est décrite plus tard comme une « terrible femme [au] regard méprisant, hostile [mais est] dans la vie même, toute charité et toute bonté¹² ».

Valadon et Utter réalisent des portraits de l'un et de l'autre et lient leurs carrières respectives dans des expositions communes. Utter dessine ce portrait de Valadon, elle fait son portrait de profil¹³ en 1911. Utter y apparaît jeune, à vingt-cinq ans, une certaine douceur transparaît dans ce portrait qui ne semble pas posé, comme s'il avait été fait alors que le modèle, plongé dans ses pensées, ignorait la présence de Valadon. Le couple entretient une relation intime mais aussi artistique, un aspect qui se révèle dans leurs œuvres respectives, dans leurs dessins mais aussi dans leurs peintures, se nourrissant artistiquement l'un et l'autre, servant chacun de modèle à l'autre. En 1914, Valadon peint *Le Lancement du filet* (fig. 1) où Utter apparaît trois fois, nu¹⁴. Lui-même montre sa compagne déshabillée, dans le tableau *Suzanne Valadon à sa toilette* de 1913 conservé au Petit Palais de Genève. Les deux artistes participent en 1919 à l'exposition collective de dessin « Noir et Blanc » de la Galerie Weil pour l'inauguration de la Librairie Artistique. Le couple expose aussi avec Utrillo en 1912 à Munich puis

en 1917 chez Bernheim-Jeune. Valadon immortalise sa famille d'artistes dont elle est le centre en mettant en scène les liens de la « Trinité maudite » accompagnée de sa mère dans *Portraits de famille*¹⁵ dont la composition est dominée par Utter, affirmant son rôle de chef de famille qu'il continue à assumer, notamment auprès d'Utrillo, après la mort de Valadon en 1938. (Eva Belgherbi)



ill. 1. Suzanne Valadon, *Le Lancement du filet*, 1914, huile sur toile, 201 x 301 cm, Paris, Centre Pompidou MNAM-CCI, dépôt au musée des Beaux-Arts de Nancy depuis 1998, inv. D.98.116.

11. Suzanne Valadon, *Adam et Ève*, 1909, huile sur toile, 162 x 131 cm, Paris, Centre Pompidou, MNAM-CCI, Inv. AM 2325 P.

12. Gustave Coquiot, *Cubistes, Futuristes, Passéistes*, Paris, 1923, cité dans *Suzanne Valadon*, cat. exp., op. cit. p. 118.

13. Suzanne Valadon, *Utter de profil*, 1911, mine graphite sur papier, 28,5 x 23,5 cm, Paris, Centre Pompidou, MNAM-CCI, Inv. AM 1974-199.

14. Béatrice Salmon, « Suzanne Valadon, *Le Lancement de filet* », *Éclats. Collection du musée des Beaux-Arts de Nancy*, Blandine Chavanne (dir.), Paris, Somogy éditions d'art; Nancy, Ville de Nancy, 2005, p. 178.

15. Suzanne Valadon, *Portraits de famille*, 1912, huile sur toile, 98 x 73,5 cm, Paris, Centre Pompidou, MNAM-CCI, dépôt du musée d'Orsay depuis 1977, Inv. RF 1976 22.

Émilie CHARMY (Saint-Étienne, 1878 – Crosne, 1974)

21. *Portrait de Berthe Weill*, vers 1920

Huile sur carton,
35 x 27 cm.

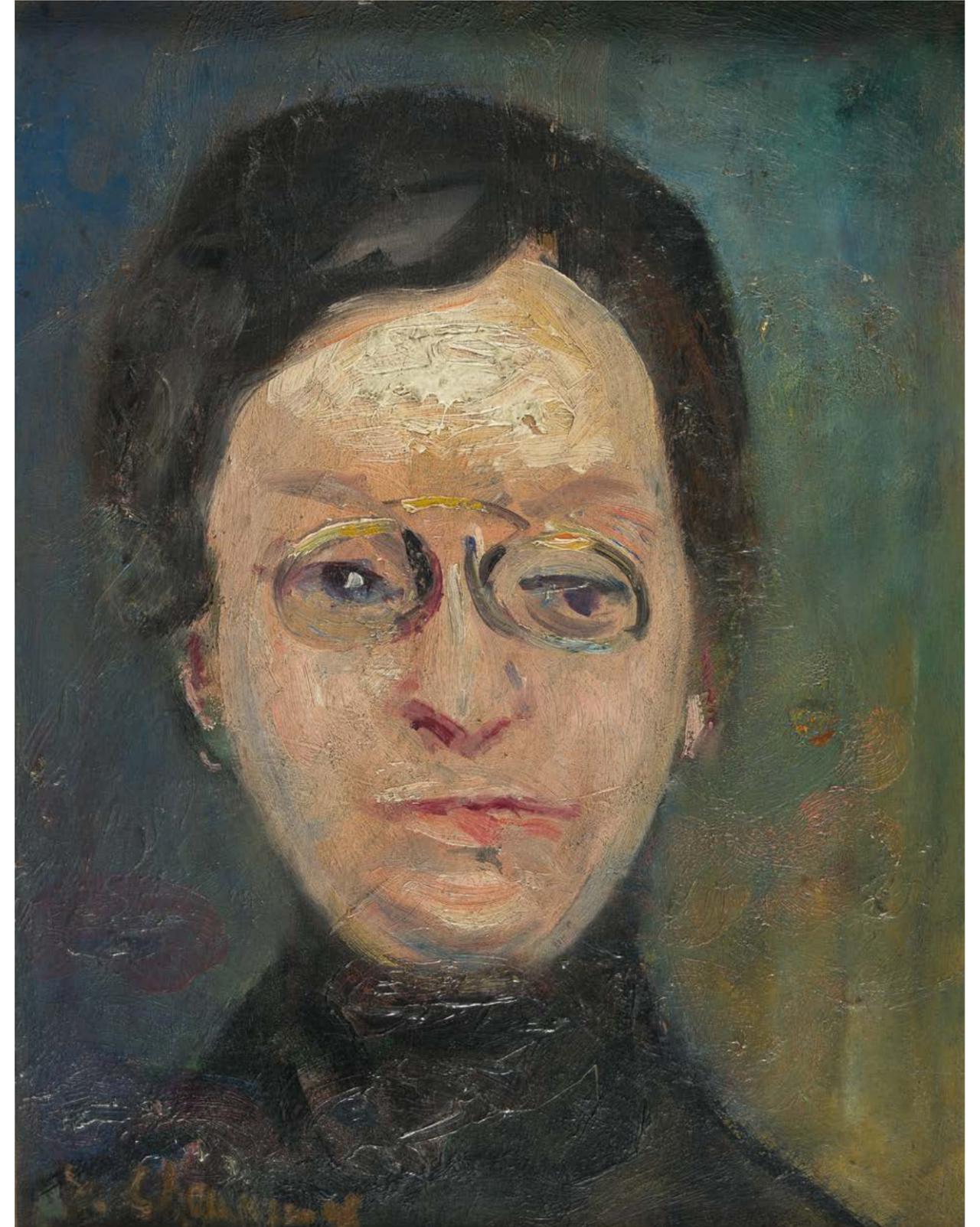
Provenance
Galerie Pétridès.

Émilie Espérance Barret est passée à la postérité sous le surnom délicat de « Charmy » qui marqua son entrée dans la sphère artistique en soulignant le charme indéniable qu'inspiraient sa personne et sa peinture. Sous-estimée dans la cosmogonie moderne, son talent tend à être enfin ravivé grâce à des consécration muséales récentes : une exposition monographique s'est tenue au musée Paul Dini de Villefranche-sur-Saône en 2008, ainsi qu'une autre outre-Atlantique à l'Arts Club de Chicago et au Fralin Museum of Art à l'Université de Virginia en 2013. Forte d'une longue carrière remplie de rencontres au sein des cercles artistiques, littéraires et politiques, Émilie Charmy est une artiste accomplie qui vécut toute sa vie de son art. Grande était l'audace pour une femme de s'engager dans une telle carrière à cette époque, plus encore en refusant la facilité des sujets supposés féminins et la complaisance des clichés qui leur étaient associés.

D'origine stéphanoise, sa carrière débute lorsque, à vingt ans, elle part à Lyon suivre les cours particuliers du peintre postimpressionniste Jacques Martin, l'un des rares autorisant alors les femmes à suivre son enseignement artistique. Tentant sa chance à la capitale, elle s'installe en 1903 avec son frère, devenu également son tuteur, à Saint-Cloud, en banlieue parisienne. Elle présente dès la même année huit toiles au Salon des Artistes Indépendants. Deux ans plus tard, ses œuvres sont repérées par la marchande d'avant-garde Berthe Weill qui identifie chez elle « une personnalité ». Le compliment n'est pas à prendre à la légère puisque son flair affûté l'avait déjà inspirée à être la première à vendre les œuvres de Picasso à Paris, ainsi que celles de Maillol, Matisse, Marquet, Vlaminck, Dufy, Metzinger, Van Dongen, Camoin, Manguin, et de nombreux autres jeunes débutants encore inconnus. Weill reconnaît en Charmy un affranchissement des courants qui la place à part. Cette indépendance lui vaut une estime indéfectible de cette galeriste

qui, elle-même en femme émancipée, place la liberté au cœur de ses choix de carrière. Pour l'exigence qu'elle reconnaît dans sa peinture, elle fait de Charmy l'une des artistes les plus représentées à la Galerie B. Weill. Elle l'expose près de vingt-huit fois tout au long des quarante années d'activité de son enseigne. La peintre est également représentée chez des concurrents, sa carrière est ainsi émaillée d'importantes expositions, notamment en 1921 à la Galerie d'Art Ancien et Moderne où elle présente un projet en dialogue avec l'écrivain Colette. On retrouve Charmy dans la programmation des marchands d'art influents lyonnais et parisiens de la période dont Druet, Charpentier, Raspail, Marcel Bernheim et Katia Granoff. En 1963, âgée de quatre-vingt-six ans, onze ans avant sa disparition, elle bénéficie d'une dernière importante rétrospective à la Galerie Pétridès. La critique n'est pas en reste à son sujet et souligne régulièrement la qualité de son travail : Louis Vauxcelles en 1921 l'évoque comme « l'une des plus remarquables femmes [artistes] de notre temps » ; Roland Dorgelès voit en elle « un grand peintre libre ; sans influences, sans procédé ».

Toutefois, la relation entre Berthe Weill et Émilie Charmy se distingue par rapport aux autres marchands puisque, au-delà d'une collaboration professionnelle fidèle, la peintre, comme aucune autre artiste, bénéficie de l'amitié farouche de sa défenderesse : « Depuis, M^{lle} Charmy est devenue ma meilleure amie. Mon amitié pour elle n'a fait que s'accroître, dans la suite, du fait de l'hostilité presque haineuse à laquelle elle fut en butte de la part des peintres, des femmes surtout... Comme elle ne fait partie d'aucune chapelle, sa réserve, dans laquelle entre une grande part de timidité, fut imputée à de la fierté, du dédain. Si c'est être fier que ne pas se plier à une formule toute faite et plaisante ; si c'est être fier que de ne pas s'écarter, pour suivre la mode, de la ligne de conduite que l'on s'est tracée en art pour imposer sa personnalité, alors, oui ! elle est très fière ! et d'une fierté



que je prise fort¹. ». Solidaires dans l'adversité, les deux femmes sont des alliées véritables. Le fils de Charmy et du peintre Georges Bouche, Edmond, reçoit une grande affection de la marchande qui lui accorde autant de soin qu'à ses propres neveux. Berthe Weill était une femme solitaire, isolée par ses choix d'avant-garde; cette complicité amicale mêlée d'admiration esthétique auréole une vie sacrificielle entièrement dédiée à l'art.

S'il devait être tentée une définition de la production de l'artiste, on pourrait expliquer qu'un certain expressionnisme la caractérise, mais il serait hâtif de l'y limiter. Sans doute pour comprendre son travail faut-il également se souvenir que Charmy présenta deux natures mortes au Salon d'automne de 1905, ce fameux événement qui inspira au critique d'art Louis Vauxcelles de baptiser la « cage aux fauves » la salle qui accueillit alors les œuvres de Camoin, de Manguin, de Marquet, de Matisse, de Derain et de Vlaminck. Si elle n'épouse pas l'incandescence de leur palette, Charmy fréquente les membres du groupe, en particulier Camoin qu'elle accompagne lors de plusieurs voyages en Corse et à Toulon. Cet « héritage » fauve, plus qu'une adoption de leur manière, lui fait placer la couleur et la lumière dans des jeux subtils. La peinture de Charmy est maîtrisée, ne cède pas à la facilité et peut même être rugueuse, tout en incarnant une vive sensualité. L'écrivain Colette la décrivait en expliquant, « on en reçoit le choc, l'anxieux plaisir qui accompagne une rencontre amoureuse [1924]² ».

Dans le portrait en pied de Berthe Weill qu'Émilie Charmy réalise en 1917 (ill. 1), l'artiste représente son amie dans une certaine radicalité. L'unité de son grand manteau, dans une continuité avec son écharpe, et ses cheveux noirs donnent à son allure une sobriété monacale. Seule la montre qu'elle porte à son poignet est un indice moderne discret et symbolique de la prescience de la marchande, qui la fit être si souvent en avance sur le goût de son temps. Tandis que le modèle ne mesurait



ill. 1. Émilie Charmy, *Portrait de Berthe Weill*, 1917, huile sur toile, 81 x 60 cm, collection Bernard Bouche.

que 1 mètre 50, la « petite Mère Weill » – comme l'avait surnommée Raoul Dufy – est représentée en contre-plongée pour asseoir sa stature de grande dame de l'art dans son combat pour faire reconnaître ceux qu'elle a fait découvrir.

En novembre 1961, l'exposition de cette œuvre donne lieu à un article dans le journal *Les Écoutes* : « On ne comprend pas que Charmy, très estimée dans les milieux artistiques, ne soit pas plus célèbre. Son portrait [...] de l'étonnante Berthe Weil [sic] qui sut découvrir tour à tour les grands peintres de ce temps. Dans sa boutique de la rue Laffitte, la « petite mère Weil [sic] », comme nous disions, avait toujours un Charmy à montrer : – C'est à peine sec, mais ça vieillira bien...

Car elle dédaignait de parler d'esthétique. Elle croyait en Charmy, tout simplement. Celle-ci a tenu à donner au portrait de Berthe Weil [sic], chez Marcel Bernheim, une place présidentielle. C'est une œuvre admirable et aussi bien la présentation, très ressemblante, d'une petite personne dont la place est très grande dans l'histoire de l'art contemporain.

Disons-le tout net: il serait dommage que ce portrait n'entrât pas au musée national d'Art Moderne. »

Cet autre portrait, plus petit, date de la même période et compte parmi les représentations artistiques les plus ressemblantes de la marchande. Peu après, elle arrêta de porter ses lorgnons dorés au profit de lunettes. Le fond en nuances de couleurs plus intenses rappelle discrètement la période bleue de Picasso et la révolution fauve dont elle fut la première porte-parole. Sa sévérité est renforcée par les effets de contraste entre la pâleur de sa carnation, et la profondeur de ses vêtements et de sa chevelure. Par une simple petite tache de lumière dans sa pupille gauche, la peintre résume avec une efficacité redoutable la personnalité représentée: Berthe Weill, hiératique de l'art, avait l'œil pour reconnaître le talent. (Marianne Le Morvan)

1. Berthe Weill, *Pan! ... dans l'œil! ... ou Trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine*, 1900-1930, Paris, Librairie Lipschutz, 1933, p. 116.

2. Colette, *Quelques toiles de Charmy – Quelques pages de Colette*, cat. exp., Paris, Galerie d'Art Ancien et Moderne, 1921, repris dans *Cahiers de Colette*, n° 12, 1990, p. 7-9.

Élisabeth SONREL (Tours, 1874 – Sceaux, 1953)

22. Une plage de Bretagne (La Baule ?), vers 1930

Aquarelle sur traits de graphite, 20,1 x 29 cm. Signé en bas à gauche: *Elisabeth Sonrel*. Au verso: *Profil de bretonne*, aquarelle, environ 90 x 65 mm (ill. ci-contre).

Élisa Marie Stéphanie Adrienne Sonrel, dite Élisabeth Sonrel, naît dans un milieu d'amateurs, qu'il s'agisse de son père, docteur en médecine et artiste à ses heures, ou de son oncle, magistrat et aquarelliste. Cependant Élisabeth Sonrel est décidée à faire de l'art sa profession et part se former à Paris à l'académie Julian vers 17 ans, à une époque où les femmes étaient encore exclues de l'École des beaux-arts. Au tout début de sa carrière, Sonrel produit surtout des aquarelles, qu'elle expose dès 1893 au Salon des artistes français, et des illustrations sur des thèmes principalement religieux, notamment pour des missels. Sa production s'oriente davantage vers la peinture et se confronte à des formats plus importants au tournant de 1900, bien qu'elle continue de pratiquer l'aquarelle, technique dans laquelle elle excelle et qu'elle n'abandonnera jamais. La figure féminine, la figure mariale comme l'idéal féminin du roman courtois, est au cœur de son œuvre, à la croisée du symbolisme et du préraphaélisme, mais un pan important de son œuvre s'attache également à saisir sur le vif des images du quotidien¹.

À partir des années 1910, Sonrel fréquente chaque été la Bretagne, l'île de Bréhat, Le Faouët et toute la côte sud, de Plougastel à Concarneau en passant par Pont-l'Abbé et Loctudy, jusqu'au Croisic². Elle y étudie et prend pour modèle des jeunes femmes et des enfants héritiers des traditions locales, témoins également d'une certaine réalité sociale³, à une époque où la Bretagne et son folklore attirent plus d'un artiste – et ce depuis le milieu du XIX^e siècle. L'aquarelle que nous présentons se démarque des œuvres bretonnes empreintes de spiritualité, voire de religiosité, que Sonrel a surtout réalisées lors de ses premiers séjours. Très spontanée, presque photographique, la composition montre au contraire l'élan de petits vacanciers jouant au large, et dévoile un autre visage de la Bretagne qui est celle des cités balnéaires et de la modernité qui vient investir ses plages les mois d'été. Sonrel maîtrise tous les effets

de l'aquarelle et parvient à exprimer comme une impression atmosphérique, une certaine sensation de l'air et de la lumière. Cette œuvre pourrait dater des années 1930, alors que Sonrel fait construire une villa à La Baule. (M. P.)



1. De façon générale, pour toute documentation sur la vie et l'œuvre d'Élisabeth Sonrel, nous renvoyons au travail universitaire et à l'article de Charlotte Foucher: *La Vierge, la dame, la muse: une approche des représentations du féminin dans le Symbolisme d'Élisabeth Sonrel (1874-1953)*, mémoire de Master 2 en histoire de l'art, soutenu à l'Université François Rabelais de Tours en 2008, sous la direction de Pascal Rousseau; Charlotte Foucher, « Élisabeth Sonrel

(1874-1953): une artiste symboliste oubliée », *Bulletin des Amis de Sceaux*, n° 25, 2009, p. 1-27.
2. En témoigne un ensemble d'aquarelles localisées au Croisic et datées de 1928 et 1932 (marché de l'art parisien).
3. Voir à ce sujet: *Femmes artistes en Bretagne, 1850-1950*, cat. exp., Marie-Paule Piriou, Jean-Marc Michaud, Denise Delouche (dir.), musée du Faouët, 29 juin-13 octobre 2013, Le Faouët, Liv'Éditions, 2013, p. 40, 96, 98-99 et 105.



Salvador DALÍ (Figueras, 1904 – *id.*, 1989)

23. Portrait de Son Excellence, l'ambassadeur Cardenas, 1943

Huile sur toile,
61,3 x 50,8 cm.
Signé et daté
en bas à droite sur
le volume:
Salvador Dalí / 1943.
Au verso, étiquette
d'exposition: *Retrato
de Sr. Embajador
de Cardenas,
caja n°83.*

Provenance

Collection de
Monsieur et
Madame Cardenas,
jusque dans les
années 1970.
Vente, Sotheby's
New York (?),
vente vers 1970.
Madrid, Don Juan
Agusti Junca,
puis Collection
Diego Ventura.
Vente, Christie's New
York, 15 novembre
1989, lot 470.
Collection privée.
Vente, Paris,
Cornette de
Saint-Cyr, Paris,
13 juin 1990, lot 21.
Vente, Paris,
Hôtel Drouot, Brest,
28 novembre
1996, lot 37.
Paris, Collection
Monsieur et
Madame A. T.
Galerie Thomire,
Raphaël Roux dit
Buisson, Paris, 2010.
Collection privée,
Monsieur V. S.,
depuis fin 2010.

En 1940, Salvador Dalí quitte la France, passe par l'Espagne et le Portugal et rejoint New York en août avec Gala, où ils s'installent pour huit ans. Ils intègrent alors la haute société new-yorkaise et Dalí réalise des portraits de nombreuses personnalités. Il exécute le portrait de son compatriote l'ambassadeur Cardenas en 1943, et l'expose à la Knoedler Gallery dans le cadre d'une exposition qui lui est entièrement dédiée.

Son Excellence Cardenas, ambassadeur d'Espagne en poste à Washington pendant la Seconde Guerre mondiale, joue un rôle d'intercesseur dans les relations nippo-américaines. Si ses efforts et tentatives sont restés vains, Dalí entrevoit l'issue du conflit dès 1943, une intuition qu'il exprime en insérant la scène centrale de l'œuvre de Diego Velázquez, *La Reddition de Breda* (1634-1635), message subliminal volontairement discret mais univoque sur la défaite nippone qui lui paraît inéluctable. Le livre si précieusement tenu par Son Excellence, à l'allure proche d'un Méphistophélès, est essentiel à l'interprétation de l'œuvre, comme nous le montre le pouce disproportionné serrant ce bréviaire, sur

Bibliographie

An Exhibition of drawings and paintings by Dalí, cat. exp., New York, Knoedler Gallery, 14 avril-5 mai 1943, New York, Ines Chatfield, 1943, cat. 10A. Robert Descharnes et

Gilles Néret, *Salvador Dalí, 1904-1989: l'œuvre peint...* [catalogue raisonné de l'œuvre peint], Köln/Lisbonne, Taschen, 1997, cat. 816, p. 360, repr. *Campo cerrado: arte y*

poder en la posguerra española, 1939-1953, cat. exp., María Dolores Jiménez-Blanco (dir.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 33, repr.

Exposition

New York, Knoedler Gallery, 1943. Madrid, [S. l.], vers 1970, *El Retrato español*, cat. 83. Madrid, Museo Reina Sofía, 26 avril-26 septembre 2016, *Campo cerrado: arte y poder en la posguerra española, 1939-1953*.

lequel l'artiste a pris soin de signer et dater le portrait. C'est à la lecture du titre sur la tranche du livre, *Don Quixotte*, thème récurrent chez l'artiste, que le sens du tableau peut émerger. Livre porté haut sur la poitrine, usé jusqu'à la corde et réparé, rafistolé, pour montrer à quel point il est l'inspirateur de l'action de son lecteur assidu. Une telle comparaison semble signer que l'action de Cardenas, se battant contre ses propres moulins à vent, est vouée à l'échec. L'Escurial, symbolique instrument du pouvoir, qu'il faut en vérité percevoir comme le palais impérial japonais, posé sur du sable, est sur le point d'être englouti par un « tsunami » que l'on distingue sur la ligne d'horizon, tandis que le nuage menaçant semble prêt à le foudroyer et paraît déjà évoquer les armes de destruction massive.

Ainsi le portrait montre en filigrane le rôle de l'Espagne à ce moment précis du conflit entre les États-Unis et le Japon, et, partant, peut être perçu comme la métaphore d'une situation politique et diplomatique complexe, destinée à finir tragiquement, comme l'a pressenti Dalí dès 1943. (Raphaël Roux dit Buisson et M. P.)



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

24. *Fracas de libellule*, 1979

Acrylique sur papier marouflé sur toile, 77 x 118 cm.

Bibliographie
Catalogue raisonné n° 1663.

Exposition
Liège, galerie Cyan, 1992.

Jean Raine a côtoyé les surréalistes belges dès 1943. Il reconnaît le surréalisme comme une source intellectuelle et esthétique intarissable, qui n'a jamais cessé de nourrir ses activités de peintre et de poète, tout en refusant que son œuvre soit enfermée dans un cadre rigide et stéréotypé. C'est d'ailleurs pour éviter ce piège que le mouvement CoBrA, auquel Jean Raine a contribué par des expositions et par la revue du même nom, a décidé sa propre mort en 1951 après seulement trois ans d'existence : « Nous n'avons pas voulu qu'il dure. Nous avons mis une fin brutale à ce mouvement pour qu'il ne dégénère pas en académisme. Mais nous savions très bien qu'il allait travailler en profondeur et continuer à inspirer, après sa fin officielle, de plus en plus d'artistes¹. »

Durant les années 1950, en parallèle de ses travaux d'écriture (poésie, récits, articles...), Jean Raine est avant tout impliqué dans des projets cinématographiques. Il travaille avec Henri Langlois à la Cinémathèque française et intervient sur des films à différentes étapes de leur réalisation : de l'écriture de commentaires à la réalisation, en passant par le découpage ou l'organisation de festivals. Sa collaboration artistique pour le documentaire de Luc de Heusch sur René Magritte et l'écriture du poème-commentaire de l'unique film CoBrA (*Perséphone*) figurent parmi ses plus importantes implications dans ce domaine. En 1951, en parallèle de la dernière exposition internationale CoBrA, à Liège, il organise le Second Festival du film expérimental et abstrait et projette pour l'une des premières fois en Europe *Dreams That Money Can Buy* de Hans Richter ou les films courts de Norman McLaren.

Les arts visuels prennent progressivement plus d'importance dans les recherches de Jean Raine à partir de la fin des années 1950. Il réalise une centaine de peintures en utilisant du cirage, des colorants alimentaires, de l'encre, des crayons de

couleur, et les fonds de tubes de peinture de Pierre Alechinsky. Au début des années 1960, il écrit *Journal d'un délirium*, quelques mois avant d'être atteint véritablement par ce mal qui altère fortement sa perception des couleurs. Il réalise donc de grandes encre noires sur du papier de coupe avant de renouer avec des chromatismes tranchés durant son séjour américain (1966-1968). Jean Raine découvre la peinture à l'acrylique en Californie, technique qu'il utilise d'une façon expressionniste en juxtaposant les couleurs primaires.

Fracas de libellule compte parmi les vingt-cinq compositions très colorées exécutées durant l'été 1979 dans la maison atelier située sur la côte Ligure dans laquelle Jean Raine travaille à la belle saison depuis 1971. Cet ensemble se caractérise par un retour à des formes figuratives et à l'exploitation d'un répertoire de sujets tirés du réel. La série fut peinte dans la perspective d'une exposition qui s'est tenue à la galerie Détour de Namur en 1980. Par sa sensibilité littéraire et poétique, Jean Raine a souvent donné des titres très singuliers à ses peintures : l'incongruité du contraste entre l'intitulé et l'image provoque l'étonnement ou la surprise du spectateur, l'interpelle et stimule son regard. Avec *Fracas de libellule*, au contraire, le titre coïncide avec les formes représentées puisque l'on discerne les ailes et le corps de l'insecte et que les réseaux de traits bleu foncé sinueux animent la composition, suggèrent le mouvement soudain produit par l'animal. Jean Raine utilise une peinture acrylique extrêmement diluée qui lui permet de travailler très rapidement, d'achever la peinture en un temps concentré, dans une spontanéité propre à l'esprit CoBrA. (G. P.)

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



Christian LHOPITAL (Lyon, 1953)

25. Paysage gelé, 1987

Collage, encre de Chine, peinture émail et acrylique sur papier, 160 x 214 cm.

« À ma sortie des Beaux-Arts, en 1976, épris de Fluxus, je me suis posé la question d'abandonner ou non toute pratique artistique. Dans le doute, j'ai passé un an à dessiner avec un bonheur fou des dessins au stylo-bille sur du papier à lettres. Voici une des origines possibles de ma passion pour le dessin¹. » Depuis la fin des années 1970, comme il le rappelait dans un entretien donné à Philippe Piguet en 2012, le dessin est resté le moteur principal et le noyau dur de l'activité artistique de Christian Lhopital. Son univers graphique très personnel compte des personnages hybrides, souvent fantomatiques, des silhouettes animales, ou des visages en forme de ballons gonflables, qui interagissent dans des espaces nébuleux souvent difficiles à décrire, entre rêve et cauchemar. À propos des baudruches grotesques, prêtes à exploser, Jean-Hubert Martin, commissaire en 2018 de l'exposition personnelle de Christian Lhopital, « Danse de travers » au Drawing Lab (Paris), évoque celles que Francis Picabia met en scène dans le film *Entr'acte* de René Clair. Les dessins de Lhopital sont hantés. Ils épinglent une vision fugitive, saisissent une image tout droit sortie de l'imaginaire, attrapent au vol une perception, quelque chose que l'œil n'a pas encore eu nécessairement le temps d'analyser. Par un effet d'anamorphose, quand le regard s'attarde, certains motifs ou figures peuvent être interprétés de plusieurs façons : un lourd nuage s'avère être une cuisse, la tête d'un diabolotin se mue en un panache de fumée... Christian Lhopital se place constamment à ce point d'équilibre instable entre des situations contradictoires, entre le comique et le dramatique, entre l'inquiétant et le réconfortant, de la caricature qui fait sourire à la catastrophe macabre. Il admire à ce titre la puissance magistrale du cinéma de Buster Keaton où l'on « retrouve toute la fragilité de l'être humain, sa résistance et sa force² ».

Dans ses dessins muraux, qu'il réalise à la poudre de graphite sur des surfaces très vastes, l'artiste opère une rupture d'échelle radicale. Le mur s'apparente alors à un écran de cinéma, une surface

sur laquelle l'image se dépose, à peine saisie par la matière volatile, une image inscrite dans une temporalité. Elle se dégrade rapidement et relève alors davantage de la projection éphémère que de la permanence de la fresque. Depuis 1999, Christian Lhopital réalise quasiment systématiquement des dessins muraux quand une exposition, personnelle ou collective, lui est proposée dans un centre d'art ou un musée (réalisations principales à Ansan, Corée du Sud, sur le Domaine de Kerguéhennec, au CRAC de Sète, au Mamco de Genève, etc.). Ces dernières années, Christian Lhopital a présenté son travail dans des expositions importantes des événements qui lui ont permis d'acquérir une notoriété internationale : en 2011, la commissaire sud-américaine Victoria Noorthoorn l'a invité à participer à la 11^e Biennale d'art contemporain de Lyon, « Une terrible beauté est née », puis, deux ans plus tard, le musée de Saint-Étienne lui a consacré un accrochage considérable, « Splendeur et désolation », enfin, Christian Lhopital bénéficie d'une importante rétrospective au Centre régional d'art contemporain de Montbéliard où sont réunies des œuvres du début des années 1980 à 2020.

Les grandes peintures à fonds noirs, réalisées entre 1985 et 1987, composent, selon la critique Françoise Bataillon, des « territoires friables où les pistes se brouillent et se chevauchent³ ». Mêlant les techniques, introduisant des collages de photographies, ces peintures expressionnistes sont des paysages nocturnes percés de flashes lumineux, de réminiscences, de souvenirs soudains... Une pièce comparable à la nôtre, *Cyprès* (1987), appartenant aux collections du Musée d'art contemporain de Lyon, a été présentée en 2019 au musée des Beaux-Arts de Lyon. (G. P.)

1. Philippe Piguet, « L'insoutenable légèreté du dessin », entretien, *Art Absolument*, n° 45, janvier-février 2012.
2. *Id.*

3. Françoise Bataillon, « Christian Lhopital, le hasard organisateur », *Christian Lhopital*, Galerie de l'Hôtel de Ville de Villeurbanne, 1987, p. 20.



Le Strapontin à glissières de la Villa Dahomey

La fabrique du tableau et ses avatars

**Bernard
PRUVOST**
(Alger, 1952)

26. *La Dormition
de l'escarboucle*,
non daté

Polyptyque de quatre panneaux sur papier, marouflés sur carton et contrecollés sur châssis. Acrylique, encres diverses, crayons de couleur, 120 x 160 cm. Signé et titré en bas à droite: LA DORMITION / DE L'ESCARBOUCLE / B. PRUVOST.

Je crois bien que cette scène – celle que je vais sans tarder évoquer –, comme une ribambelle d'autres, souvent identiques ou presque, se situe dans un lieu – mon atelier, par exemple – où la clarté (comme d'une cérémonie momentanément diaphane) voisine l'obscurité d'aléas ombreux: leur commun atelage sera le papier ou la toile.

Pour l'instant, je me tiens sur le seuil désertique et paré d'une silencieuse lividité qu'est encore le papier vierge posé sur la table. Avec un plaisir teinté d'inquiétude, je suis dans l'expectation de commencer à peupler et à animer cette contrée solitaire. Soudain je crée un incident...

Et une autre fois c'est une journée de sudation tropicale, je me penche – pour en apprécier le grain et en éprouver la sensualité au toucher – sur la feuille de papier déroulé, quand, subitement, deux gouttes en taches circulaires viennent l'auréoler, perlant de mon front. Alors, je mélange sans tarder à ces péripéties aquatiques quelques menues coulées d'encre qui profilent à grande vitesse des sortes de créatures ailées aux innombrables membres et c'est le début du tableau sous les auspices d'un hasard particulier. C'est ainsi que commence la célébration des épousailles d'éléments et de choses supposés immariables de prime abord. Et un peu plus tard se contorsionnent en tous sens y compris les plus inattendus des éléments adultérés de pantomimes humaines, des illusions faunesques échafaudées et dansées dans des bariolages de peinturlures. Des humeurs de source sauvage, sur un autre versant s'y voient porter par les éclairantes lanternes du clair-obscur sous l'ombre vacillante de postures florales, mentales, cocasses ou funèbres, de gesticulations hilares ou fatales...

On dirait que le tableau prend peut-être une allure d'achèvement, véhiculé par le fleuve de l'irrationnel qui l'inonde de formes aussi hybrides que des faux pas, hésitant entre l'humain et l'animal, le végétal et le minéral, l'aquatique et l'aérien, le cosmique et l'organique.

Voilà donc en général comment ça se passe.

Il arrive que j'établisse un vague plan, quelques esquisses mais tout est invariablement balayé, jeté à la trappe et transformé jusqu'à devenir méconnaissable.

Au début je crée un aléa, ce peut être une tache, la projection d'une couleur pure ou diluée, voire l'ébauche d'un motif issu d'une fortuite manœuvre. (Cet épisode peut s'inviter dans n'importe quelle parcelle du papier.)

C'est à ce moment que l'ancre est levée et que l'aventure commence. C'est le point de départ, le détonateur à partir de quoi vont s'enchaîner et s'enchevêtrer toutes sortes d'espèces de faits de peinture.

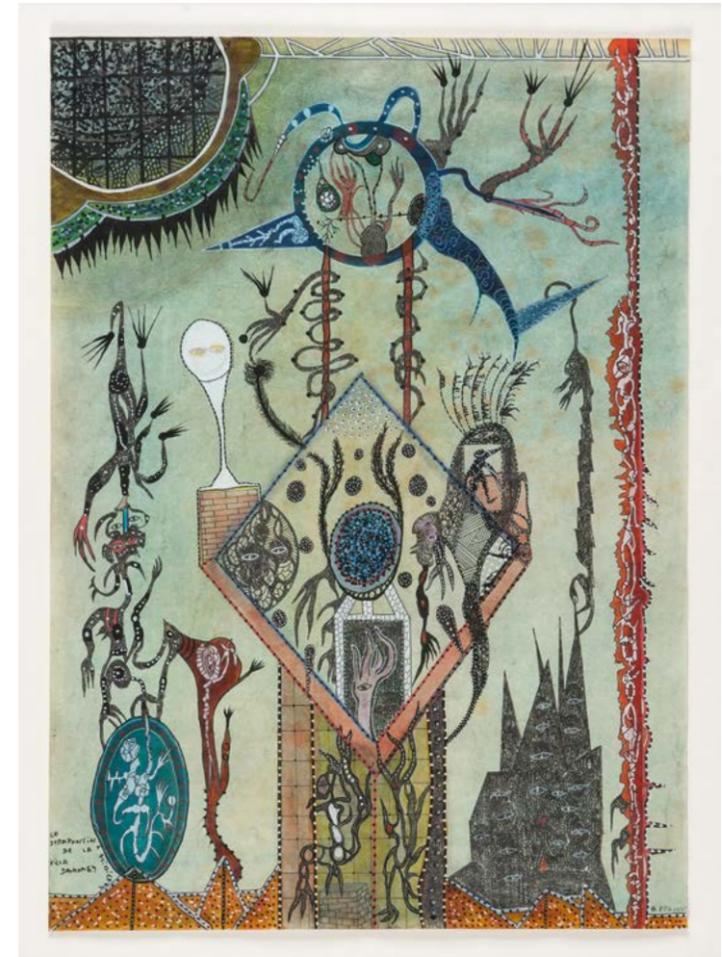
Au bout de quelques heures, de quelques jours, de quelques semaines, le papier qui n'était que le royaume immaculé du *vacuum* commence à se remplir, à être parcouru par d'incroyables événements et agitations de l'esprit. Il est devenu une scène d'inventions pures dont le rideau levé dévoile des extravagances s'affairant en tous sens, revêtues d'oripeaux et de frissons dansés: je suis pour l'instant l'unique spectateur du premier acte de cette représentation. À chaque fois, la contemplation de ce qui a pris forme, la découverte de ces attroupements, apparagés dans un espace inconnu, m'apparaissent comme issus d'une épatante féerie et me propulsent dans une catégorie inédite d'état second, une volte magique de l'esprit qui ne s'apparente en rien à l'ivresse bachique ou cannabique. C'est une cohorte de sensations qui évolue désormais dans des territoires non cartographiés.

À cette question que l'on m'a maintes fois posée, pourquoi peindre ?, je réponds inlassablement que je peins pour le seul et intense plaisir de me livrer à cette très excitante activité. Sans conteste, les longues saisons au cours desquelles je me suis adonné allègrement à la pratique de la peinture n'ont en rien affadi ni érodé cet engouement.

À cette question du pourquoi peindre est souvent associée calamiteusement l'idée que le travail est nécessairement le moteur obligé de cette activité. C'est une position que je récusé formellement. Pourtant si peindre est une satisfaction et non un labeur, ce n'est pas pour autant que cette action s'entoure d'un quelconque *farniente* et qu'elle n'aille pas sans fatigue. Peindre n'est pas feindre et demande pour un qui comme moi s'y livre avec passion de s'opiniâtrer avec ardeur. L'acte de peindre peut provoquer doutes et questionnements. D'ailleurs, ce qui donne du piquant à cette aventure consiste à se mettre souvent en périlleuses postures, hésitantes, tâtonnantes jusqu'à l'éventuelle satisfaction du résultat final. Ce qui jamais n'est gagné d'avance. Le plaisir de peindre ne saurait atteindre sa plénitude inexpugnable ni prendre un envol irrésistible sans une entière liberté, laquelle est la condition absolue de son épanouissement. Plaisir et liberté sont à l'image

de ces oiseaux de la famille des psittacidés appelés *inséparables*. Plaisir et liberté tournent résolument le dos à l'entrave, à toute espèce d'enchaînement et de contraintes et à l'observance de règles infondées et dictatoriales. Les seules contraintes – bien que je ne les tiens pas pour telles – pourraient être les dimensions, les formats des supports utilisés. J'augmente si nécessaire la surface en rajoutant autant que voulues les extensions qui éventuellement font défaut.

« Rejetons les travaux fastidieux. Ils sont contre la nature de l'homme, contre les rythmes cosmiques, il est contraire à l'homme de prendre de la peine ou pas n'est besoin (...). Le travail fastidieux est inhumain et répugnant. Toute œuvre qui en porte la marque est laide. C'est le plaisir et l'aise, sans raideur ni contrainte qui composent la grâce en tout geste humain¹. »
On ne saurait mieux dire que Dubuffet. (Bernard Pruvost)



1. Jean Dubuffet, *Notes pour les fins-lettrés*, in *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1973, p. 38.

iii. 1. Bernard Pruvost, *Le Strapontin à glissières de la Villa Dahomey*, encre de Chine, encre pigmentée, acrylique, crayon graphite, crayons de couleur, 70 x 50 cm, collection de l'artiste.





English version

Authors:
Eva Belgherbi
Jérémie Benoit
Denis Coutagne
Bruno Guilois
Marianne Le Morvan
Marianne Paunet (M. P.)
Mauro Pavesi
Marie-Félicie Perez-Pivot
Gwilherm Perthuis (G. P.)
Laetitia Pierre
Bernard Pruvost
Raphaël Roux dit Buisson

English translation
by Eva Belgherbi (E. B.),
Jeremy Harrison (J. H.)
and Gordon Poole (G. P.)

Giovanni Ambrogio FIGINO (Milan, 1552/53 – *id.*, 1608)

1. *The Annunciation*

Oil and white lead on wood with an ocher background, c. 1600-1608, 27 x 19 cm. Brush inscription on the back written right to left: *3 / del S. Candiano Fatto del S. Figino*. A slip of paper on the back, preserved only in part, reads: [...]*ellini* [...]*e Sorelle* / 15.

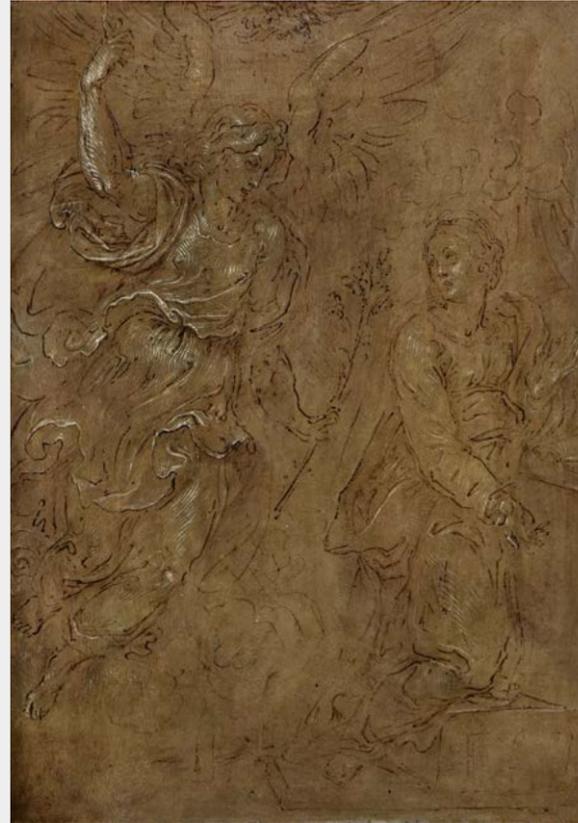
2. *The Flagellation of Christ*

Oil and white lead on wood with a marbled gray background, c. 1600-1608, 28 x 21 cm.

Although the two paintings are of separate provenance and are somewhat different in format and chromatic range, they are both done with the same, uncommon technique, viz., a monochrome drawing on a board prepared with a painted background. The black lines are done with a brush and the luminous raised parts are done with minute hatchings in white lead. The background of *The Annunciation* is painted in ocher, while the support of *The Flagellation* is painted in patchy gray on a beige background, so as to suggest the effect of mixed marble. In both paintings the outlines of the human figures are sketched with dark-colored strokes, partly discontinuous.

The graphic construction of the figures and the details of style indicate unmistakably that the work is among the drawings from Giovanni Ambrogio Figino's late period, the early 1600s. Often sketched on gray, yellowish-brown, or blue prepared paper,¹ Figino's drawings in his last years were often characterized by just this kind of expressive forcing, with quick, discontinuous strokes composing elongated, convulsive, fluctuating forms, enlivened – as noted above – by luminous reverberations made of small, curved, unciform strokes. Among the examples most similar to the present painting we would mention the preparatory sketches on paper for *Stories of Saint Benedict* in the Milanese church of San Vittore al Corpo² (fig. 1), the certain dating of which (1602-1605)³ marks a firm point in time in the chronology of Figino's graphic art. As in these sketches, so also in both *The Annunciation* and the *Flagellation* we find the same double-stroking of the outlines of the figures⁴ and the peculiar portraying of their clothing, swollen into strained, anti-naturalistic forms. Moreover, both in the drawings and our two paintings, the figures are deformed, their proportions unnaturally elongated, making them ethereal, immaterial, intensely pathetic, even hallucinatory.

The unusual technique adopted in *The Annunciation* and *The Flagellation* is halfway between painting and graphic art. If we look at another product, a painting on wood of *The Adoration of the Magi* held in the Carlo Orsi Gallery in Milan,⁵ also attributable to Figino in his late phase and similarly painted in monochrome on a support that imitates the effect of blue paper often



used by Lombardian painters in the sixteenth century, it comes to mind that these little paintings might have been peculiar to Figino alone, conceived as refined items for collectors, perhaps even intended to be the objects of poems like the ones found in the manuscript King's 323 in the British Library, an anthology of texts dedicated to Figino by various poets (including Tasso, Gherardo Borgogni, Gregorio Comanini, and the French physician and litterateur Jacob Dorenet), or like the more famous rhymes dedicated to Figino, celebrated by the poet Giovanni Battista Marino in the anthology *Galeria* (Milan 1620).

Works of this kind may be those referred to in inventories of the property of Figino's heirs,⁶ where we find mention of paintings on wood or canvas estimated at modest values that may have belonged to this "lesser" genre, among which we would mention a *Flagellation "sopra l'assa"* [on a board] estimated at "lire 20," which might possibly be one of the two paintings shown here.⁷

The *Annunciation* has stylistic traits that are markedly unnaturalistic, such as the strong emphasis given to the counterposed diagonal between the body mass of the angel and that of the Virgin. The two figures, their bodies strained in awkward positions, approach each other almost to the point of touching. Between them, as if to mark a separation between two areas of influence, is the lily held by the angel, set against which is the curved surface of the Virgin's shoulder, creating a refined interplay of parallel and diverging rounded lines. The anatomies are elongated, the drapery seems to float in the air and be ruffled into curious spiral shapes, and, in general, all the forms are articulated in a series of sinuous linear rhythms.⁸ As in all the rest of Figino's drawings from the same period, here too the faces have intense expressions, the eyes deeply sunken in the shadow of their orbits; very characteristic, as in the above-cited study for San Vittore (fig. 1), is also the drawing of the hands, which are flexed and slender, with very long, supple, double-jointed fingers, the tips tinted with small, white-lead brush strokes.

The above comparisons of style lend support to the attribution in the note of ownership written on the back of the board in a typically 17th-century hand, indicating the work as by "signor Figino." It is harder however to assign an identity to the other name in the note, "signor Candiano." No record of a "Candiano" (or "Candiani," with the characteristic singular/plural oscillation in ancient Italian surnames) is to be found in any recent bibliographical publication on Milanese art collectors; nor, until now, had any trace been found of contacts by a person with that name within Figino's circle of art patrons and fellow artists. Now, however, although not yet noted in critical literature, traces of a Candiani family that distinguished itself for its merits in figurative culture have turned up in the *Supplimento alla Nobiltà di Milano* by Borsieri, where we find the name of a certain Angelo Candiani (1485-1560). He was not only the personal physician of Francesco II Forza and

Margherita of Austria, as well as of Maria of Hungary, but also, and more to the point, a patron of Paris Bordon and owner of Roman medallions and ancient marbles.⁹ On the hypothesis that the "signor Candiano" mentioned in the inscription on the back of the painting belonged to this specific family, attention would have to be shifted to the next generations, and perhaps to his grandson, Filippo Maria Candiani, a personage about whom little is known to date.¹⁰

As mentioned above, the same characteristics present in *The Annunciation* are found in *The Flagellation*. The central axis is occupied by Christ, his wrists tied to a truncated column. He is subject to the ferocity of three torturers, one of whom yanks him by his hair, brutally bending him backwards. The four figures, carefully molded in relief by the narrow brush strokes, are ranged in pairs: the figure of Christ, which is the central figure and pivot of the composition, is "repeated," with slight differences, by the tormentor behind his back, while the other two lesser figures in the midground have the same pose but seen from different angles. The protagonists are half-naked, their scant clothing swirling about them. Christ's tragic expression, the skeletal face, the sunken eyes, contrast with the demoniacal attitudes of his oppressors.

Besides the above-mentioned preparatory studies for San Vittore, the drawing by Figino that shows the most similarity to the *Flagellation* is the *Adoration of the Shepherds* held in the Louvre¹¹ in which the support has the same polichrome preparation and the human figures are deformed in a like manner. Analogous stylistic features are present in a drawing of *The Deposition of Christ* in the British Museum (fig. 2), in which the participants, each bent over the one in front of him as in a bas-relief, have the same bulging muscles, rendered by refined, wavy hatching in white lead, and anatomies even more deformed, with swollen shoulders and arms in contrast to the benumbed legs.¹²

From a formal standpoint, as in all the graphic sketches of this period, here too the artist appears to have outgrown his infatuation with Michelangelo that began with the demanding commission for the organ shutters in the Milan Cathedral (1590-1595) and ended with the canvas *Jove, Juno and Io* (1600), commissioned by Rodolfo II and now in the Pinacoteca Civica in Pavia. Unlike the works done in the early years of his maturity, the peculiar characteristic of the late phase is his special way of treating anatomical proportions, which become thinner, more "wriggly," often articulated in "arched, muscular forms, [...]" as if twisted,¹³ while the bodies are crammed into crowded groups (Mauro Pavesi – tr. G. P.)

Fig. 1. Giovanni Ambrogio Figino, *Study for the Altarpiece with "Saint Benedict Receiving Saints Maurus and Placidus"* (Milan, San Vittore al Corpo), pen and brown ink, black chalk, white heightening on brown prepared paper, 13,1 x 14,1 cm, Venice, Gallerie dell'Accademia, Inv. 1196.

Fig. 2. Giovanni Ambrogio Figino, *The Entombment of Christ*, pen and brown ink, white heightening on dark brown prepared paper, 33,8 x 22,6 cm, London, British Museum, Inv. 1946-7-13-340.

[original version in italian]

Giovanni Ambrogio FIGINO (Milano, 1552/53- *id.* 1608)

1. Annunciazione

Olio e biacca su tavola dipinta con fondo ocra, 27 x 19 cm. Sul retro si legge l'iscrizione a pennello 3 [scritto da destra a sinistra] / *del S.ʹ Candiano Fatto del S.ʹ Figino*. Su un foglietto bianco applicato al retro, conservato solo in parte, si legge la nota [...]*ellini* [...]*je Sorelle / 15*.

2. Flagellazione di Cristo

Olio e biacca su tavola dipinta con fondo grigio marmorizzato, 28 x 21 cm.

I due dipinti, che hanno due provenienze distinte e mostrano differenze nel formato e nella gamma cromatica, sono realizzati con la stessa, insolita tecnica: si tratta di disegni a monocromo su tavolette preparate con un fondo di colore; le linee nere sembrano tracciate a pennello e i rialzi luminosi sono eseguiti con minuti tratteggi di biacca. Il fondale dell'*Annunciazione* è realizzato con una tinta ocra, mentre il supporto della *Flagellazione* è dipinto a chiazze di colore grigio su un fondo beige, suggerendo l'effetto di una lastra di marmo mischio; in entrambe le tavole i profili delle figure sono tracciati con segni scuri, a volte discontinui.

La costruzione grafica e i dettagli di stile richiamano senza dubbio i disegni della fase estrema, ormai secentesca di Giovanni Ambrogio Figino. Spesso tracciati su carta preparata grigia, marroncina o azzurra¹, i fogli figiniani degli anni tardi si caratterizzano per un'analoga forzatura espressiva, con segni veloci e intermittenti che generano forme allungate e fluttuanti; ravvivate, come detto, da riverberi luminosi fatti di piccoli segni ricurvi, uncinati. Tra gli esempi più vicini si segnalano i bozzetti su carta per le *Storie di San Benedetto* nella chiesa milanese di San Vittore al Corpo (ill. 1), la cui datazione certa (1602-1605)³ segna un punto fermo nella cronologia della tarda grafica figiniana. Come in questo gruppo di disegni, anche nell'*Annunciazione* e nella *Flagellazione* sono ugualmente evidenti il caratteristico modo di ripassare una seconda volta i profili delle figure⁴ e la costruzione dei panneggi, gonfiati in forme artificiose e antinaturalistiche. Anche in questa serie di fogli, come nelle nostre due tavolette, le figure si deformano in un innaturale assottigliarsi delle porzioni, assumendo forme eteree, immateriali, che concorrono alla creazione di immagini di un allucinato patetismo.

La tecnica, a metà tra pittura e disegno, dell'*Annunciazione* e della *Flagellazione* è singolare. Se si tiene conto dell'esistenza di un terzo manufatto analogo attribuibile all'artista – una tavoletta con l'*Adorazione dei Magi* presso la Galleria Orsi di Milano⁵–, ugualmente attribuibile al Figino tardo e anch'essa dipinta a monocromo (su un supporto imitante l'effetto della carta azzurra spesso usata dai pittori lombardi del XVI secolo), viene da pensare che questi quadretti fossero una sorta di esclusiva di dell'artista, ideati come raffinati pezzi da collezione e forse pensati per essere oggetto di

composizioni poetiche simili a quelle del codice King's 323 della British Library (un'antologia di testi dedicati a Figino da vari personaggi come Tasso, Gherardo Borgogni, Gregorio Comanini e il medico-letterato francese Jacob Dorenet) o alle più famose rime dedicate a dipinti figiniani nella *Galeria* di Marino.

Attestazioni di opere di questo genere potrebbero corroborere, negli inventari degli eredi dell'artista⁶, alle citazioni di dipinti su tavola o su tela conteggiati con stime basse, forse compatibili con questo genere “minore”; tra essi si segnala una *Flagellazione* «sopra l'assa [su legno] stimata lire 20»; non incompatibile, fra l'altro, con uno dei due quadretti qui esposti⁷.

Articolata sul contrapposto diagonale fra la massa corporea dell'angelo e quella della Vergine, l'*Annunciazione* mostra tratti di stile decisamente antinaturalistici. Disegnate con una complessa torsione dei corpi, le due figure si avvicinano fin quasi a toccarsi; fra di loro, quasi a demarcare la suddivisione di due aree di influenza, sta il giglio impugnato dall'angelo, al quale si oppone la superficie curva della spalla della Vergine, in un raffinato gioco di linee arrotondate parallele e divergenti. Le anatomie sono allungate, i panneggi sembrano fluttuare nell'aria arricciandosi in curiose forme a spirale, e, in generale, tutte le forme si articolano in una serie di sinuosi ritmi lineari⁸. Come in tutti i lavori figiniani dello stesso periodo, anche qui i volti assumono espressioni intense, con gli occhi profondamente incavati nelle orbite; assai caratteristico (e visibile anche nel già citato studio per San Vittore) (ill. 1) è anche il disegno delle mani, articolate e sottili, dalle lunghe dita mobili e snodate, con i polpastrelli colorati a piccole pennellate di biacca.

I confronti stilistici avvalorano così l'attribuzione indicata dalla nota di possesso tracciata sul retro, che, con una grafia tipicamente secentesca, attribuisce la tavola al «signor Figino». È più difficile, invece, dare un'identità precisa all'altro nome, quello del «signor Candiano» nominato nell'iscrizione. L'appellativo “Candiano” (o “Candiani”, nella caratteristica oscillazione singolare/plurale degli antichi cognomi italiani) non compare nella bibliografia recente sul collezionismo milanese; né fino ad ora, sono state rinvenute tracce su qualsiasi contatto con i giri di contatti di Figino. D'altro canto, sebbene non ancora vagliate dalla critica, le tracce di una famiglia Candiani distintasi per meriti legati alla cultura figurativa sembrano almeno indicare, nel *Supplimento alla Nobiltà di Milano* di Borsieri, il nome di Angelo Candiani (1485-1560), medico di Francesco II Sforza, Margherita d’Austria e Maria d’Ungheria, committente di Paris Bordon e possessore di medaglie romane e di marmi antichi⁹. Nell'ipotesi che il «signor Candiano» dell'iscrizione appartenesse a questo nucleo familiare, la ricerca andrebbe rivolta alle generazioni successive, nella figura, forse, del nipote Filippo Maria Candiani, personaggio al momento ancora sfuggente¹⁰.

Gli stessi caratteri dell'*Annunciazione* sono presenti, come detto, nella *Flagellazione*. Sull'asse centrale, con i polsi legati a un tronco di colonna, Cristo è oggetto del feroce accanimento di tre aguzzini; uno di essi lo strattona tirandolo con violenza per i

capelli e facendogli inarcare brutalmente il busto. Costruite con sottili rialzi a pennello, le quattro figure si raggruppano a coppie: la posa di Cristo, fulcro della composizione, è reiterata, con poche varianti, dal carnefice alle sue spalle, mentre i due figuranti in secondo piano replicano la medesima posa da angolature diverse. I personaggi sono vestiti solo di pochi drappi svolazzanti; la tragica espressione del Cristo, dal volto scheletrico e dagli occhi scavati, contrasta con le arie luciferine dei suoi oppressori.

Oltre ai già citati studi preparatori per San Vittore, tra i disegni di Figino che si mostrano particolarmente affini alla *Flagellazione* va segnalata un'*Adorazione dei pastori* al Louvre¹¹, che condivide con la nostra tavola il trattamento policromo del supporto e la stessa, costruzione deformante dell'anatomia umana. Tratti stilistici analoghi sono presenti anche in un disegno con la *Deposizione* del British Museum (ill. 2), cui i personaggi, accalcati in orizzontale come in un bassorilievo antico, esibiscono la stessa muscolatura corpulenta, modellata dai raffinati tratteggi ondulati a biacca, con anatomie ancora più deformate nel rigonfiamento delle spalle e delle braccia contrapposto al rattroppirsi delle gambe¹².

Dal punto di vista formale, come in tutte le prove grafiche di questo periodo, anche qui l'artista mostra di aver superato il momento di infatuazione michelangiolesca aperto dall'impegnativa commissione per le ante d'organo del Duomo di Milano (1590-1595) e chiuso dalla tela con *Giove, Giunone e Io* (1600), realizzata per Rodolfo II e oggi alla Pinacoteca Civica di Pavia. A differenza dei lavori della prima maturità, il tratto peculiare della fase tarda è il particolare trattamento delle proporzioni anatomiche, più sottili e guizzanti e spesso declinate in «forme arcuate e muscolose, [...] come distorte»¹³, con i corpi intrecciati in grovigli faticosi e affollati. (**Mauro Pavesi**)

ill. 1. Giovanni Ambrogio Figino, *Studio per la pala d'altare con "San Benedetto accoglie i Santi Mauro e Placido"* (Milano, San Vittore al Corpo), inchiostro bruno, matita nera e biacca su carta preparata marroncina, 13,1 x 14,1 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, Inv. 1196.

ill. 2. Giovanni Ambrogio Figino, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, pennella, inchiostro bruno e biacca su carta preparata bruna, 33,8 x 22,6 mm, Londra, British Museum, Inv. 1946-7-13-340.

1. R. P. Ciardi, *Ambrogio Figino*, Firenze 1968, p. 56; A. Perissa Torrini, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni del Figino*, Milano 1987, pp. 14-15; 24. Da segnalare chele «invenzioni sopra carte tinte» sono ricordate, tra varie tecniche grafiche, dal maestro di Figino. Giovan Paolo Lomazzo, nel capitolo LXV del suo *Trattato*.
2. Venezia, Gallerie dell'Accademia, Inv. 1193, 1194, 1195, 1196.
3. La cronologia del ciclo di San Vittore è ricavabile sulla base dei pagamenti agli stuccatori attivi nel complesso, negli anni tra il 1602 e il 1605 (N. W. Neilson, *Some documents for the painting and choir decoration in S. Vittore al corpo. Milan*, in «Arte Lombarda» 13, 1968, pp. 133-134 ; M. Pavesi, *Giovanni Ambrogio Figino pittore*, Canterano (Roma) 2017, p. 515).
4. Su questa peculiarità dell'artista si veda G. Bora, *Disegni di manieristi lombardi*, Vicenza 1971, p. 55.
5. Pavesi 2017, p. 368.
6. Pubblicati in M. Comincini, *Jan Brueghel accanto a Figino. La quadreria di Ercole Bianchi*, Sant’Angelo Lodigiano 2010.
7. Tra gli altri si segnalano una *Testa della Vergine* su tavola «stimata lire 20», un *Cristo* «su l'assa stimato lire 30». La valutazione è più vicina a quella di alcuni

disegni che non ai numerosi dipinti di medie o grandi dimensioni, valutati di solito intorno alle 120-160 lire.

Non va poi dimenticato che, ai primi del XIX secolo, il pittore francese Jean-Baptiste Wicar conservava nella sua abitazione romana «tre quadretti a chiaroscuro [a monocromo]», registrati con un’attribuzione, all’epoca non scontata, allo stesso Figino (P. Plebani, *Seicento lombardo entre littérature artistique et collectionnisme (XVII-XIX siècles)*, in *La peinture en Lombardie: La violence des passions et l’idéal de beauté*, Cinisello Balsamo (Milano) 2014, cit., pp. 209-227, p. 221).

8. Le somiglianze con i modi di Figino sono evidenti non solo nel campo delle opere grafiche ma anche con i dipinti: ad esempio con la *Natività della Vergine* (1602-1608 circa) di Sant’Antonio Abate a Milano, in cui si ritrova in forme quasi sovrapponibili il braccio a riposo della Vergine della nostra *Annunciazione*. Diverse similitudini avvicinano l’opera anche alla *Fuga in Egitto* già in collezione Molinari Pradelli (cfr. M. Pavesi, *Una ‘Fuga in Egitto’ di Ambrogio Figino*, in «Paragone» LXVI, 122 (785) 2015, pp. 36-45), con cui l’*Annunciazione* condivide una stretta affinità nella resa dei dettagli delle figure degli angeli, fra cui il rigonfiarsi a spirale dei panneggi. Somiglianze sono visibili anche con il *San Giorgio* del santuario dell’Addolorata a Rho (documentato al 1602-06), con la *Deposizione* del Museo di Bellas Artes di Salamanca (di proprietà del Prado; Pavesi 2017, pp. 365, 524-525) e con la *Pietà* della casa parrocchiale di San Vittore a Milano (1608 ca.). In tutti questi dipinti si ritrova lo stesso, intenso patetismo che è forse una personale risposta all’ascesa milanese, negli stessi anni, di Cerano.

9. G. Borsieri, *Il Supplemento alla Nobiltà di Milano*, Milano 1619 , p. 44. Gli estremi biografici si ricavano dall’epigrafe sepolcrale in Santa Maria Podone a Milano; da scartare quindi la data di morte 1509 citata dal repertorio di G. Argelati, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, Mediolani [1745].

10. Filippo Maria Candiani *quondam* Fabrizio risulta vivo nel 1645 (Archivio di Stato di Milano, Indice Lombardi 42). Non è chiaro se quest’ultimo sia il Filippo Candiani ricordato come deputato alla Fabbrica del Duomo intorno alla metà del Cinquecento, e tesoriere della congrega di Santa Corona, per la quale seguì i pagamenti a Tiziano e Gaudenzio Ferrari per la decorazione della cappella della confraternita in Santa Maria delle Grazie (*Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall’origine fino al presente pubblicati a cura della sua Amministrazione*, 9 voll., Milano 1877-1885, *ad indicem*; R. Sacchi, *Il disegno incompiuto. La cultura artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, Milano 2005, p. 51); non è infatti impossibile che in famiglia ci fossero due omonimi, forse imparentati ma risalenti a nuclei o generazioni distinte.

11. Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 6305.

12. Altri paragoni con la grafica di Figino possono comprendere, oltre ai ricordati studi per San Vittore, altri fogli sciolti, sempre su carta bruna, come la *Resurrezione* e la *Deposizione di Cristo* (rispettivamente a Milano, Biblioteca Ambrosiana, Inv. F 235 inf. N. 990, e a Venezia, Gallerie dell’Accademia, Inv. 1192), o il *San Michele* di Windsor (Inv. 6934).

13. Ciardi 1968, p. 112. Tra i disegni tardi più vicini alla nostra coppia di tavolette vanno segnalati i due disegni connessi alla perduta pala con un *Crocifisso con angeli in volo* già in San Fedele a Milano (Vienna, Albertina, Inv. 2217; Parigi, Musée du Louvre, Inv. 11680) e vari fogli su carta ocre ripassata con pennellate color nocciola raffigurante un *Compianto su Cristo morto* (Gallerie dell’Accademia di Venezia, Inv. 1192).

Jean de CANY (c. 1617-1672)

3. *The Holy Family*, after Annibale Carracci

Pen and brown ink, brown wash, highlights in white and grey-green gouache, 16,2 x 22,2 cm. Signed bottom right: *Cany*

The painters Jean de Cany and his son, Jean-Baptiste, are today still largely unknown and confused. Since the 19th century, the various dictionaries of artists have all mentioned the existence of one single individual under this name, who died in 1693. This erroneous date has somehow made it impossible to distinguish between two generations of artists.¹ Concerning Jean de Cany, the father, who is the author of our drawing, we know today with certainty that he was originally from Rouen.² Living within the



bounds of the parish of Saint-Merry in Paris from at least 1649 onwards, he seems to have moved to the centre of the city, to a more prominent location between the banks of the Seine and the Ile de la Cité. Mentioned merely as a “painter” in 1649, Cany was described as a “master painter” in 1654 and again in 1669, which would prove his full acceptance into the artistic milieu of the Paris masters.³ The same year, “Sieur Jean de Cany” claimed to be “from the Royal Academy of Painting, living near the Pont Neuf in the parish of Saint Germain l’Auxerrois, aged fifty-two years old.”⁴ He was therefore a relatively young artist when he died in 1672, at the age of only fifty-five, leaving his son, Jean-Baptiste, to take over the family business with great flair.⁵

The few works painted or drawn by Cany the elder that are still known today give an idea of the diversity of his activity and relationships. As soon as he arrived in Paris, he seems to have been a fairly ambitious publisher: there is a series of prints based on drawings by Jean Lepautre, published in the 1650s, which bear the inscription “Ioan. Cany / excudit.”⁶⁻⁷ Around the same time, a rare *Harvest Scene* visibly signed “I. CANY IN F 1652”, allows us to gauge the importance of landscapes in his work, as Félibien clearly testified.⁸⁻⁹ We learn from another, recently identified, landscape that the elder Cany decorated harpsichords with country scenes, which adds further to our perception of the artist.¹⁰ Jean de Cany’s inspiration in the 1650s seems to have been astonishingly open-minded and eclectic: the painter was notable not only for his landscapes, but also for more unusual painted copies, such as an *Alexander and Campaspe* after the Mannerist painter Jodocus van Winghe (1542-1603), clearly signed Cany and dated 1653.¹¹

The work displayed here, a *Holy Family* after Annibale Carracci (ill. 1), is therefore fully in keeping with Jean de Cany’s career: his idea of a copy was not a pastiche; he subtly went about a personal reinterpretation, readily drawing inspiration from models available in engravings. At first sight the picture appears to be a literal reworking, but a closer look reveals certain variants: the head of the Virgin seems very close to the one painted by Cany on the high altar in Fouqueville in 1667, a work often compared to

the atmosphere of a La Hyre.¹² His line, however, generally seems more restless and incisive than the Carracci original. At the same time, the graphic delicacy of his treatment of the plants in the background comes as a surprise, and cannot fail to remind the spectator of the artist’s acknowledged skills as a landscape painter at the time. Ultimately, Cany used it as an exercise to make an in-depth study of the play of light: the white highlights contrast strongly with the brown wash covering the sheet, the volumes and the drapes acquire an almost sculptural density.

The alert curiosity of the artist seems to have been transmitted directly to his son, Jean-Baptiste, who was probably initiated into copying in the family atelier at a very young age. One of the rare traces of Jean-Baptiste’s activity as a drawer – a *Visitation* held in the Musée du Louvre – provides us with proof of this (ill. 2): the work, which has slightly deteriorated, bears witness to Cany the Younger’s successful integration of Bolognese painting. He was, incidentally, much sought after by the department of the King’s Buildings for his restorations and his copies of works by Francesco Albani and Domenichino.¹³ Probably fairly directly inspired by the famous *Visitation* by Pierre Mignard, which was widely known at the time through engravings, Jean-Baptiste de Cany has reinterpreted an original model here, as his father used to do, by making subtle changes that significantly affect the meaning. Thus, Elizabeth stoops more than in Mignard’s original: it is now the Virgin who greets her cousin, while the smaller number of figures and the omission of the staircase focus our attention on the meeting between the two women.

From father to son, a generation apart and in different stylistic contexts, the drawings in the Michel Descours gallery and the Louvre provide a poignant illustration of an atelier practice that is poorly understood nowadays, and often too hastily equated with lazy copies. These drawings help us to understand how the work of copyists at that time could be a way of nurturing their own artistic creation. Both of them were well-known during their lifetime. They had a heightened curiosity and a wide-ranging visual culture. In their rare identified drawings, Cany père and Cany fils reveal traces of a sensitive, receptive artistic practice, which has yet to be more widely discovered. (**Bruno Guilois – tr. J. H.**)

ill. 1. Annibale Carracci, *The Holy Family*, etching, 16,1 x 21,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (on loan from Rijksakademie van Beeldende Kunsten) (The Illustrated Bartsch 11-1 [4]).

ill. 2. Jean-Baptiste de Cany, *The Visitation*, black chalk, grey wash and white highlights, 43,2 x 29,4 cm, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 25137.

1. The first to give this date was Carl Heinrich Heinecken *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes*, Leipzig, Gottlob-Breitkopf, 1778-1790, t. 3, p. 572.

2. Registration, on 2 November 1641, of the payment of the sums due under the marriage contract between Jean Cany, master painter, and Jeanne Auber, Archives of Calvados, 1B967. I am grateful to Étienne Faisant who sent me a copy of this document.

3. For these mentions, see nos. 16426, 16428 and 9688 in the “fichier Laborde, Bibliothèque nationale de France.

4. Archives nationales, M/620, 30 October 1669. I am grateful to Étienne Faisant for communicating this reference.

5. See Eugène Piot, *Le Cabinet de l’amateur*, Paris, Firmin-Didot, 1863, p. 183.

6. See Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français, graveurs du xvii^e siècle*, Jean Lepautre, Paris, BnF, 1999, t. 12, p. 333 “Cany (-), active in the 1650s.”.

7. See Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français, graveurs du xvii^e siècle*, Antoine, Jacques et Jean Lepautre, Paris, BnF, 1993, vol. 11, p. 65.

8. The picture has featured in several sales. Lille, 21 May 1995, n° 215, and Paris, Drouot, 1 March 2013, n° 20.

9. André Félibien, *Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus anciens et modernes*, Paris, 1679, p. 70, à la suite de Patel.

10. Note that in Lyon on 5 July 2016, this work featured in the sale as lot n° 261: “I. CANY (17TH CENTURY), *Fête au bord de la rivière / Celebration beside the River*, oil on panel, signed and dated 1659 at the bottom left Height 68.5 cm, width, 160.5 cm.” According to the Fichier Laborde n° 16426, BnF, Jean de Cany was involved with the milieu of musical instrument makers.

11. Karel Gerard Boon *L’Époque de Lucaste Leyde et Pierre Bruegel : dessins des anciens Pays-Bas, collection Frits Lugt*, Paris, Fondation Custodia, 1981, p. 227, note 5.

12. Jean de Cany (1617-1672), *La Vierge et l’Enfant remettant le Rosaire à sainte Claire et saint Dominique*, oil on canvas, dimensions not known, Fouqueville (Eure), parish church, signed, *I CANY IN F 1667*.

13. On this subject see, Arnaud Brejon de Lavergnée, *L’Inventaire Le Brun de 1683 : la collection des tableaux de Louis XIV*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1987, p. 456-458.

Jacques STELLA (Lyon, 1596 – Paris, 1657)

4. *Saint Agatha healed by Saint Peter in her Prison*

Oil on canvas, 40.5 x 57.5 cm.

Provenance: Louis-Jean-François Collet (1722-1787); his sale, Paris, 14-23 May 1787, lot 278 (as “J. Stetta [sic] / Sainte Apolline [sic] martyre, visitée par l’Ange & Saint Pierre. Ce Tableau de trois figures est d’une touche fine. Haut. 14 pouces, larg. 20. T.” / “J. Stetta [sic] / Sainte Apolline [sic] martyr, visited by the Angel & Saint Peter. This painting of three figures is delicately wrought. Height 14 inches, width 20. T”). Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, acquis lors de la susdite vente pour la somme de 76 livres / acquired at the aforementioned sale for the sum of 76 pounds¹.

Jacques Stella was the son of François Stella, or Stellaert, a painter of Flemish origin, known, among other things, for some Roman views drawn and signed by his hand. Jacques was born in Lyon in 1596 and, although little is known about



his training, it is certain that around the years 1616-1619 he lived in Florence as a pupil of Jacques Callot. In 1623, Stella moved to Rome where he became a member of the Academy of Saint Luke until 1630 and knew Nicolas Poussin. At first he drew mainly for printmakers until he gained wider recognition for his painting. He became a specialist in painting on semi-precious stones, which was particularly appreciated by the family of Pope Urban VIII Barberini. He left Rome in 1634 with the ambassador Charles de Créqui and returned to France. He spent a year in Lyon before moving to Paris in 1635 where he was appointed painter to the King. He was invested into the Order of Saint Michael in 1644. Stella was then one of the main painters of the Regency alongside Laurent de La Hyre, Philippe de Champaigne and Eustache Le Sueur. In 1641, with Poussin and Simon Vouet, he was commissioned to paint the oratory of the Jesuit Noviciate. He painted a *Jesus discovered by his parents in the temple*, now considered to be his masterpiece.²

The story of St. Agatha, originally from Sicily and traditionally martyred in the 3rd century by Decius, was particularly popular in Counter-Reformation Rome in the first half of the 17th century. Although the Church no longer gives the same credit to the hagiographies of Jacobus de Voragine, it has not affected the popularity of some of the stories. According to legend, Agatha’s breasts were cut or torn off by her torturer. Imprisoned and left half-dead, she was cared for by Saint Peter who healed her wounds when night fell, accompanied by an angel carrying a torch.³ In the 1610s, Giovanni Lanfranco did two paintings of the subject.⁴ Simon Vouet painted it in around 1624⁵. Vouet’s painting is only known through a copy, but it could be related to the works commissioned by Cardinal Francesco Barberini, Bishop of the church of Sant’Agata dei Goti from 1624, who commissioned a cycle on the life of Saint Agatha in 1633.

Being a nocturnal subject, *Saint Agatha healed by Saint Peter in her Prison* lends itself particularly well to chiaroscuro effects. Stella’s paintings on stones of Judith or Mary Magdalene, during his Roman period, were highlighted with gold, a luminous, scintillating material.⁶ He subsequently painted a Saint Agatha on slate on his return from Italy in around 1635.⁷ Our version, painted on canvas, differs nevertheless in its bas-relief style composition, a balance of light and colour and a certain visual purity. We find it possesses the same delicacy as in *The Dead Christ*, a small-format painting on copper dated 1643, in which, although the contrasts are strong, the effects are restrained.⁸ The *Saint Agatha* is delicately painted and highlights certain details in a subtle way, for example Saint Peter’s hand holding the neck of the vial of unguent or the case of apothecary at the feet of Saint Agatha. Thus the work we are presenting here belongs, we feel, among the sophisticated classical works of the artist’s Parisian career from the 1640s onwards.⁹ **(M. P. – tr. J. H.)**

ill. 1. Jacques Stella, *Saint Agatha healed by Saint Peter in her Prison*, c. 1635, oil on slate, 24,5 x 31,5 cm Oberlin (Ohio) Private Collection.

-
- According to the copy of the expert Lebrun held in the Bibliothèque d’art et d’archéologie Jacques Doucet, Paris, Inv. VP RES 11 B/2 (Source: Getty Provenance Index Database).
 - Les Andelys, église Notre-Dame. See *Jacques Stella (1596-1657)*, exh. cat., Sylvain Laveissière (ed.), Lyon, Musée des Beaux-Arts, 17 November 2006 - 19 February 2007, Toulouse, Musée des Augustins, 17 March-18 June 2007, Paris, Somogy, 2006, cat. 81, p. 148-149.
 - Émile Mâle, *L’Art religieux du xviii^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1984, p. 139.
 - Parma, Galleria Nazionale, Inv. N. 65, and Rome, Palazzo Corsini. See *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, exh. cat., Erich Schleier (ed.), Parma, Reggia di Colorno, 8 September-2 December 2001, Naples, Castel Sant’Elmo, 22 December 2001-24 February 2002, Rome, Palazzo Venezia, 16 March-16 June 2002, Milan, Electa, 2001, cat. 8, p. 110-111.
 - Stéphane Loire, “Simon Vouet en Italie (1612-1627) : questions d’attributions et de datations”. in Olivier Bonfait and Hélène Rousteau-Chambon, *Simon Vouet en Italie*, Rennes / Paris, Presses Universitaires de Rennes / Institut National d’Histoire de l’Art, p. 202, ill. p. 203.
 - Laveissière, 2006, *op. cit.*, cat. 42 à 44, p. 96-99.
 - Oberlin (Ohio), private collection. See Pierre Rosenberg, “France in the Golden Age: A Postscript”, *Metropolitan Museum Journal*, 17 (1982), n°11, p. 36. Concerning the date, c. 1635, Sylvain Kerspern follows Pierre Rosenberg (http://www.dhistoire-et-dart.com/Stella/Stella-cat-Rome-Lyon-1633_35ca.html). Jacques Thuillier does not suggest a date, nor does he fully confirm its attribution to Stella (Jacques Thuillier, *Jacques Stella (1596-1657)*, Metz, Serge Domini, 2006, p. 300).
 - Laveissière, 2006, *op. cit.*, cat. 77, p. 145.
 - I am grateful to M. Jean-Claude Boyer for his invaluable advice in the writing of this piece.

Nicolas RÉGNIER (Maubeuge, c. 1588 – Venice, 1667)

5. *Penitent Magdalene*

Oil on canvas, 102.5 x 78.5 cm. On the stretcher: wax seal of the Stockholm Customs, 18th century (*Stockholm Packhus*)
Old inscription on the stretcher: *Frau Retzius / Spökslottet / Drottninggatan*; followed by the number: 67.
On the back of the original canvas, a number: *N : 18*.
Provenance: Stockholm, 18th century collection. Stockholm, Anna Hierta-Retzius (1841-1924)
Literature: Annick Lemoine, *Nicolas Régnier (alias Niccolò Renieri), ca. 1588-1667 ; peintre, collectionneur et marchand d’art*, Paris, Arthena, 2007, cat. 98, p. 282, repr. p. 281.

Born in Maubeuge, Nicolas Régnier trained with Abraham Janssens in Antwerp. In 1616, he left Flanders for the court of Ranuccio Farnèse in Parma, before settling in Rome between 1617 and 1620. He lived with the painters Dirck van Baburen and David de Haen, in the parish of Sant’Andrea delle Fratte, where he associated with the Bentvueghels clique. His years in Rome were the time of *pittura al naturale* and the *Manfrediana methodus*, which Régnier applied in the guardroom scene at the Palais des Beaux-Arts, Lille, *Soldats jouant aux dés la tunique du Christ / Soldiers playing dice for Christ’s Robe*, or in the series *Allégories des saisons / Allegories of the Seasons*.¹⁻² During his stay he became acquainted with Marchese Vincenzo Giustiniani, who became his patron. Giustiniani was an enlightened art lover whose collection included fifteen paintings by Caravaggio, thirteen by



Jacques Stella, Saint Agatha healed by Saint Peter in her Prison, c. 1635, oil on slate, 24,5 x 31,5 cm Oberlin (Ohio) Private Collection.

Jusepe de Ribera and representatives of the Bolognese school, the Carracci and the next generation, Albano, Guido Reni, il Guercino and Domenichino. The inventory drawn up in 1638, after Giustiniani’s death includes nine paintings by Régnier, including the important *Saint John the Baptist in the Wilderness*, which is now held at the Fondazione Roma. His relationship with the Marchese certainly helped him to rise in society, but it was probably also instrumental in the development of his painting, which became more open to Emilian classicism, as we see in his *Saint John the Baptist*, which was created as a *paragone* for the series of the four evangelists in the Giustiniani collection painted by Guido Reni, Albano and Domenichino.³

Between 1625 and 1626, Régnier settled permanently in Venice, a city that welcomed *forestieri* such as Johann Liss or Bernardo Strozzi. Moving there allowed him to entertain more international ambitions. He began working as a court painter in the genre of portraiture, and as a merchant, *sensale* (“broker”), for prestigious clients.

From the 1630s onwards, Régnier’s work was resolutely directed towards the Bolognese masters and in particular the painting of Guido Reni. *The Death of Sophonisba*, whose proto-type was painted in the 1640s, is a clear example of this.⁴ This composition must have been hugely successful, as there are six versions of it. The motif of the weeping woman was particu-

larly popular; on its own, it became the subject of five paintings recorded to date, including the *Penitent Magdalene*, which we present here.⁵ She is weeping at the sepulchre. Darkness is a dominating feature of the image, and the source of light that illuminates her tearful face and the golden reflects of her hair creates an interplay of reflections that guide the gaze expertly into the painting. The flesh, the silks, and the textures of the white drapery are all pretexts for pure delight in painting.

This work was imported to Stockholm in the 18th-century, as evidenced by the wax customs seal of the *Stockholm Packhus* on the back of the stretcher. It then became part of the Anna Hierta-Retzius collection in Stockholm, in the Scheffler Palace, also known as *Spökslottet* and located on Drottninggatan. Following a family tradition of dedication to social causes, Anna Hierta-Retzius was a women’s rights activist in Sweden during the late nineteenth and early twentieth centuries. **(M. P. – tr. J. H.)**

1. Lemoine, 2007, cat. 7, repr. p. 45.
2. <i>Ibid.</i> , cat.8, 9 et 10, repr. p. 42.
3. <i>Ibid.</i> , cat. 35, repr., p. 78 and commentary p. 78-79.
4. <i>Ibid.</i> , cat. 91, p. 276 et seq. for the other versions.
5. <i>Ibid.</i> , p. 280-283.

Thomas BLANCHET (Paris, 1614 – Lyon, 1689)

6. *Design for the decoration of the Great Hall of the Hôtel de Ville, Lyon, c. 1674*

Pen and brown ink, traces of black chalk, 26 x 22,2 cm. On the verso, annotation in graphite: *att. Thomas Blanchet / Portef. Horsin d'Eon*
Provenance: Simon Horsin-Déon (1812-1882). Collection Philippe de Chennevières, n°2794 (his mark bottom left, L. 2073); his sale, 2nd day, Paris, Hôtel Drouot, from 4 to 7 April 1900, part of lot n°28. Sale, Paris, Sotheby’s, 25 June 2003, Lot n°4, repr.
Literature: Philippe de Chennevières, “Une collection de dessins d’artistes français”, *L’Artiste*, V, Mars 1895, p. 180 (“Projet de décoration intérieure d’une salle”). Léon Charvet, “Recherches sur la vie et les ouvrages de Thomas Blanchet”, *Revue du Lyonnais*, Série 5, 19, p. 359-360, n° 167 (“Décoration intérieure d’une salle”). Lucie Galactéros-de Boissier, “Thomas Blanchet : La Grande Salle de l’Hôtel de Ville de Lyon”, *Revue de l’Art*, 1980, 47, p. 29-42, CD 37. Lucie Galactéros-de Boissier, *Thomas Blanchet (1614-1689)*, Paris, Arthena, 1991, cat. D 39, p. 414. Louis-Antoine Prat and Laurence Lhinarès, *La Collection Chennevières : quatre siècles de dessins français*, Paris, Musée du Louvre Editions/Ensa, 2007, p. 92 and cat. 220, p. 281, repr.

Thomas Blanchet, a Parisian by birth, was a strategic figure on the Lyon art scene in the 17th century. He trained in Paris in the atelier of the sculptor Jacques Sarrazin, but fairly soon decided to concentrate on painting, which prompted him to move on, probably to Simon Vouet’s atelier. He went to Italy at an unknown date, but he was documented as being present in Rome from 1647 to 1653 in the *stati delle anime*, parish censuses of “souls”, under the names Tomaso Blance, Monsù Blancis or Tomaso Blangett.¹ Most of what he is known to have produced



in Rome consists of Capricci painted in the style of Jean Lemaire and influenced by Poussin. But his Roman experience was much broader and more complex than this corpus suggests. In addition to Poussin, Andrea Sacchi and Alessandro Algardi are often cited by his biographers as the artists who had the most lasting influence on his art; he was a pupil of Sacchi and was held in high esteem by Algardi. However, the work he did in Lyon shows that he had also assimilated Baroque styles: from artists such as Pierre de Cortone in decorative painting, Borromini in architectural ornaments, and Bernini in sculpture. In 1655, he moved to Lyon and became the city's official painter: he decorated the Hôtel de Ville (1655-1672), the Abbey of the Dames-de-Saint-Pierre, now the Musée des Beaux-Arts (1674-1684), and he created ephemeral decorations for festivals, ceremonies and funerals, often in collaboration with Claude-François Méneštrier SJ. In 1675, he was appointed first painter of the city.

Our drawing is certainly connected to Blanchet's major project for the Lyon Hôtel de Ville (City Hall), but it most probably corresponds to a second project, commissioned after the fire at the Hôtel de Ville in 1674. The drawing does indeed match the decoration of the Great Hall of the Hôtel de Ville; the south wall and balustraded gallery are just as they appear in a large drawing for the first project of 1655, which is held in Stockholm.² Nevertheless, other elements raise questions: the half-moon composition of the upper section corresponds neither to the modello of the 1655 vault, which features a quadro ripor-

tato, nor to the descriptions of the subject by Claude-François Méneštrier, who devised the iconography.³⁻⁴ According to this scheme, Plancus, governor of the Gauls, was depicted above the gallery, raising the city from its ruins. Yet no such subject can be identified in the lunette. Furthermore, the elevation of the roof structure does not correspond to engravings depicting the Hôtel de Ville between 1647 and 1652, nor to the plans for the roof trusses in the City Archives.⁵ On the other hand, this elevation is exactly similar to the designs presented by Robert de Cotte's team, much later, in 1717.⁶ As we shall see below, the key to the problem lies precisely in this three-level elevation (remember that the Great Hall is on the first floor of the Hôtel de Ville, and reached by the Great Staircase; only the two upper levels are visible in our drawing).

The great fire of 1674 destroyed the roofing of the main body of the Hôtel de Ville (then on two levels) and the top of the walls on the upper level, where the Great Hall is located. After that tragedy, a renovation project was planned and Blanchet was commissioned to carry it out. For this second project, the artist confirmed his prowess as an architect and completely redesigned the elevation on three levels, as well as the façade, which was completely rethought. That design never saw the light of day, but Lucie Galactéros-de Boissier has demonstrated that the De Cotte agency, which was appointed to carry out large-scale works at the beginning of the following century, copied, almost to the last detail, some of the projects that Blanchet had designed for the reconstruction of the central section of the Hôtel de Ville after 1674.⁷ In his account of visiting Blanchet's atelier on a visit to Lyon, Carl Gustaf Tessin tells of drawings for this restoration project. Until now, none of them had come down to us or been identified as such. Our drawing is therefore the only known trace of that second project, which was never completed.⁸ The undeniable architectural qualities of this plan are convincing evidence that Blanchet has to be recognized not just as a painter, but also as an architect. (M. P. – tr. J. H.)

1. Galactéros-de Boissier, 1991, p. 51.

2. Stockholm, Nationalmuseum, Inv. NMH CC 2438. This large frieze drawing illustrates the proposal for a monochrome trompe-l'oeil painting on the walls of the Great Hall, on the theme of the boyhood of Alexander (see the description in Claude-François Méneštrier, *L'Art des emblèmes*, Lyon, Benoist Coral, 1662, p. 39-40).

3. Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. A 3017.

4. The iconographic programme for the vault and its interpretation are set out at the end of this book: Claude-François Méneštrier, *Éloge historique de la ville de Lyon et sa grandeur consulaire sous les Romains et sous nos rois*, Lyon, Benoist Coral, 1669.

5. Lyon, Municipal Archives, DD 287, f° 63, published in Galactéros-de Boissier, 1991, fig. 51 et 52, p. 80.

6. Galactéros-de Boissier, 1991, fig. 50, p. 80-81.

7. Lucie Galactéros-de Boissier. "Thomas Blanchet architecte : la façade de l'Hôtel de Ville, son 'dessein' inconnu (1674)", in Gérard Bruyère and Daniel Régnier-Roux (eds.), *Archives et architecture. Mélanges en l'honneur de François-Régis Cottin*, Lyon : Société d'histoire de Lyon, 2015, p. 167-185.

8. Nicodemus Tessin, *Studieresor...*, 1687, Osvald Siren (ed.), Stockholm, Norstedt, 1914, p. 112-113, quoted and translated in Galactéros-de Boissier 1991, p. 564.

Louis CRETEY (Lyon, before 1638 – Rome (?), after 1702)

7. *The Temptation of Christ*, c. 1686-1690

Oil on canvas, 48.5 x 67 cm.

Provenance: Lyon, 1720, Bay de Curis Collection (?). Lyon, 1997, Private Collection.

Literature: Pierre Rosenberg (ed.), with Aude Henry-Gobet, *Louis Cretey. Un visionnaire entre Lyon et Rome*, Lyon, Musée des Beaux-Arts / Paris, Somogy, 2010, n° P. 43, p. 174-175, repr.

Louis Cretey is a recent rediscovery. There are two explanations for his disappearance from the annals of art history until the end of the 20th century. The first is historical: the posterity of provincial artists, under the highly centralised monarchy of the *Ancien Régime*, was often compromised if they worked at a distance from Paris. And Cretey made it doubly difficult for himself by going off to live in Italy, where he made no attempt to link up with the network of French artists and patrons who were based there. Furthermore, if this approach was unlike everyone else's, so too was his painting. His unusual painting style is the second reason for his disappearance from the artistic panorama of the 17th century. His neglect of drawing, his disregard for perspective, his indifference towards anatomy, his lack of attachment to the study of nature, in short, his failure to respect the basic principles of academic art meant that his unusual style remained misunderstood. Genovese or Venetian influences in his paintings led to many of them being attributed to transalpine contemporaries such as Castiglione, Mola, Lyss or Bencovich, apart from a nucleus of well-identified works that have been held for many years in public collections and churches in Lyon. Pierre Rosenberg, Lucie Galactéros-de Boissier and Gilles Chomer were the first to rehabilitate him, aided in this by the expert eye of Michel Descours, who since the 1970s had been committed to saving Cretey's works from oblivion.¹ The exhibition at the Musée des Beaux-Arts de Lyon and the catalogue raisonné edited by Pierre Rosenberg with Aude Gobet, in 2010, did much to enlarge the corpus of the artist and increase our knowledge of his career, although there still remain a number of grey areas.

Born in Lyon before 1638, to a painter father who gave him his first lessons in art and, on the evidence of surviving letters, a fine education, Cretey divided his time between Lyon and Italy. He is reported to have been in Rome between 1661 and 1663, then returned to Lyon in 1667. He stayed in Parma in 1669 and moved back to Rome from 1671 until 1682. During this period the artist enjoyed the protection of eminent patrons such as Giovanni Simone Boscoli, Lieutenant General of Artillery of the Duke of Parma, and Cardinal Giuseppe Renato Imperiali in Rome. On his return to Lyon, he was commissioned, in 1683, to create a series of paintings and oculi for the refectory of the Benedictine abbey of Saint-Pierre (now the Musée des Beaux-Arts), which marked the beginning of a period of intense activity and unequivocal local success. Of this series, the best documented of his work to date, the five pieces that have survived are testimony to the scale of the project. The last



mention of the painter relates to a final trip to Rome between 1700 and 1702, after which all trace of him has been lost.

The Temptation of Christ is a work from his Lyon period, when Cretey had finished working on the Palais de Justice (1686-1687) and was still honouring commissions from connoisseurs and patrons, such as Louis Bays de Curis. The inventory drawn up after the latter's death, dated 15 January 1720, mentions a "Christ tempted in the wilderness by Monsieur Cretet estimated at twelve pounds." It is reasonable to assume that it was this work. And indeed, Aude Gobet and Pierre Rosenberg point out that the gleaming light on the rocks and foliage are characteristic of a development in his painting when he returned to Lyon. He repeated these effects later in *Christ and the Samaritan Woman*, and they became a constant in his later works.¹ The same applies to the powerful presence of landscape and the arrangement of the figures in the lower left-hand corner, which we also find in *Tobias Burying the Dead*. These elements were all the product of his work in Lyon before his last period in Rome.² (M. P. – tr. John Tittensor and J. H.)

1. Gobet et Rosenberg, 2010, cat. P. 44, p. 174 and pp 176-177.

2. Gobet et Rosenberg, 2010, cat. P. 52, p. 192-193.

Michel-François DANDRÉ-BARDON

(Aix-en-Provence, 1700 – Paris, 1783)

8. *Tobit Burying the Dead*, c. 1734-1745

Oil on canvas, 55.8 x 66.6 cm.

This original composition by Michel-François Dandré-Bardon was probably painted between 1734 and 1745, the decade during which the artist launched his career as a history painter in Paris thanks to the patronage of his fellow native of Aix, Charles Gaspard Guillaume de Vintimille du Luc (1655-1746), Archbishop of Paris. At the time, the painter had embraced



a widespread taste for macabre, tragic subjects and his works became part of a trend for depicting funereal episodes in Christian history. Dandré-Bardon spent a lot of time thinking about this subject from the *Book of Tobit* and drawing or painting it.¹ In the 1720s, he had already produced a gouache drawing (Paris, Musée du Louvre)² and two paintings (both missing) belonging respectively to the Aix-en-Provence art lover Jean-Baptiste Boyer de Fonscolombe³ and to his uncle, Commander Bardon of Malta.⁴ Engravings of them show that they both depicted the central group in the Louvre gouache. In this oil-painting, Dandré-Bardon reuses the device of a night scene set in a rugged landscape: the spectator's point of view is from the base of a burial vault. Standing directly above the entrance, Tobit gives directions to the bearers of the corpses. The composition is dominated by the receding perspective of a pyramidal monument, shrouded in clouds. Their darkness is accentuated by the moonlight shining dramatically through. The harsh gleam of the naked bodies and the drapery are unusual in this type of composition, which is usually rendered as a frieze.

Dandré-Bardon worked on subjects and effects that were described as “bizarre” or “unsavoury” and which, at the turn of the 18th century, signalled the passing of certain theoretical conflicts between drawing and colour. Dandré-Bardon's painting technique involved superimposing light glazes to give life to the mass of flesh and drapery. The combined influence of the Roman, Venetian and Neapolitan masters whom he studied before and during his stay in Italy was felt in many of his emblematic works on his return to Aix-en-Provence in 1726 and later in 1741. There, he was a frequent visitor to important *cabinets*, including that of Boyer d'Eguilles, who had had his collection engraved by Jacques Coelemans in 1704. Boyer d'Eguilles's cabinet particularly demonstrated the taste of art lovers of the time for tenebrism and night scenes, as evidenced by two emblematic works formerly attributed to Caravaggio

though now ascribed to Jacopo Bassan.⁵ The engravings in Pietro Testa's cycle of the *Four Seasons*, notably *L'Été / Summer*, show clear analogies with the body with the very elongated left arm in the foreground of Dandré-Bardon's composition, as well as the bearer with the bowed neck.⁶ The treatment in these paintings could be compared to that of Louis Cretey because of the elongation of the bodies and the gouache effect of the brushstrokes.⁷ He specifically used this treatment as a tribute to one of his main models: Sébastien Bourdon. Two versions of the subject are known by that famous painter.⁸ Dandré-Bardon seems to have borrowed the figure of Tobit and the movement of the corpse in the foreground, ready to be tipped head-first into a pit, from a youthful work by the master, which is held in the Musée de Valence. He also makes abundant use of receding figures for the corpse bearers or views of them from below, while achieving a sense of movement from the hang of their hair.

Dandré-Bardon used this style, which is particularly well suited to dramatic subjects, for an entire cycle dedicated to the martyrdom of Saint Vincent for the church of the priory of Saint-Martin-des-Champs in Moussy-le-Neuf. Although the whole of the cycle has been damaged by heavy ceruse over-painting that has removed all of its glazes, the figures of Tobias, the corpse and the bearer in the foreground are very similar to those in the painting of *Saint Vincent burned on red-hot brands*, which was executed between 1734 and 1741 (ill.1). These motifs had now become part of Dandré-Bardon's visual repertoire, as can be seen in the luminous creation for the high altar of the church in Lambesc dedicated to Saint Eldrad. Designed in 1742, it was probably executed in collaboration with his Aix pupil Joseph II Cellony (1730-1786). The painter has depicted the patron saint standing over a dead body in a dusky light (ill. 2). These motifs had now become part of Dandré-Bardon's painting repertoire, as can be seen in the luminous creation for the high altar of the church in Lambesc dedicated to Saint Eldrad. Designed in 1742, it was probably executed in collaboration with his Aix pupil Joseph II Cellony (1730-1786). The painter has depicted the patron saint standing over a dead body in a dusky light (ill. 2). The pose of the bearer with the contorted back and the sole of his feet turned towards us is also reminiscent of one of the most graceful *académies* drawn by Dandré-Bardon.⁹ In 1769, in the 3rd volume of *L'Histoire Universelle*, the artist wrote a description of a night burial by Tobit's son.¹⁰ The book is devoted to detailed descriptions of Old Testament scenes which have been depicted in paintings. The artist seems to be giving an exact description of the use of light in his own painting. He suggests combining two kinds of light: natural light, which he terms “principal light”, provided by moonlight, and the other “reflected” from a torch in the background, but whose theatricality does not undermine the verisimilitude of the action; proof, if proof were needed, of the powerful exercise in pictorial and stylistic synthesis that this composition embodies. (Laetitia Pierre – tr. J. H.)

ill. 1. Michel-François Dandré-Bardon, *Saint Vincent placé sur des tisons ardents / Saint Vincent burned on red-hot brands*, c. 1734-1741, oil on canvas, 125 x 102 cm, Moussy-le-Neuf, église Saint-Vincent.

ill. 2. Michel-François Dandré-Bardon, *Saint Eldrad*, oil on canvas, 330 x 230 cm, signed centre right: *Dandré-Bardon 1742*, Lambesc, église Notre-Dame-du Rosaire.

1. *Old Testament, or Apocrypha*, “Book of Tobit”, Chapter I, verse 20; Chapter II, verses 1-10. Tobit is particularly noted for his diligence in attempting to provide proper burials for fallen Israelites slain by Sennacherib. The main narrative of the book is dedicated to Tobit's son Tobiah or Tobiyah (Greek: Τωβίας Tobias).
2. Michel-France Dandré-Bardon, *Tobie ensevelissant un enfant d'Israël / Tobit burying a child of Israel*, black chalk, wash with gouache highlights, 37.5 x 27.2 cm, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 30865.
3. L. Cars, *Tobie ensevelissant un mort / Tobit burying a body*, etching, 22.3 x 16 cm, signed bottom right: *Dandré*, Paris, BnF, département des Estampes
4. Anonymous, *Ensevelissement des morts / Burial of the Dead*, etching, 17.8 x 21.1 cm, signed: *D'André inv. et fecit*, Paris, BnF, département des Estampes.
5. Entourage of Jacopo Bassano, (formerly attributed to Caravaggio), [Jacob said to Laban: “Give me Rachel...”], engraved by Jacques Coelemans and dated 1704, published in *Recueil des plus beaux tableaux du cabinet de (...) Jean-Baptiste Boyer seigneur d'Aguilles (...)*, À Aix, chez Jacques Coelemans, 1709, n°49; [Rachel appeared with her father's ewes], engraved by Jacques Coelemans and dated 1705, published in *Recueil des plus beaux tableaux du cabinet de (...) Jean-Baptiste Boyer seigneur d'Aguilles (...)*, À Aix, chez Jacques Coelemans, 1709, n°50.
6. Pietro Testa, *Summer*, 1642-1644, etching, 49.7 x 70.9 cm, Paris, BnF, département des Estampes.
7. Pierre Rosenberg (ed.), with Aude Gobet, *Louis Cretey. Un visionnaire entre Lyon et Rome*, Lyon, Musée des Beaux-Arts / Paris, Somogy, 2010.
8. Sébastien Bourdon, *Tobie ensevelissant les morts / Tobit burying the dead*, oil on canvas, 101 x 80 cm, Musée de Valence, P.147; *Tobie donnant une sépulture aux morts / Tobit laying the dead to rest*, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 27007 (recto).
9. Michel-François Dandré-Bardon, *Académie d'homme*, c. 1737-1767, black chalk, 54 x 40 cm, Montpellier, Musée Fabre, Inv. 837-1-191.
10. Michel-François Dandré-Bardon, *Histoire Universelle, traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter, ou tableaux de l'histoire enrichis de connaissances analogues à ces talents, par M. Dandré Bardon, l'un des Professeurs de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Professeur des Élèves protégés par le Roi pour l'Histoire, la Fable et la Géographie / [Universal History, treatise on the arts of painting and sculpture, or paintings of history enriched with knowledge comparable to these talents, by Mr Dandré Bardon, one of the Tutors of the Royal Academy of Painting and Sculpture, Tutor in History, Fable and Geography to the Pupils protected by the King]*, 3 vol. in-12°. À Paris, chez Merlin, Libraire rue de la Harpe, vis-à-vis la rue Poupée, t. 3, chapitre CCXIII [213], “Histoire de Tobie”, p. 280-283.

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

9. Landscape composed around the Château de Pierre-Scize, 1789

Pen and grey ink, grey wash, watercolour, 16,4 x 21,9 cm. Monogramed and dated bottom left: *DB.1789* [or 1780]

This drawing, signed and dated 1780 or 1789 (the more plausible date) belongs to the artist's later period, when he gave up representing reality in favour of veritable “montages” of sites he had already depicted but with no connection between them. In addition to the Château de Pierre-Scize, which stood guard over the entrance to Lyon above the Saône, the Convent of the



Barefoot Carmelites can be seen on the left.¹ On the right is a large tower at the edge of the water. This features in several of his works, notably in a drawing of the tower and the river, which is now in the Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.² On other sheets we recognize familiar motifs such as the herd at the water's edge, or the tree in the centre, a particular feature in Boissieu's work.³

But the greatest surprise is the representation of a farm in the foreground, a recurrence from an extremely rare etching by the artist signed and dated 1761, but not included in the catalogue raisonné of his engraved work that was compiled in 1878 by Alphonse de Boissieu. The only copy known of that etching is in the Städel Museum, Frankfurt.⁴ (ill. 1); To have reprised, even partially, a work from his youth is quite astonishing and attests to the way the artist worked – relentlessly reproducing, in various combinations, the motifs that went down well with his clients. These totally recomposed landscapes were long thought to be realistic; their unity came from his remarkable skill with grey wash and the watercolour, which creates the relationships between the various motifs through subtle and varied effects of light. This kind of drawing, which was somewhat akin to small “picturesque” painting and could be exhibited fairly cheaply, was very popular in France, especially with lovers of Germanic culture, although no one really knows why. (Marie-Félicie Perez-Pivot – tr. J. H.)

ill. 1. Jean-Jacques de Boissieu, *View of a farm with barrel-makers*, etching, 19,2 x 32 cm, signed and dated: *De Boissieu in. et f. 1761*, Frankfurt, Städel Museum, inv. N° 1360.

1. Pontoise, Musée Tavet, n° 898. 2. 17, published in Marie-Félicie Perez-Pivot, *Les Dessins de Jean-Jacques de Boissieu (1736-1810) dans les collections publiques*, Milan, Silvana Editoriale, 2018, n° 330.
2. Karlsruhe, Kunsthalle, n° 1976-52, published in Marie-Félicie Perez-Pivot, 2018, *op. cit.*, n° 79 (drawing dated 1793).
3. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, HZ 72, published in Marie-Félicie Perez-Pivot, 2018, *op. cit.*, n° 33.
4. Frankfurt, Städel Museum, Inv. n° 1360, see Marie-Félicie Perez, *L'Œuvre gravé de Jean-Jacques de Boissieu (1736-1810)*, Genève, Cabinet des Estampes, 1994, Genève, Editions du Tricornet, n° 146 a.

François-Xavier FABRE (Montpellier, 1766 – *id.*, 1837)

10. Posthumous portrait of the Marquise Fanny Grimaldi, 1804

Oil on canvas, 69.2 x 51.5 cm. Monogrammed and dated: *F. X. F. f / 1804*. Inscription on the verso, with the arms of the Grimaldi: *Joanni. Baptistae. Grimaldo. Genuensis / Marchioni. A Petri / Generis Nobilitate Conspicuo / Ingenio Praeclaro / Suavitare Morum Supremum obiit / Pridie. Roma Februario an. R. S. MDCCCIII / Fanny Bürckenwald. Grimaldi / viro Optimo / Cantra. Votum / Superstes / M. P.*

11. Portrait of Luigi Grimaldi della Pietra, 1804

Oil on canvas, 69 x 51.5 cm. Signed and dated lower left, on the plinth of the tomb: *F. X. Fabre f. 1804*. Inscription on the verso: *Prince de Santa Cruce / sur la tomba [sic] de sa fiancée / Fanny marquise de Gre aldi di / desta P / Bia là / de / le 6 Février 1804 à l'âge de 23 ans.*

Provenance: Schoëll collection, Saverne (?), 1878. German private collection. New York, Richard L Feigen & Co.

Literature: Robert Metzger, "Birkenwald," *Nouveau Dictionnaire de biographie alsacienne, Fédération des sociétés d'histoire et d'archéologie d'Alsace*, 1983. Francis Braesch and Gisèle Loth, *Amours et passions en Alsace*, Sarreguemines, Pierron, 1995, p. 91-92, repr. p. 89. Michel Hilaire, «Pour Fabre, peintre, collectionneur, donateur,» in *La Rencontre. Revue des Amis du Musée Fabre*, n. 50. IV trimestre 1999, p. 35. Laure Pellicer, *François-Xavier Fabre, peintre et collectionneur*, special edition of *L'Objet d'art*, 2000, p. 28, 35, 60. Laure Pellicer and Michel Hilaire, *François-Xavier Fabre (1766-1837): de Florence à Montpellier*, Paris/Montpellier, Somogy/Musée Fabre, 2008, pp 272-275 cat. no. 123-124 reproduced in colour. **cat. 10. Additional literature:** [A. Benoît], «Monsieur de Birkenwald,» in *Revue d'Alsace*, nouvelle série, VIII, 1878, Colmar pp 332-333. Laure Pellicer, *Le Peintre François-Xavier Fabre (1766-1837)*, thèse de doctorat d'Etat, Université Paris IV, sous la direction de M. Jacques Thuillier, 1982, p. 891, n° B 50. Laure Pellicer in *François-Xavier Fabre*, exh. cat., Bruno Mantura (ed.), Spoleto, Palazzo Racani-Arroni, 27 June – 27 August 1988, Florence, Uffizi Gallery, 29 September – 13 November 1988, Rome, De Luca, 1988, p. 11. Laure Pellicer, "François-Xavier Fabre in his Museum," in *Apollo Magazine*, Vol. CXXIX, no. 323, January 1989, p. 17. Laure Pellicer in *Au-delà du Maître. Girodet et l'atelier de David*, exh. cat., Richard Dagorne (ed.), Montargis, Musée Girodet, 2005, 20 September – 31 December 2005, Paris, Somogy, p. 85 and note 47. **Exhibited:** Roslyn Harbor, N.Y., Nassau County Museum of Art, *Faces and Figures*, 21 September 1997 – 4 January 1998. Montpellier, Musée Fabre, *François-Xavier Fabre (1766-1837) de Florence à Montpellier*, 14 November 2007 – 25 February 2008. Turin, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea, 11 March – 2 June 2008

The name Fabre, together with Drouais, Gérard, Girodet, Gros and Isabey, is one of the claims to fame of Jacques-Louis David. Enrolling at the studio the youthful master had opened just after his triumphant return from Rome, these early pupils would make up the next generation of the French School, although not without occasional bitter rivalries: to boost his chances in the Rome Prize competition of 1787 – which he went on to win – Fabre had no qualms about having his fellow pupil Girodet disqualified by denouncing the studies corrected by David that Girodet had smuggled into his *loge*. Once his residency at the French Academy in Rome attained, Fabre set about exploring – in the context of the regulation academic requirements – the language of moder-



nity in its fundamental form: the male nude. In this respect he challenged his elder, Drouais, before once again having to contend with Girodet, who arrived as Rome Prize laureate in 1789.¹ The overthrow of the monarchy caused disturbances in the French artistic community in Rome in 1792, and Fabre did not share the Republican leanings of David and his followers. While the sack of the Palazzo Mancini – the French Academy's premises at the time – and the hunting down of French patriots dispersed the artists all over Italy, Fabre chose to sit out the Revolution in Florence, where he was to live for many years.

The support he received from the Countess of Albany and her companion, the poet Alfieri, residents in Florence since fleeing Paris in August 1792, would establish his reputation. The English and Russian aristocrats he met at the countess's salon made up the greater part of his initial clientele, although this forced him to give up history painting for the portrait. While his relations with the French authorities improved under the Consulate and he found favour with certain influential figures from the Empire, and with the Bonaparte dynasty when Tuscany was incorporated into France, he remained excluded from the highly competitive Paris scene and instead extended his connections within Italy. Florence, which he did not leave until 1825, and his native Montpellier, to which he always remained deeply attached, and retired to late in life, were the magnetic poles of his career. Today most of his works can be found in the museum that bears his name in Montpellier and which was founded to house the collection he bequeathed to his home city.²

Fanny Grimaldi, born Baroness of Birkenwald (or Bürckenwald), is one of the Florentine personalities whose portrait Fabre painted, probably at the request of her fiancé Luigi Grimaldi. Fanny was still mourning the death of her first husband, Giovanni Battista Grimaldi, Luigi's brother, who had died in February 1803. A figure of Cupid tries to turn the young widow away from the memory of her late husband, symbolised by the still open tomb, to remind her of the joys of earthly life. But the prospect of nascent romance was brief, since Fanny Grimaldi died in February 1804 in Florence.³ It was more than probably in the wake of this tragic event that Fabre painted Luigi Grimaldi, in contemplation at the tomb of the deceased, overwhelmed by sadness, on the fringes of the world and the city seen in the distance under a heavy sky. He dedicated the work to the beloved and addressed the words inscribed on the tombstone: "À LA VERTUEUSE" ["To the virtuous one"]. The resonance between the two portraits is reminiscent of Jacques Sablet's portrait of Lucien Bonaparte.⁴ In 1800, Lucien's wife Christine Boyer died and Sablet incorporated into the portrait of Lucien as a widower the portrait he had painted for the Salon of 1799 of his late wife mourning at the grave of their dead child.⁵ Although Fabre did not make explicit quotations in his portrait of Luigi Grimaldi, it is conceivable that he might have seen Sablet's painting: 1804 was the year Lucien Bonaparte moved to Rome, to the Palazzo Lancelotti. (M. P. – tr. J. H.)

1. See Thomas Crow, *L'Atelier de David. Émulation et Révolution*, Paris, Gallimard, 1997, pp 157-163.
2. This commentary draws on the work of Laure Pellicer, most of which is to be found in the catalogue of the exhibition she curated with Michel Hilaire (see Pellicer and Hilaire, 2008).
3. We learn this from a letter in an engraving by Pietro Bettelini published in 1806 and dedicated to Don Luigi Grimaldi. The print reproduces the portrait of Fanny Grimaldi, which for a long time was known only through the engraving, until the pair of paintings resurfaced in 1993 (see Pellicer and Hilaire, 2008).
4. Ajaccio, Musée Fesch.
5. *Idem*.

François-Marius GRANET

(Aix-en-Provence, 1775 – Aix-en-Provence, 1849)

12. Atelier in the Trinità dei Monti

Oil on canvas, 38 x 46 cm. Monogram lower right: G g.

Provenance: Collection André Beurdeley; his sale, Paris, 7 May 1920, lot 71. Collection Brame. European private collection.

Literature and exhibition: Gennaro Toscano (ed.), *Sur la route d'Italie : peindre la nature d'Hubert Robert à Corot ; le goût d'un collectionneur*, exh. cat., Évreux, Musée d'Art, Histoire et Archéologie, Amiens, Musée de Picardie, 2014-2015, Paris, Gourcuff-Gradenigo, 2014, cat. 22, p. 110-112, reproduced.

With the *Atelier in the Trinità dei Monti*, Granet brought into play all his painterly skills. We see it in the composition of the space, his mastery of diffused light, and the subject matter. The originality of the painting lies in the way these different registers are brought together by a master whose authorship is so evident in the work.

What we have is an interior constructed according to a geometry that respects the laws of perspective. The horizontal line of the shelves and the counter divides the painting in two. Verticality is provided by the central ceiling beam from which a lamp hangs. The right-hand side of the work forms a "wall"



while the left-hand side keeps opening up perspectives, with a sequence of open doors creating a sense of depth.

The first door opens onto a lit space (the studio itself perhaps). A second door opens onto a corridor lit from the right. A transom window is open above that second door creating a luminous white square, an almost obsessive patch of light. It is worth noting that Granet would often place a dazzling source of light in the spectator's line of vision.¹ This white square is in stark contrast to the dark ochre square above the first door. While the white square is totally abstract, the ochre square depicts a Madonna and Child, certainly very dark but still recognizable, in spite of there being no discernible direct source of light. The light of a bright day shines on the door in the background and onto the wall of the studio. The same light also illuminates the first open door and is softened on the terracotta tiles in the first room. The lighting for this room, however, has been provided by another light source, situated behind Granet as he painted the picture. The plaster casts on the shelves (the foot from some colossal statue), the helmeted heads of a woman and a man, and the bust of a naked man are lit from this source. The edges of the two paintings hanging on the wall on the left, and the edge of the first door, receive the same lighting, as do the tools, the jug, and the chest at the bottom left of the composition, not to mention the ceiling beams, which are also lit from the same source. We have to accept that the actual workshop (where the model is sitting) is lit by a window that we cannot see. So there are three sources of light illuminating the painted space, without any of them being defined.

In 1802, when he arrived in Rome, the "City of Art," Granet realised that he had to paint the remains of a neglected city. He grew attached to the Colosseum. One painting shows a painter leaving the Colosseum with a sketchbook under his arm, no doubt filled with sketches of the Colosseum, which is behind him.²

The painting that concerns us here seems to proceed from the same intuition: not to show what one would expect to see, in this case the studio, but rather to go behind the scenes. We would want the two figures to be models, but Granet has painted them during their break, not posing. One is sitting down taking a rest, his contours admirably delineated by the light; the other, in the half-light, is engaged in some kind of business with a clerk. Who are they? There are comparable figures in the painting *Stella in Prison*.³ Note that when he painted *The Choir of the Capuchins*, since all the Franciscans had been defrocked by imperial edict, Granet asked a local lay person (a gardener perhaps) to dress up as a priest. He found a couple more extras to stand in for monks. With these three models he composed his painting, in which thirty or so monks sing the office of Vespers, at a time when the celebration of that service was forbidden.

In what we might call the antechamber of the studio, Granet depicts works connected with painting and sculpture. It is absolutely not an art gallery or an exhibition space. Paintings

are hung up and plaster casts placed on shelves like in a small storeroom. This is typical of any painting of the period depicting a painter's atelier.⁴

Granet himself often treated the theme of the atelier, depicting an easel, a painting in progress, and the artist at work or going about some other activity. Here the atelier itself is not visible. It is suggested without actually being painted. The scene is more administrative than artistic: a man is dealing with some business with a clerk at his counter. Some papers (bills perhaps) are poking out between the little wooden columns on the counter. One of them, incidentally, has floated down onto the terracotta floor. It is fairly typical of Granet to leave a letter, an envelope, or a written note lying on the floor, as a kind of trace.⁵

The painting clearly dates from Granet's maturity in Rome. The stylistic vocabulary is one that could only have been acquired slowly and confidently. There is every reason to suppose that the work was painted in the ateliers made available to artists in the convent and church of the Trinità dei Monti. The Order of Minims, whose church it was, had been expelled by the French in 1798 and the premises ransacked. Ateliers were then installed, which mean that Granet had his own Roman atelier there until 1815, i.e. until the Restoration of the Monarchy.⁶

Everything seems to be clearly defined in this painting, except that the Atelier itself is not shown, only the vestibule that leads to it.

No "Madonna and Child", nor any biblical scene, nor even saints, were ever the direct subject of a painting by Granet. Curiously, he chose to paint *Stella* in his prison, doing a charcoal drawing of a Madonna and Child on a wall. The process repeats itself: Granet paints a monk painting a Christ crowning the Virgin, in a studio, but we never get to have the painting that was painted in this way. More usually, Granet presented "historic" painters, always in some state of suffering or even agony. The theme of the painting within the painting is a leitmotiv so often repeated that it has to be seen as a favourite approach of the artist's, to the point of obsession. Granet painted *The Choir of the Capuchins* seventeen times, mainly between 1814 and 1820, and depicted the paintings on the walls of the choir faithfully and in perspective. They can all be identified as they have never been moved!

Thus the painting that concerns us here is in keeping with a conscious practice on the part of the artist: not to show the essential but to give all the necessary and sufficient clues for the viewer to identify the place. So the paintings and plaster casts that the painter has placed in the antechamber, where pictorially we stand as viewers, have a specific meaning as signifiers. Granet has hired as models two very realistic figures. They look more like beggars or pilgrims than the young Apollos of a neoclassical atelier, and this reinforces our reading of the work. We are a long way from the nudes of David, a long way from the gods of Olympus (Jupiter), a long way from hero fig-

ures (Romulus). Granet has understood that painting has to be realist. Hence the deliberate contrast between the sculptures on the shelves, which allude to classical gods and goddesses sometimes helmeted (a Cybele perhaps or Athena, and an Achilles), and the rough, heavy clothes of the two models. Studio painting still involved business arrangements; art was not cost-free!

Perhaps we might attempt to decipher the meaning of the paintings on the walls of this antechamber.

On the right, we easily discern a painting of an arch of a cloister seen from the front (from the inside of the cloister), and an enfilade of said cloister. Granet used this process in his later painting *The Cloister of the Carthusians*. For the moment, we can assume that he was set on painting the cloister of the Trinità dei Monti.

On the left hand wall, two paintings warrant attention. The first represents a work by Granet himself, a work which he bequeathed to the Museum in Aix-en-Provence: *Le Sommeil [Sleep]*. The man asleep is an old man of the same stock as the models receiving their wages.

The second painting on this wall is just as "constructed." The impression is of a monk praying in a cave above the sea. Once again, this cannot be a work painted *in situ*, but inevitably a composition, even though a personal experience may have been behind this romantic vision.

And finally, the painting hanging above the door is clearly a Virgin and Child (ill. 1). There is a nod here to Granet himself as a "collector."⁷

In conclusion, this picture is a kind of genre scene. And yet it is all about the very truth of painting. Here, at the beginning of the 19th century, the whole question of subject and meaning is raised in an exceptional place, the Convent of the Trinità dei Monti Church, which was deconsecrated during the Napoleonic era... (Denis Coutagne – tr. J. H.)

ill. 1. Anonymous 16th-century Venetian, *La Vierge et l'Enfant Jésus tenant le globe du monde [The Virgin and Infant Jesus Holding the Globe]*, distemper on wood panel, Aix-en-Provence, Musée Granet, Inv. 849.1.46, Granet Collection.

1. See, for example, paintings like *The Choir of the Capuchin Church in Rome* (New York, Metropolitan Museum of Art), or *Interior of the Basilica of Saint Francis of Assisi* (Paris, Musée du Louvre).

2. See for example a small painting in the Musée Granet d'Aix-en-Provence. 3. Painting conserved in the Pushkin State Museum, Moscow.

4. See for example Jean Alaux's painting of *L'Atelier d'Ingres [The Atelier of Ingres in Rome]* painted in 1818.

5. A number of works could be cited as examples; the one we will cite is *Le Cloître des Chartreux [The Cloister of the Carthusians]* (Aix-en-Provence, Musée Granet).

6. In the church of the Trinità dei Monti itself, Ingres painted a painting in 1812 that was intended for the Quirinal Palace, where Napoleon was to reside for his coronation as Emperor of the West. Ingres painted Romulus as the precursor of Napoleon! Granet has left us washes executed in the cloister and he painted the church on several occasions at a time when the domes had been removed for restoration.

7. In fact, the Granet bequest to the Museum in Aix (1849) includes a work by an anonymous 16th-century Venetian artist entitled: *The Virgin and Infant Jesus Holding the Globe* (Inv. 849.1.46). There is no doubt that this is the panel that Granet has reproduced in the painting analysed here.

Philippe-Auguste HENNEQUIN

(Lyon, 1762-Leuze (Belgium), 1833)

13. *Portrait presumed to be of the architect Bruno Renard, (Tournai, 1781-Saint-Josse-ten-Noode, 1861), early 1820s*

Oil on canvas, 65.5 x 49 cm.

Philippe-Auguste Hennequin was one of David's first students in the 1780s. After being expelled from the master's workshop for stealing colours, he travelled to Rome and then settled in Lyon at the beginning of the Revolution, where he was involved in setting up the museum. As a diehard Jacobin close to Babeuf, he was investigated by the Police several times when he arrived in Paris in 1795, although this did not prevent him from winning the Grand Prix at the Salon of 1800 with *The Remorse of Orestes* (Louvre Museum). Ill at ease with the Empire, in spite of commissions from Vivant Denon – *Napoleon at the camp of Boulogne, distributes crosses of the Legion of honour* (Versailles); *The Battle of Quiberon* (Musée des Augustins, Toulouse) –, Hennequin took himself into exile in Belgium in 1806 following financial difficulties. It was probably in



Tournai that he met Bruno Renard, when he applied for a teaching post at the Tournai Academy in 1820. Although he was not awarded the post in the end, he moved to the city the following year. His wife had opened a girls' school there and Hennequin received several commissions, including a cycle on *The Story of Saint Hubert* for the church of Saint Piat, which eventually led to his appointment in 1827 as director of the Academy.

They probably both belonged to the same freemasons' lodge, but Hennequin and Renard had divergent views as teachers. Although he was a former student of David's, Hennequin used nature as his main source of inspiration, while Renard was an advocate of neo-classical line drawing. Trained by Percier and Fontaine in Paris, Bruno Renard was appointed municipal architect of the city of Tournai in 1808 and in this capacity he laid out the city much as we still see it today. Among other things, Hennequin was responsible for the layout of the Place Saint Pierre, the gallery of the Museum of Natural History and the carpet factory. His most famous work is the Grand-Hornu Colliery, a now disused industrial complex in neo-classical style. In spite of his background, Renard was also very interested in the past of the city of Tournai. He made surveys of the cathedral, which he was planning to restore, and these led to the publication of a monograph. He was a founding member of the Historical and Literary Society of Tournai. His son Bruno (1804-1879) became a general in the Belgian army and was Minister of War from 1868 to 1870.

From the apparent age of the model, it is possible to date this portrait to the early 1820s, when Hennequin moved to Tournai. Although the work is not signed, several features indicate that it is unmistakably a portrait by Hennequin. The hand with one finger separated from the others is found on several portraits held in the Brussels museum or in Liège, as are the slightly fuzzy hair and the sharp pleats of the cravat. Technically, the carefully worked matter of the hands and the face catches the light and makes it vibrate, while at the same time giving the figure an alert intensity that is amplified by the stooping pose. What we have here is a portrait that bears the stamp of a romanticism sometimes bordering on expressionism, which we also find in the portrait of Haghe the architect from Tournai (ill. 1), whose watercolourist son, Louis, was a pupil of Hennequin. (Jérémie Benoit – tr. J. H.)

1. Jérémie Benoit, *Philippe-Auguste Hennequin (1762-1833)*, Paris, Arthena, 1994, p. 93, p. 113 repr.

Hans Ditlev MARTENS (Kiel, 1795 – Kiel, 1864)

14. *Portrait of a young girl above the Arco Scuro in Rome*, 1835

Oil on canvas, 46.5 by 37 cm. Signed with the artist's initials and dated on lower right: *D.M. / 1835*.



Hans Ditlev (or Detlev) Martens was a member of the Copenhagen School, which spread into Germany and particularly into Schleswig-Holstein. He trained in Kiel and became a painter-decorator in Hamburg before enrolling at the Copenhagen Academy in about 1815. There he studied under Christoffer Wilhelm Eckersberg, who had recently returned from Italy: he took the first and second free classes, then the *Gipsklasse* (with plaster casts) and the *Modellschule* (with live models). Eckersberg's instruction encouraged Martens to pay particular attention to architecture and the construction of perspective. Most of his well-known works depict architecture, whether as monuments in a landscape, or the bustling interiors of sacred or secular buildings. He described himself as a specialist in "the representation of architecture of different periods, combined with historical events."¹ This was his justification for needing to travel across Europe to study the monuments of history. In 1824 he was awarded a four-year scholarship financed by the Danish Crown that enabled him to travel through Germany and northern Italy to Rome, which he finally reached in 1825. There he mixed with the community of German and Danish painters under the generous wing of Bertel Thorvaldsen, who put many of them up at the Casa Buti. Martens was helped financially by Thorvaldsen, who bought some of his paintings when his circumstances became dire. His most famous painting is inextricably linked to the master in that it depicts Thorvaldsen's studio in the Barberini Palace during the visit of Pope Leo XII on 18 October 1826. This painting entered the collections of Frederick VI of Denmark as early as 1830.²

Our *Portrait of a Young Girl* is an almost prototypical souvenir image of his time in Rome, with a picturesque path leading down to St. Peter's Basilica, and fragments of antiquities in a corner. But the portrait that he has superimposed on it with such delicacy is the real subject of the work. It occupies a special place in his production because practically all that remains of Hans Ditlev Martens's Roman period are genre scenes, mostly located around the churches of Rome, sometimes straying into history painting, with a few rare landscapes of the surrounding countryside. The young reader looks very diligent - her book bears the German title *Fleiß* ("diligence") - and she is impeccably dressed. She radiates the innocence and charm of impending adolescence. She sits in a garden of citrus trees and flowers, surrounded by vineyards, in a very specific place: on the Via dell'Arco Scuro. The tunnel, bottom left, opposite the Villa Giulia is now blocked off; it used to lead to the Monte San Valentino and the vineyards planted by Pope Julius III in the 16th-century (now the Monti Parioli quarter). Martens painted this lane twice, once as an oil on paper, which Thorvaldsen acquired in 1837; the other is a pastoral landscape.³⁻⁴ The perspectives are identical, right down to the delicate depiction of the Vatican in the distance, where the circular tower of Pope Nicholas V is visible. It is tempting to identify this spot as the place Martens reputedly discovered with his friend the portraitist Niels Peter Holbech, who lived in Rome between 1830 and 1834; they used to go there and work together.⁵ Holbech certainly used the same setting in one of his paintings.⁶

In about 1837, Martens left Rome for Hamburg where he stayed until 1842, the year of the great fire.⁷ After that disaster, he moved back to Copenhagen, having, it seems, lost everything. Holbech was a staunch and generous friend to him there, as well as a source of financial support. Martens was nonetheless disappointed by the lack of recognition he received from his Danish peers, who found him boorish and his manners strange. He felt like a stranger in the city where he had begun his career as a painter: „Herr Gott, komme ich nach Deutschland, so bin ich der 'dumme Däne', bin ich hier, bin ich ,der verrückte deutsche Maler.'“⁸ He returned to Germany and died in poverty in Kiel, where he was buried in a pauper's grave. (M. P. – tr. J. H.)

1. „(...) die Darstellung architektonischer Gegenstände aus verschiedenen Zeiten, zusammen mit historischen Begebenheiten,“ quoted in Ernst Schlee, „Der Maler Hans Detlev Christian Martens (1795-1866)“, *Nordelbingen / Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte*, 1987, p. 79.
2. Pope Leo 12. visits Thorvaldsen's studio near the Piazza Barberini, Rome, on St. Luke's Day October 18th 1826, Copenhagen, Thorvaldsens Museum, Inv. Dept. 18.
3. *St. Peter's from the Via Sacra* [sic], oil on paper mounted on canvas, 76.5 x 54.3 cm, Copenhagen, Thorvaldsens Museum, Inv. B260, Thorvaldsen Collection. The proof of payment dated 1837 is held in the archives of Thorvaldsens Museum (Inv. gmI, nr. 37).
4. *Pastoral landscape above the Arco Scuro*, oil on canvas, 80 x 58 cm (Sale, Copenhagen, Bruun Rasmussen, 9 December 2003, lot 1241).
5. According to the memoirs of Niels Peter Holbech's daughter, Ursula Dahlerup, mentioned in Schlee, *op. cit.*, p. 92 : „In Italien war er, Holbech, einmal mit Martens draußen in den Bergen, um Studien zu machen. Er erkannte ein wunderschönes Motiv: die Peterskirche im Hintergrund, ein tiefer Hohlweg, ein Bergvorsprung und eine herrliche Landschaft im Vordergrund.“

[“In Italy, Holbech was once out sketching in the hills with Martens. He discovered a wonderful motif: St Peter's Basilica in the background, a deep sunken path, a mountain ledge and a magnificent landscape in the foreground.”]

6. Niels Peter Holbech, *A pilgrim sitting by a fountain in the Via dell' Arco Scuro*, oil on canvas, 64.1 x 49.7 cm, Copenhagen, Thorvaldsens Museum, Inv. B 225, Thorvaldsen Collection.

7. According to a letter to Thorvaldsen, he passed through Paris in November 1837 before returning to the north of Europe (Copenhagen, Archives of Thorvaldsens Museum, Inv. m21 1837, nr. 60a).

8. Ursula Dahlerup, *Fra Gammel tid*, Copenhagen, H. Hagerups Verlag, 1927, p. 69 quoted in Schlee, *op. cit.*, p. 93 (“Lord God, when I go to Germany, I am the 'stupid Dane', when I am here, I am 'the crazy German painter'”).

Claude-Marie DUBUFE

(Paris, 1790 – Celle-Saint-Cloud, 1864)

15. *Portrait of Nelly Bunel, future daughter-in-law of the artist*, c. 1848

Oil on canvas, 110.5 x 81.5 cm. Canvas supplier's mark on the back: *Ancienne Maison / VALLÉ / BELLAVOINE Successeur / 3 Rue de l'Arbre-Sec / PARIS*. Original frame.

Provenance: Family of the artist, then their heirs.

Literature: Emmanuel Bréon, *Claude-Marie, Edouard et Guillaume Dubufe, Portraits d'un siècle d'élégance parisienne*, Paris, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, S. d. [1988], p. 96, repr. p. 122. *Les Enfants modèles*, exh. cat., Emmanuel Bréon (ed.), Paris, Musée de l'Orangerie, 24 November 2009 – 8 March 2010, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2009, p. 14, repr. p. 15 (fig. 3).



A pupil of David from 1804 onwards, Claude-Marie Dubufe became one of the most fashionable portrait painters from the Bourbon Restoration to the July Monarchy. His attachment to the Orleans branch of the Bourbons, whom he met in exile in Palermo in 1811, contributed greatly to his success and influenced his career by providing him with a steady stream of portraits. He decided to focus on this genre after the demise of the school of David in the early 1820s, and he acquired a constantly evolving clientele from the bourgeoisie and aristocracy until the 1848 Revolution.

The portrait of Nelly Bunel belongs to the artist's close circle of acquaintances. In 1848, Dubufe fled Paris and the February Revolution and headed for the Abbaye de la Lucerne estate, near Granville, where he was a frequent visitor around 1850. There he produced a series of landscapes executed *en plein air*. At that time, the estate belonged to the Bunel family, Amélie and Gaston and their daughter Nelly, whose portraits he painted. The oval portrait of Nelly, in a carved frame topped with a ribbon that evokes her bows, forms a pendant of identical dimensions to the portrait of Dubufe's younger son, Paul, whom he painted at the same age and presented at the Salon of 1846.¹ With this childhood connection, it was as if they were destined to become husband and wife, which they eventually did.

Dubufe's portraits were highly appreciated by his contemporaries, but he seems to have taken particular pleasure in portraying his entourage; there is a great deal of tenderness in his 1820 portrait of the Dubufe family.² (M. P. – tr. J. H.)

1. Claude-Marie Dubufe, *Portrait of Paul Dubufe*, oil on canvas, 110.5 x 81.5 cm, Semur-en-Auxois, Private collection (see Bréon, 2009, p. 14 et fig. 4, p. 16).
2. Claude-Marie Dubufe, *The Dubufe family in 1820*, oil on canvas, 64 x 82 cm, Paris, Musée du Louvre.

Paul BOREL (Lyon, 1828 – Lyon, 1913)

16. A Pilgrim Angel, facing to the right

Charcoal, black chalk and white chalk highlights, pencil grid, 63 x 57.5 cm.

17. A Pilgrim Angel, facing to the left

Charcoal, black chalk and white chalk highlights, pencil grid, 63 x 55.5 cm. Signature stamp bottom right: *P Borel*.
Literature: Félix Thiollier, *Paul Borel, peintre et graveur lyonnais (1828-1913)*, Lyon, Lardanchet, 1913, repr. pl. E.

From the moment this son of a Lyon merchant family became an orphan at the age of ten, his future as an artist and devoted Catholic was settled: in the boarding school in nearby Oullins that he and his brother were sent to by their paternal grandparents in 1838, he would find a home, a family and a vocation. The education provided by the charismatic Abbé Lacuria, a follower and active advocate of Lamennais's theology and aesthetics, had



a profound influence on a small group of students committed to their faith and the making of art. Several of them, including the Captier brothers and Louis Mouton, became priests, and Pierre Borel would marry Mouton's sister Adèle after hesitating between the religious and the artistic callings.¹ However, while art left

him no choice, he was not interested in the standard academic training: as masters he opted for Ingres (briefly), Hippolyte Flandrin and, most importantly, Louis Janmot, with whom he became the closest of friends.

In 1860, two years after his wife's untimely death, an inheritance made him comfortable for life and free to practise his art with no need to go searching for commissions. Indifferent to success and fame – he described his role as an artist as “priestly” – he kept his talent and generosity for the institutions he loved. He endowed the school in Oullins, now run by the Dominicans, with a chapel commissioned from the architect Pierre Bossan, and spent twenty years decorating it. Another of his major works was the decor for the church at Ars-sur-Formans, inspired by his meeting with Jean-Marie Vianney, the famous “Curé d’Ars”.² Huysmans is one of the few writers from outside Lyon to have reacted to Borel's work, in his novel *The Cathedral* (1898): “An unknown artist, living in the country, and never exhibiting in Paris, was painting pictures for churches and convents, working for the glory of God and refusing all remuneration from priests or monks... At first sight Pierre Borel's work is neither cheerful nor attractive; the phrases he used might often have made a partisan of the modern smile; and besides, to judge his work fairly it is indispensable to get rid of part of it, to refuse to see anything but that which has evaded the too-familiar formulas of commonplace unction; and then what a spirit of manly ferocity, of ardent piety, filled and upheld it.”³

The two works we present here are preparatory cartoons for the decoration of the Saint Thomas Aquinas chapel in Oullins. It was built by Pierre Bossan, a historicist architect who, during his stay in Sicily, had been impressed by Byzantine style architecture. This is evident in the Oullins chapel project and in his magnum opus, Notre-Dame de Fourvière. He converted to Catholicism after meeting the Curé d’Ars in 1852. Bossan was a friend of Paul Borel. They both supervised the construction work on the chapel, which was completed in 1861. There was nothing to stop the decoration project getting under way, but it was not actually completed until 1888. It was a large-scale project and Borel designed all the painted decoration. Today, it is considered to be his most important work. That project was central to Borel's career in more ways than one. He had a strong personal attachment to the school in Oullins, where he had grown up and he still thought of it as his home. He used to go there every Sunday. In his own words: “Oullins is my spiritual refectory and I draw strength there for the week.”⁴ He financed all the work from his own pocket, which gave great freedom to both the architect and the decorators. The sculpted figures were carved by Charles Dufraigne and the ornaments were painted by Jacobé Razuret, who had also been involved with the Basilica of Ars-sur-Formans. Thomas-Joseph Armand-Caillat, the leading goldsmith in Lyon, made the liturgical furniture.

The busts of six pilgrim angels in medallions are positioned on the right hand side of the chapel, which was designed

according to a basilica plan (ill. 1). They are painted under the pointed arch in each of the five bays of the nave and the transept, high above the storied scenes on the north wall, the subject of which is the mystery of the Eucharist, a source of strength for Christians throughout their life. The vocation of the guardian angels, who carry a pilgrim's staff as their attribute, is to accompany the Christian on this spiritual journey. On the south wall, the murals depict a cycle of healings from the Gospels. They, too, are surmounted by medallions portraying guardian angels.

At the end of his life, with great humility, Borel lamented the quality of his work, a lack of facility in the execution of his paintings.⁵ Félix Thiollier, a long-time friend with whom he visited Flanders and Holland along with the painter Joseph Trévoux, when they were young, pointed out that Borel often preferred his cartoons and sketches to the finished paintings.⁶ And indeed, the two pilgrim angels for Oullins have great expressive strength; they bear favourable comparison with the murals in the chapel of Saint Thomas Aquinas and are imbued with the same fervour as the paintings.

In 1892, for the decoration of the chapel of the Augustinians in Versailles, which was provided for in the will of Mme de Rayssac, Borel re-used the motif of the angel facing to the right.⁷ (M. P. – tr. John Tittensor and J. H.)

ill. 1. View of the interior of the chapel of St.Thomas Aquinas in Oullins taken from the gallery, heliogravure reproduced in Félix Thiollier, *L'Œuvre de Pierre Bossan, architecte (...)*, Saint-Étienne, Éleuthère Brassard, 1891, pl. 10.

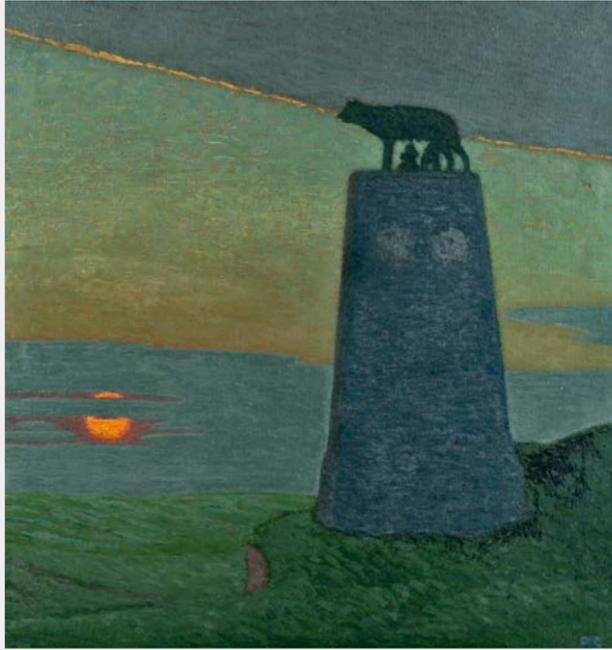
1. See Élisabeth Hardouin-Fugier in *Les Peintres de l'âme. Art lyonnais du XIX^e siècle*, exh. cat., Lyon: Musée des Beaux-Arts, 1981, p. 99.
2. See Félix Thiollier, *Paul Borel, peintre et graveur lyonnais, 1828-1913* (Lyon: Lardanchet, 1913).
3. Joris-Karl Huysmans, *The Cathedral*, trans. Clara Bell, Los Angeles: Aegypan, 2006.
4. Letter from Paul Borel to J.-B. Mouton, 1849, quoted in Thiollier, 1913, *op. cit.*, p. 38.
5. Letter from Paul Borel to Marcel Roux, 24 November 1910, quoted in Thiollier, 1913, *op. cit.*, p. 73: “It's not just a matter of facility. And yet, you have to have it. I am a very bad worker and I am becoming more and more aware of it. Ingres is quoted as saying: ‘You have to despise facility, but when you have it in great quantity, it does no harm to use two pennyworth.’”
6. Thiollier, 1913, *op. cit.*, p. 6.
7. *Ibid.*, p. 55 et pl. BB.

Pelle SWEDLUND (Gävle, 1865 – Gävle, 1947)

18. Romulus and Remus, or The Sun of Rome

Oil on canvas, 105.6 x 100.6 cm. Monogram bottom right: *PS*.

After studies at the Academy of Fine Arts in Stockholm (1889-1892), Pelle Swedlund went to France, where he lived for three years in Paris and Brittany. His contacts with Gauguin and the painters of the Pont-Aven school encouraged Swedlund to move away from an academic style and to experiment with Synthetism.



is rarely applied to an Italian landscape. And yet that monumental, highly symbolic *Lupa capitolina*, silhouetted against the light, is an unequivocal reference to the Eternal City. The artist had tackled the subject in another canvas, but the work we are presenting here represents the culmination of his research: the composition is treated with a thick, dense matter that imparts an almost organic weight to the work.¹ The atmosphere of solitude and silence that envelops the work places it halfway between Symbolism and the Synthetism that Pelle Swedlund picked up during his stay in Brittany. (M. P. – tr. J. H.)

1. That other canvas was *The Sun of Rome*, oil on canvas, 103.5 x 98.5 cm (Sale, Stockholms Auktionsverk, 7 December 2011, lot 1997).

Jeanne BARDEY (Lyon, 1872 – *id.*, 1954)

19. *Portrait of Auguste Rodin, 1916*

Black chalk and charcoal, 20,8 x 19,1 cm.
Signed on the lower left and on the lower right: *Jbardey*.
Provenance: Galerie Troncy, Lyon; Mathieu Varille, Lyon, thence by descent to his son, Jean Varille.

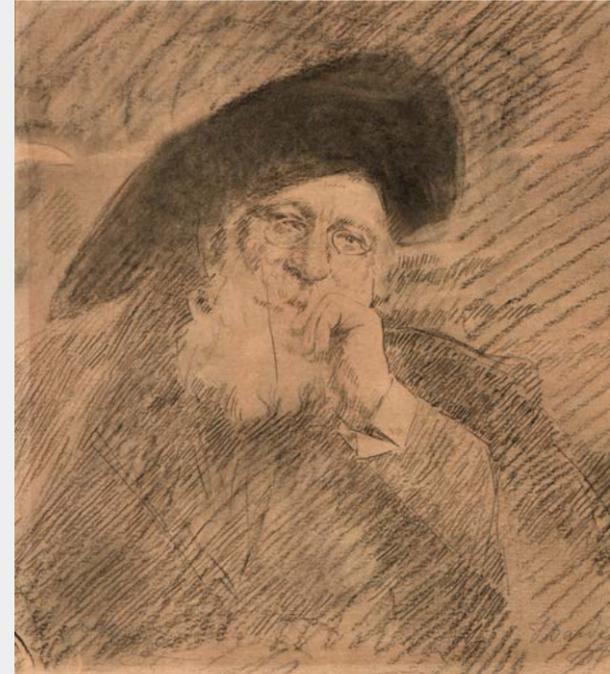
Although he discovered Symbolism in France, the myth that developed around Georges Rodenbach's Symbolist novel *Bruges-la-Morte* (1892) drew him to the eponymous Belgian city, and to the next stage of his growth as an artist. During his time in Bruges (1898-1899) he painted the works that brought him success when he returned to his homeland. At the exhibition of the Swedish Artists' Association in Stockholm, in 1899, the Nationalmuseum acquired *Sommarkväll (Summer Evening)*, and the Goteborg Museum bought *Det öde huset, Brügge (The Deserted House, Bruges)*, a painting whose success is attested by several subsequent re-workings of the subject. Until 1912, Swedlund lived mainly in Italy, while at the same time sending his works to exhibitions in Sweden and throughout Europe – to the Venice Biennale in 1901, to Munich in 1905, where he received a gold medal, and to Rome in 1911. At the end of his life, Swedlund was curator of the Thiel Gallery from 1932 to 1946.

In 1895, at the first Venice Biennale, the Italian public discovered Swedish modern art and the works of Anders Zorn, Carl Larsson, Robert Bergh, Bruno Liljefors, Karl Nordström and Niels Kreuge. Their landscapes were particularly appealing because the approach was a new one. It came across as both frank and poetic, while at the same time capturing the immediacy of the time and the place. The Swedish artists exhibited regularly in Italy and in 1909 Gustav Fjaestad had his first solo exhibition in Rome.

In contrast to the Mediterranean vision of Italy that 19th century Scandinavian artists tended to offer, Swedlund's Italian paintings are dusky landscapes imbued with a deep sense of melancholy. The muted light of *Romulus and Remus*, with its large, blue-green and grey, flat tints, conveys a seriousness that

'The art of Mrs Bardey expresses itself through the spike as well as the chisel [...] She uses all the means of expression: clay, bronze, marble or plaster, graphite, pastel, water-color, dry point or etching'.¹ This is how is described the talent of Jeanne Bardey (née Bratte) in 1924 in this list that showing the variety of her artistic activities. Bardey starts her apprenticeship of painting in her native city Lyon, with Jacques Martin (1844-1919) and then with François Guiguet (1860-1937) while in Paris, where she meets Auguste Rodin (1840-1917) around 1909.² She sends to him her drawings and seek for his attention, in an artistic way: '[...] to communicate with you I am practicing drawing, isn't it the greatest way to understand each other?'³ she writes. Even when she begins sculpting under his direction, drawing is essential as she emphatically declares: '[...] it is in fever that I draw now. I loved drawing and I adore it now. I cannot stop drawing as when I draw I am drunk of hapiness'.⁴

The corpus of her drawings is a sample of the diversity of the mediums she uses and the skills she has: Bardey uses the soft and free outline in her drawings '[that are] surprisingly charming, full of liveliness and plain',⁵ as well as the rigor of the dry point while scrutinizing her models. She makes good use of the latter for science through her drawings made from 1909: she manages to render the patients' expressions treated at the psychiatric hospitals at Villejuif and the Pitié Salpêtrière. Bardey takes part to the study of the mental pathologies as part of the laboratory of Morphology at the École des Hautes-Études where she works from 1912 as a draughtsman.⁶ This year the



critic Camille Mauclair gets interested in her art he compares to a writing in his article 'Drawings by Mrs Jeanne Bardey', which introduces her to the Parisian audience. Mauclair mentions Rodin but emphasizes the two artists 'deeply differ from each other in the psychological intention' of their drawings: Rodin 'seeks synthesis of forms and analogies' when Bardey probes 'the inner thought of people she watches', Mauclair comparing her approach to the 'writer observing'.⁷

She is interested in the human figure and makes portrait of anonymous models then of her relatives and politicians or artists.⁸ From 1910, Jeanne Bardey who signs her letters to her master 'you pupil' until 1916 wishes she could do a portrait of Rodin:

*I would like very much to outline your feature, may I come and see you from time to time or could you give me a few pictures of portraits of yourself that I would give it back to you afterward, but it seems to me that is my duty as well as my greatest happiness.*⁹

Our portrait is a drawing made from a photograph (ill.1) taken in 1916 in the house of Jeanne and Henriette Bardey, n° 14, rue Robert in Lyon where Rose Beuret and Rodin stay for few days of this year.¹⁰ The picture shows the three women surrounding Rodin who leans his head on his left hand and wears glasses and his black beret that features on photographs by Pierre Choumoff (1872-1936) included *Portrait de Rodin coiffé d'un large béret*¹¹ in 1917. In our drawing, Bardey choses to isolate the sculptor from the group, she keeps his meditative position, casual and thoughtful at the same time. The background and his body are blurred but she focuses on his face and his hand, the tool of the artist, processing as an 'intense analyst of the

character'.¹² The model stares at us and the cleverness of his gaze seems to breaks through his glasses. Through this portrait of Rodin, Bardey shows she is familiar of him, and the date 1916 has a specific meaning. One year before Rodin dies, she is in the middle of what is called 'the battle of the Rodin's museum'.¹³ Indeed, the sculptor gives a donation of his œuvre and collection to the French State in order to create his museum and intents to name in his will Bardey, along with Rose Beuret, his beneficiary. She is removed from the project by Rodin's friends, including Judith Cladel.¹⁴ Still in 1916, Bardey makes the portrait of Rodin in terra cotta imitating bronze,¹⁵ and many other effigies of him as it may be seen in the catalogue of her retrospective in Lyon in 1956 organized by her daughter Henriette Bardey: on the list feature portraits of Rodin made in 1916: a bust of Rodin in bronze (n° 10), and drawings as *Group of three people including Rodin* (n° 98), *Rodin's profile* (n° 99), and a portrait of *Mme Rodin* (n° 97).¹⁶

Although she cannot be the legal recipient of Rodin's memory, Bardey finds other ways to highlight the bound she has with him, a bound stronger than the regular master-student relationship. In 1924 her volume entitled *Quinze estampes d'après Auguste Rodin*,¹⁷ made of fifteen etchings¹⁸ from works by Rodin, is published and the etchings, along her other works, are exhibited at the Librairie Helleu et Sergent in Paris. The press notices the memory of the deceased sculptor:

*[Rodin is] present, not only via few portraits in dry point made from life and for which he gave himself his ready for press written in the margin of the exhibited proof, but also in fifteen etchings where Mrs Bardey reproduces carefully fifteen sculptures by Rodin, being not afraid of adding to the memory of Rodin this gesture of admiration as a statement and that describes, with scrupulous accuracy, while exalting the beauty of his statues and drawings now famous across the world.*¹⁹

This is interesting then to notice that the process of making for these etchings is similar to the one used for our portrait in 1916, a process described here:

*[The etchings] are not cold copies brought by Mrs Bardey, they are interpretations that move forms and recreate them, which would not be found in an objective copy or a photograph. Here, the work of art is an opportunity to make another one, as it is made by an awed admiration.*²⁰

The photograph used by Bardey to draw our portrait of Rodin in 1916 is an interpretation too, from another medium, which shows the ease of the artist while practicing her art. She references the master's image but still claims her own style while adding the portraits of Rodin she made to the volume *Quinze estampes d'après Auguste Rodin*, also known as *Hommage à Rodin*.²¹

Following her ousting from the Rodin's museum project, Bardey travels abroad with her daughter Henriette, then from 1938, she makes several journeys in Egypt where contact with local life and antic monuments feeds her artistic production.²² Her taste for Antic Egypt is dated from 1910, when she stats a

collection of object, a hobby she has in common with Rodin and many other artist of that time.²³ She is also close to Egyptophile circles in Lyon, including Alexandre Varille (1909-1951) she meets in Egypt in 1938 with Henriette.²⁴ There, Bardey draws archaeological surveys from temple excavations, hold by the Musée des Arts décoratifs of Lyon. It seems that Jeanne Bardey was close to the Varille family as Mathieu Varille (1885-1963) supported in 1940 the organization of an exhibition of Bardey’s works at the Galerie Troncy in Lyon, and he owned our portrait of Rodin. **(Eva Belgherbi – tr. E. B.)**

Suzanne Valadon, 1912

ill. 1. Photograph of Henriette and Jeanne Bardey with Auguste Rodin and Rose Beuret in his house, 14 rue Robert, Lyon, held at the Musée des Arts décoratifs of Lyon.

Suzanne Valadon, 1912

- Edouard Fonteyne, “Alfred Veillet. - Le Japon vu par M. Dantus - Groupes d’artistes. - A Lyon.”, *L’Homme libre: journal quotidien du matin*, March 29th 1924, p. 2.
- Anne Rivière, *Dictionnaire des sculptrices*, Paris, Mare & Martin, 2017, p. 63.
- Letter of Jeanne Bardey to Auguste Rodin, dated of August 7th 1909, dossier correspondance Jeanne Bardey, BAR-386, Paris, Musée Rodin.
- Letter of Jeanne Bardey to Auguste Rodin, dated of December 26th 1909, dossier correspondance Jeanne Bardey, BAR-386, Paris, Musée Rodin.
- Camille Mauclair, “Madame Bardey”, *L’Art et les artistes*, April 1913, p.129-137, p. 135.
- On a visiting card sent from Jeanne Bardey to Auguste Rodin dated of December 15th, 1915 it is written: “Madame Jeanne Bardey / Dessinateur du Laboratoire de Psychologie pathologique de l’Ecole pratique des Hautes Etudes”, dossier correspondance Jeanne Bardey, BAR-386, Paris, Musée Rodin.
- Camille Mauclair, “Les dessins de M^{me} Jeanne Bardey”, *L’Art décoratif*, May 20th 1912, p. 293-298, p. 296-297.
- See the titles of her works featuring on the lists made by Clément Migeon about the exhibitions of Jeanne Bardey in Clément Migeon “La rencontre avec l’Orient: l’Égypte de Jeanne Bardey”, Mémoire de master en sciences de l’information et des bibliothèques: Cultures de l’écrit et de l’image: Villeurbanne, ENSSIB, supervisors Philippe Martin and Maximilien Durand, 2016-2018, 3 vol., annexes vol. II, p. 20-25.
- Letter of Jeanne Bardey to Auguste Rodin, dated of December 30th 1910, dossier correspondance Jeanne Bardey, BAR-386, Paris, Musée Rodin.
- Migeon, *op. cit.*, vol. ii, annexes a, p. 10.
- Pierre Choumoff, *Portrait de Rodin coiffé d’un large béret*, 1917, Silver gelatine print, 8,6 x 6,6 in, Paris, Musée Rodin, Ph.00874.
- Mauclair, *op. cit.*, 1913, p. 137.
- See Hubert Thiolier, *Jeanne Bardey et Rodin: une élève passionnée, la bataille du Musée Rodin*, Bron, H. Thiolier, 1990, and Rose-Marie Martinez, *Rodin, L’Artiste face à l’État*, Séguier, Paris 1993.
- Rivière, *op. cit.*, p. 63.
- Migeon, *op. cit.*, vol. II, annexe a, p. 16.
- Catalogue of the retrospective fo Mrs Bardey’s works at the chapel of the lycée Ampère, Lyon, from June 7th to June 30th 1956.
- Quinze estampes d’après Auguste Rodin*, by Jeanne Bardey, Paris, Helleu et Sergent, 1924.
- A set of “etchings out of 15 after Rodin’s œuvre” had already been exhibited at the Galerie Bernheim-Jeune, Paris, from October 3rd to 13th 1921.
- René-Jean, “Parmi les petites expositions”, *Comœdia*, January 13th 1924, p. 3.
- René-Jean, *id.*
- An advertisement for this volume precises “Quinze estampes d’après Auguste Rodin. *Paris, Helleu et Sergent*, 1924; peu. In-fol., en ff., dans un carton. (474) 150 fr. Album de 15 estampes, la plupart tirées à 25 épreuves num. seulement sur papier vélin blanc. On y joint 11 portraits de Rodin, dont plusieurs gravés par Mme Bardey, tirés sur divers papiers.” *Comœdia*, January 6th 1924, np (Documentation of the Musée Rodin, Paris).
- The important work of research led by Clément Migeon on Jeanne Bardey and Egypt sheds light on the Archives Jeanne Bardey hold by the Musée des Arts décoratifs in Lyon, including the relationship with the Varille family.
- Migeon, *op. cit.*, vol. I, p. 33. The collection of Jeanne Bardey is owned by the Musée des Arts décoratifs in Lyon and Clément Migeon made its inventory in his Mémoire.
- Migeon, *op. cit.*, vol. II, annexe a, p. 14.

André UTTER (Paris, 1886 – *id.*, 1948)

20. Portrait of Suzanne Valadon

Black, orange and grey chalk, 9,4 x 12,6 in. Signed on the lower right: A. Utter

Suzanne Valadon, 1912



Suzanne Valadon, 1912

In 1907, André Utter meets Maurice Utrillo (1883-1955), they become friends and paint at Montmartre. Through Utrillo in 1909, Utter is introduced to his mother, Marie-Clémentine Valadon (1865-1938), known in the artistic milieu as Suzanne Valadon. From 1909, Valadon and Utter become a couple and then she divorces Paul Mousis, her husband since 1895, to finally marry Utter in 1914 before he leaves for the war. When he comes back, Utter settles with Utrillo and Valadon in the house-studio of the rue Cortot in Paris¹. The three artists become the ‘Trinité maudite’² – ‘The Cursed Trinity’, and feature in numerous stories and anecdotes on the bohemian Parisian artistic way of life in Montmartre.

Valadon starts her career as a painter in 1884, after being a model for artists who encourage her to practice painting. Her features are well-known since she poses for famous artists including Auguste Renoir (1841-1919), she is the female dancer of *Danse à la ville*³ in 1883, or Henri de Toulouse Lautrec (1864-1901). She paints self-portraits⁴ and females nudes from life, or portraits she signs ‘Suzanne Valadon’ from 1894.⁵ She earns a name for herself during the 1920s, a time when critics write she paints in a ‘masculine’⁶ way. Utter is interested in still life and landscapes, his style is described as ‘solid and subtle’⁷ in 1928 when he exhibits at the Galerie Zak in Paris. His drawing outline is vigorous and expressive – as it may be seen in his sketchbooks hold by the Centre Pompidou and in his self-portrait⁸ he makes in 1911. The liveliness of the line in this portrait of his partner echoes Valadon’s energy and strength of character, something that is observed in her works too.⁹ Utter uses orange chalk to

highlight the Valadon’s red hair, incandescent in this portrait, even supernatural. A leaf of four nude figures¹⁰ by Utter in 1911 shows perhaps the same unidentified female model drawn four times, whose hair enhanced by the orange color of the sanguine is as long as Valadon’s in her painting of 1909 *Adam et Eve*,¹¹ a double portrait of herself and Utter, both naked in the Garden of Eden. In our portrait by Utter, the red color of Valadon’s hair, although it is tight, gives her a dashing and bold expression, even threatening. We see the strong character of the model in this portrait and she looks fearless, her dark eyes staring at us. She is more than forty years old when Utter meets her in 1909 and she has a reputation of being ‘a terrible woman [with] scornful glance, hostile [but who is] actually full of charity and kindness’.¹²

Valadon and Utter make portraits from each other and they tie together their careers though common exhibitions. Utter draws this portrait of Valadon while she makes his in 1911.¹³ On it Utter looks young, at twenty five years old, and a softness appears from this portrait which does not seem posed, as if it is done when he is unaware of the presence of Valadon. The couple has a romantic and artistic relationship, which is seen in their works, drawings and paintings. In 1914, Valadon paints *Le Lancement du filet* (fig. 1) in which Utter appears three times, naked¹⁴ while he paints Valadon bathing in *Suzanne Valadon à sa toilette* in 1913 owned by the Petit Palais of Genève. Both artists take part in 1909 to the group exhibition of drawings ‘Black and White’ at the Galerie Weil for the opening of the Librairie Artistique in Paris. The couple exhibits also with Utrillo, Valadon’ son, in 1912 in Munich, then in 1917 at Bernheim-Jeune. Valadon introduces her family, whose she is the center, in a group portrait *Portraits de famille*¹⁵ where we can see the ‘Cursed Trinity’ along her own mother sitting and in which Utter leads, as the family head, a role he would take on for Utrillo after Valadon death in 1938. **(Eva Belgherbi – tr. E. B.)**

Suzanne Valadon, 1912

ill. 1. Suzanne Valadon, *Le Lancement du filet / The Throw of the Fishnet*, 1914, oil on canvas, 201 x 301 cm, Centre Pompidou MNAM-CCI, on loan to the Musée des Beaux-Arts of Nancy since 1998, Inv. D.98.116.

Suzanne Valadon, 1912

- On these Parisian years, see the catalogue *Valadon, Utrillo & Utter: à l’atelier de la rue Cortot, 1912-1926*, exh. cat., Paris, Somogy éditions d’art, 2015.
- Sandra Martin and Cheryl Raman-Orhun, “Biographie croisée”, exh. cat., *Valadon, Utrillo, Utter: la Trinité maudite entre Paris et Saint-Bernard, 1909-1939: peintures, dessins, photographies*, dir. Sylvie Carlier, Villefranche-sur-Saône, Musée municipal Paul Dini, 2011, p. 42. See the book that contributes to spread anecdotes on the tumultuous relationship between the three artists, including details on fights, the alcoolism of Utrillo and his crisis or stays at the hospital to cure his addiction: Robert Beachboard, *La Trinité maudite: Valadon, Utrillo, Utter*, Paris, Amiot-Dumont, 1952.
- Auguste Renoir, *Danse à la ville*,1883, oil on canvas, 179,7 x 89,1 cm, Paris, Musée d’Orsay, RF 1978 13.
- Suzanne Valadon, *Autoportrait*, 1883, graphite, charcoal and pastel on paper, 43,5 x 30,5 cm, Paris, Centre Pompidou - Musée national d’art moderne.
- Catherine Gonnard and Élisabeth Lebovici, *Femmes artistes, artistes femmes, Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007, p. 57.
- “Ses compositions se comptent par centaines, et elles sont héroïques. Il y a une force illimitée et d’une qualité nerveuse extravagante en cette femme d’apparence menue et frêle. Elle ne se contente pas des peindre vilemement, elle cerne encore ses nus de traits accusés, pour préciser un entêté impeccable. Elle

ne se plie à aucune concession ; elle préfère même parfois subir la vulgarité évidente à la jolie expression qu’elle en veut pas subir.” Gustave Coquiot, *Cubistes, Futuristes, Passésistes*, Paris, 1923, quoted in exh. cat., *Suzanne Valadon*, Martigny, Fondation Ginadda, 1996, p. 139.

7. Paul-Sentenac, “Les expositions”, *La Renaissance de l’art français et des industries de luxe*, January 1928, p. 444.

8. André Utter, *Autoportrait*, 1911, graphite on paper, 30,2 x 22,2 cm, Paris, Centre Pompidou, MNAM-CCI, Inv. AM 1974-180.

9. “Un seul tableau et nous voilà tout de suite devant le problème pictural, le fait capital: Suzanne Valadon n’est pas une femme peintre, c’est un peintre, ce que n’aurait jamais été Rosa Bonheur ou Vigée-Le Brun [...] Elle apparaît comme un bloc solide, la dernière île entre la terre de Pont-Aven et la phosphorescente mer des Fauves [...]” Jean Bouret en 1947, cité dans *Suzanne Valadon*, exh. cat., *op. cit.*, p. 76.

10. André Utter, *Quatre études de nu*, 1911, graphite and sanguine on blue paper, 56,5 x 47 cm, Paris, Centre Pompidou, MNAM-CCI, Inv. AM 1786 D.

11. Suzanne Valadon, *Adam et Eve*, 1909, oil on canvas, 162 x 131 cm, Paris, Centre Pompidou MNAM-CCI, Inv. AM 2325 P.

12. Gustave Coquiot, *Cubistes, Futuristes, Passésistes*, Paris, 1923, quoted in *Suzanne Valadon*, exh. cat., *op. cit.*, p. 118.

13. Suzanne Valadon, *Utter de profil*, 1911, graphite on paper, 28,5 x 23,5 cm, Paris, Centre Pompidou, MNAM-CCI, Inv. AM 1974-199.

14. Béatrice Salmon, “Suzanne Valadon, *Le Lancement de filet*”, *Éclats. Collection du musée des beaux-arts de Nancy*, Blandine Chavanne (dir.), Paris, Somogy éd. d’art ; Nancy, Ville de Nancy, 2005, p. 178.

15. Suzanne Valadon, *Portraits de famille*, 1912, oil on canvas, 98 x 73,5 cm, Paris, Centre Pompidou, MNAM-CCL, hold by the Musée d’Orsay since 1977, RF 1976 22.

Suzanne Valadon, 1912

Suzanne Valadon, 1912

Émilie CHARMY (Saint-Étienne, 1878 – Crosne, 1974)

21. Portrait of Berthe Weill, c. 1920

Oil on card, 35 x 27 cm.

Provenance: Galerie Pétridès.

Suzanne Valadon, 1912

Posterity knows Émilie Espérance Barret by the pseudonym “Charmy”, which she assumed when she first became an artist. The name reflects the undeniable charm that both her person and her painting inspired. Although underestimated in the modern cosmogony, her talent is at last becoming properly recognized thanks to some recent museum exhibitions: a monographic show was held at the Musée Paul Dini in Villefranche-sur-Saône in 2008, and another, on the other side of the Atlantic, at the Arts Club of Chicago and the Fralin Museum of Art, University of Virginia, in 2013. In the course of her long career Émilie Charmy moved in artistic, literary and political circles. She was an accomplished artist who, throughout her life, made her living from art. It was a bold move for a woman to embark on such a career in those days, and even braver to shun the easy and supposedly feminine subjects with all the self-indulgent clichés that went along with them.

Émilie Charmy grew up in Saint-Etienne, but her career began when, at the age of twenty, she went to Lyon to take private lessons with post-impressionist painter Jacques Martin, one of the few artists who was prepared to teach women. In 1903 she moved to Saint-Cloud, in the suburbs of Paris, with her brother, who was also her guardian, to try her luck in the capital. In that same year, she exhibited eight paintings at the Salon des Artistes Indépendants. Two years later, her works were noticed



by the avant-garde dealer Berthe Weill, who recognized her as “a personality”. The compliment was not one to be taken lightly, Berthe Weill’s well-honed eye had already made her the first to sell Picasso’s work in Paris, as well as works by Maillol, Matisse, Marquet, Vlaminck, Dufy, Metzinger, Van Dongen, Camoin, Manguin, and a host of other young, as yet unknown, beginners. Weill realized that Charmy had a freedom from prevailing trends that set her apart from the rest. This independence earned the unwavering respect of the gallery owner who, as an emancipated woman herself, had made freedom the central pivot of her own career choices. The high standards that she recognized in Charmy’s painting made her one of the most prominent artists at the Galerie B. Weill. Weill put on nearly twenty-eight shows of Charmy’s work over the forty years that her gallery was active. Charmy was also represented in competitor galleries, which meant that her career was punctuated by important exhibitions, such as one in 1921 at the Galerie d’Art Ancien et Moderne, where she presented a project in conjunction with the writer Colette. We find Charmy in the programmes of influential Lyon and Paris art dealers of the period, including Druet, Charpentier, Raspail, Marcel Bernheim and Katia Granoff. In 1963, at the age of eighty-six, eleven years before her death, she had her last major retrospective at the Galerie Pétridès. Reviews were fulsome and regularly praised the quality of her work: in 1921, Louis Vauxcelles referred to her as “one of the most remarkable

women [artists] of our time”; Roland Dorgelès saw her as “a great, free painter; without influences and uncontrived.”

The relationship between Berthe Weill and Emilie Charmy was unlike any she had with other dealers, however, since, over and above a trusting professional association, the painter benefited, as no other artist did, from the unshakeable friendship of her champion: “Mademoiselle Charmy has since become my best friend. The almost hateful hostility she had encountered from painters, especially women, only made my fondness for her grow stronger. Because she does not belong to any chapel, her natural reserve, much of which is due to shyness, has been imputed to pride or haughtiness. If not bowing to a ready-made, pleasing formula is a sign of pride; if shunning fashion and not deviating from the line one has traced out for oneself in art, in order to impose one’s personality, is a sign of pride, then, yes, she is very proud! And it is a pride that I hold in high regard.”¹ United in adversity, the two women were genuine allies. Edmond, the son of Charmy and the painter Georges Bouche, was the object of considerable affection from the gallerist, who lavished as much attention on him as she gave to her own nephews. Berthe Weill was a solitary woman, isolated by her avant-garde choices; the close complicity of that friendship tinged with aesthetic admiration gilded the sacrifices of a life wholly dedicated to art.

If one were to attempt to define the artist’s production, one might explain it as being characterised by a kind of expressionism. But it should not be limited to that. To understand her work, one needs to remember that Charmy presented two still lifes at the Salon d’automne of 1905, the famous occasion that moved the art critic Louis Vauxcelles to coin the phrase “la cage aux fauves” (the “cage of wild beasts”) to describe that room full of works by Camoin, Manguin, Marquet, Matisse, Derain and Vlaminck. Although she did not adopt the incandescence of their palette, Charmy spent a lot of time with members of the group, in particular Camoin, whom she accompanied on several trips to Corsica and Toulon. The fauve “legacy”, rather than any espousal of their manner, led her to create subtle interplays of colour and light. Charmy’s painting is restrained, it never indulges in anything facile; it can even be rough, while at the same time expressing a lively sensuality. The writer Colette described it thus: “One is struck by the shock of it, that anxious pleasure that accompanies a romantic encounter.” (1924)²

In the full-length portrait of Berthe Weill that Emilie Charmy painted in 1917, the artist’s depiction of her friend is somewhat radical. The unity of her large coat, in harmony with her scarf and her black hair give her a look of monastic sobriety. Only the watch on her wrist is a discreet and symbolic modern clue to the presence of the dealer, a quality which enabled her to be regularly ahead of the taste of her time. Although she was only 1.50m tall, “little Mother Weill”, as Raoul Dufy used to call her, is portrayed from a low angle to establish her stature as a *grande dame* of art struggling to gain recognition for the artists she had brought to light.

When this work was exhibited in November 1961, it gave rise to an article in the newspaper *Les Ecoutes*:

“It is hard to understand why Charmy, who is highly esteemed in artistic circles, is not more famous. Her portrait [...] of the astonishing Berthe Weil [sic] who has managed to discover, one after the other, the great painters of our time. In her gallery in the Rue Laffitte, “little mother Weil” (sic), as we used to say, always had a Charmy on display: – It is barely dry yet, but it will age well...”

For she refused to talk about aesthetics. She quite simply believed in Charmy. The latter was keen to give the portrait of Berthe Weil [sic] pride of place in Marcel Bernheim’s gallery. It is an admirable work and so is this very faithful depiction of a small person whose place in the history of contemporary art is so enormous.

Not to beat about the bush: it would be a great shame if this portrait did not enter the Musée National d’Art Moderne.”

This other, smaller portrait dates from the same period and is one of the closest artistic likenesses of Berthe Weill. Shortly afterwards, she gave up her gold pince-nez and took to wearing spectacles. The background, in more intense shades of colour, discreetly recalls Picasso’s blue period and the Fauvist revolution whose first advocate Berthe Weill was. The effect of severity is reinforced by the contrast between the paleness of her complexion and the darkness of her clothes and hair. With the merest spot of light in her left pupil, the painter has encapsulated remarkably effectively the personality of the sitter: Berthe Weill, high priestess of art, had an eye for talent. (Marianne Le Morvan – tr. J. H.)

ill. 1. Emilie Charmy, *Portrait of Berthe Weill*, 1917, oil on canvas, 81 x 60 cm, Collection Bernard Bouche.

1. Berthe Weill, *Pan!... dans l’œil!... ou Trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine, 1900-1930*, Paris, Librairie Lipschutz, 1933, p. 116.

2. Colette, *Quelques toiles de Charmy – Quelques pages de Colette*, exh. cat., Paris, Galerie d’Art Ancien et Moderne, 1921, reprinted in *Cahiers de Colette*, n° 12, 1990, p. 7-9.

Élisabeth SONREL (Tours, 1874 – Sceaux, 1953)

22. *A Beach in Brittany (La Baule?)*, c. 1930

Watercolour over pencil, 20,1 x 29 cm. Signed bottom left: *Elisabeth Sonrel*. On the back: *Profil de bretonne*, à l’aquarelle, environ 9 x 6,5 cm [*Profile of a Breton Woman* in watercolour, approx. 9 x 6,5 cm]

Elisa Marie Stéphanie Adrienne Sonrel, known as Elisabeth Sonrel, was born into a family of amateur artists. Her father, a medical doctor, was an artist in his spare time, as was her uncle, a magistrate and watercolourist. However, Elisabeth Sonrel decided to take up art professionally and went to Paris to study at the Académie Julian when she was about 17 years old – at the time women were still not admitted to the École des Beaux-arts. At the very beginning of her career, Sonrel mainly produced watercolours, and she started exhibiting them in 1893 at the *Salon des artistes*



français. She also produced illustrations on religious themes for prayer books. At the turn of the century, she shifted her focus to painting and began to work in larger formats, although she continued painting watercolours, a technique in which she excelled and which she never gave up. The female figure – the Marian heroine as the feminine ideal of chivalric romance –, occupied a central place in her work, which lay somewhere between Symbolism and Pre-Raphaelism. But much of what she produced was also concerned with capturing images of everyday life *en plein air*.¹

In the 1910s, Sonrel began to make regular summer trips to Brittany, the island of Bréhat, Le Faouët and the whole of the south coast, from Plougastel to Concarneau, including Pont-l’Abbé and Loctudy, as far as Le Croisic.² There, she studied and used as models young women and children who were imbued with local traditions and also reflected a certain social reality. It was a time when Brittany and Breton folklore were a magnet for many artists – and had been since the middle of the 19th century.³ The watercolour we are presenting here differs markedly from the more spiritual if not religious works that Sonrel produced during her first trips to Brittany. This painting is very spontaneous, almost photographic, and reflects the energy of young holiday-makers playing by the sea. This is another side of Brittany: the seaside resorts and the modernity that pitched onto its beaches during the summer months. Sonrel masters all the effects of watercolour and succeeds magnificently in capturing atmosphere, the sensation of air and light. This work may date back to the 1930s, when Sonrel had a villa built in La Baule. (M. P. – tr. J. H.)

1. In general, for all documentation on the life and work of Elisabeth Sonrel, we refer to academic research by Charlotte Foucher: *La Vierge, la dame, la muse: une approche des représentations du féminin dans le Symbolisme d’Elisabeth Sonrel (1874-1953)*, 2nd year Masters dissertation in Art History, under the supervision of Pascal Rousseau, and defended at the Université François Rabelais, Tours in 2008; and also her article: Charlotte Foucher, “Elisabeth Sonrel (1874-1953): une artiste symboliste oubliée”, *Bulletin des Amis de Sceaux*, n° 25, 2009, p. 1-27.
2. There is a whole set of watercolours identified as depicting Le Croisic and dated 1928 and 1932 (Paris art market).
3. On this subject, see: *Femmes artistes en Bretagne 1850-1950*, exh. cat., Marie-Paule Piriou, Jean-Marc Michaud, Denise Delouche, Musée du Faouët, 29 June-13 October 2013, Le Faouët, Liv’Éditions, 2013, p. 40, 96, 98-99 and 105.

Salvador DALÍ (Figueras, 1904 – id, 1989)

23. *Portrait of His Excellency Don Juan Cárdenas, Spanish Ambassador, 1943*

Oil on canvas, 61.3 x 50.8 cm. Signed and dated bottom right on the book: *Salvador Dalí / 1943*. Verso, exhibition label: *Retrato de Sr. Embajador de Cardenas, caja n°83*.

Provenance: Collection of Los Sres. Cárdenas, until the 1970s. Sale, Sotheby's New York (?), sale c. 1970. Madrid, Don Juan Agustí Junca, then Collection Diego Ventura. Sale, Christie's New York, 15 November 1989, lot 470. Private collection. Sale, Paris, Cornette de Saint-Cyr, Paris, 13 June 1990, lot 21. Sale, Paris, Hôtel Drouot, Briest, 28 November 1996, lot 37. Paris, Collection Monsieur et Madame A. T.. Galerie Thomire, Raphaël Roux dit Buisson, Paris, 2010. Collection Privée, Monsieur V. S., depuis fin 2010.
Literature: *An Exhibition of drawings and paintings by Dalí*, exh. cat., New York, Knoedler Gallery, 14 April-5 May 1943, New York, Ines Chatfield, 1943, cat. 10A. Robert Descharnes and Gilles Néret, *Salvador Dalí, 1904-1989: l'œuvre peint...* [catalogue raisonné of the painted work], Cologne/Lisbon, Taschen, 1997, cat. 816, p. 360, repr. *Campo cerrado: arte y poder en la posguerra española, 1939-1953*, exh. cat., María Dolores Jiménez-Blanco (ed.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 33, repr.
Exhibitions: New York, Knoedler Gallery, 1943. Madrid, [S. I.], c. 1970. *El Retrato español*, cat. 83. Madrid, Museo Reina Sofía, 26 April-26 September 2016, *Campo cerrado: arte y poder en la posguerra española, 1939-1953*.

In 1940, Salvador Dalí left France, passed through Spain and Portugal and arrived in New York in August with Gala, where they stayed for eight years. They became part of New York high society and Dalí painted portraits of many prominent people. He



did a portrait of his compatriot Ambassador Cárdenas in 1943, which was exhibited at the Knoedler Gallery in a monographic show of works by Dalí.

His Excellency Sr. Cárdenas, the Spanish ambassador to Washington during the Second World War, was a go-between in Japanese-American relations. Although his efforts were unsuccessful, Dalí had sensed the outcome of the conflict as early as 1943, an intuition that he expressed by including the central scene of Diego Velázquez's *The Surrender of Breda* (1634-1635). It was a deliberately discreet, but unequivocal, subliminal message about Japanese defeat, which Dalí felt was a foregone conclusion. The book that the rather Mephistophelean-looking ambassador grips so preciously is essential to the interpretation of the painting, as can be seen from the disproportionate thumb clutching the book, on which the artist has carefully signed and dated the portrait. The title on the spine of the book, *Don Quixote*, a recurring theme in the artist's work, suggests the meaning of the painting. The book is clutched to the chest like a bible, its binding in tatters, repaired and patched up, an indication of how relevant it is to the actions of its assiduous reader. Such a comparison seems to signal that Cárdenas's efforts, tilting against his own windmills, are doomed to failure. El Escorial, the symbolic instrument of power, which actually stands in for the Japanese imperial palace, is built on sand and about to be engulfed by the tsunami on the horizon, and struck by lightning from the threatening cloud overhead, which already seems to evoke weapons of mass destruction.

Thus the portrait can be read as showing the role of Spain at that particular moment in the war between the United States and Japan, and can be seen as a metaphor for a complex political and diplomatic situation, destined to end tragically, as Dalí had foreseen as early as 1943. (Raphaël Roux dit Buisson – tr. J. H.)

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

24. *Fracas de libellule / Roar of a Dragonfly, 1979*

Acrylic on paper mounted on canvas, 77 x 118 cm.

Literature: Catalogue raisonné n° 1663.

Exhibition: Liège, Galerie Cyan, 1992.

Jean Raine began his association with the Belgian surrealists in 1943. For him Surrealism remained an inexhaustible, intellectual and artistic source of inspiration, one which never ceased fuelling his work as painter and poet, but which, nonetheless, he never allowed to lock him into a rigid, stereotyped system. Indeed, it was precisely in order to avoid this trap that the CoBrA movement, to whose exhibitions and magazine he had contributed, self-dissolved in 1951, after a life span of only three years: "We did not want it to last. We put a sudden end to the movement so that it would not degenerate into academicism. But we knew



very well that after its official termination it would continue to operate deep down and inspire more and more artists."¹

During the 1950s, in parallel with his writing work (poetry, stories, articles, etc.), Jean Raine was mainly involved in film projects, notably with Henri Langlois at the Cinémathèque Française, where he worked on films at different stages of production: scripting commentaries, directing, editing, as well as organising festivals. His most notable contributions in the field were doubtless his artistic collaboration on Luc de Heusch's film on René Magritte and the poem/commentary he wrote for the only CoBrA film, *Persephone*. In Liège in 1951, during CoBrA's last international exhibition, he organised the Little Festival of Experimental and Abstract Film, featuring European near-premieres of Hans Richter's *Dreams That Money Can Buy* and the short features of Norman McLaren.

The visual arts began to loom larger in his explorations in the late 1950s. He made a hundred or so paintings using shoe polish, food colourings, ink, coloured pencils and the contents of Pierre Alechinsky's discarded paint tubes. In the early 1960s he wrote *Journal d'un délirium [Delirium Tremens Diary]* a few months before falling victim to a bad bout of the condition, which seriously affected his perception of colour. Then, during his American stay (1966-1968), he embarked on a series of black ink drawings on pattern-making paper, before reverting to the colour work which had been cut short. Jean Raine discovered acrylic painting in California, a technique that he used expressionistically by juxtaposing primary colours.

Fracas de libellule / Roar of a Dragonfly is one of twenty-five highly coloured compositions produced in the summer of 1979 in the house/studio on the Ligurian coast where Jean Raine worked every summer after 1971. These paintings typically showed a return to figurative forms and the use of a range of subjects from the real world. The series was painted for an exhibition held at the Galerie Détour in Namur in 1980. With his literary and poetic sensitivity, Jean Raine often came up with curious titles for his paintings. The incongruity of the title and the image were designed to provoke astonishment or surprise in the viewer, to challenge and stimulate the gaze. With *Roar of a Dragonfly*, howe-

ver, the title coincides with the forms represented; the wings and body of the insect are discernible and a network of sinuous dark blue lines enlivens the composition, suggesting the jerky movements of the eponymous insect. Jean Raine used an extremely diluted acrylic paint which allowed him to work very quickly and complete the painting in a concentrated burst of activity – a spontaneity typical of the spirit of CoBrA. (G. P. – tr. J. H.)

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

Christian LHOPITAL (Lyon, 1953)

25. *Paysage gelé / Frozen Landscape, 1987*

Collage, Indian ink, enamel paint and acrylic on paper, 160 x 214 cm.

"When I graduated in 1976 from a Beaux-Arts in love with Fluxus, I wondered whether or not to give up art altogether. Undecided, I spent a year happily doing ballpoint-pen drawings on writing paper. That may be where my passion for drawing came from."¹ Since the end of the 1970s, as he recalled in an interview with Philippe Piguet in 2012, drawing has been the driving force and the keystone of Christian Lhopital's artistic activity – on paper or in murals –, although he has worked on sculpture at the same time for almost twenty years: installations with cuddly toys frozen in *gesso*. His very personal graphic universe includes hybrid, often ghostly characters, animal silhouettes, or balloon-shaped faces that interact in nebulous, difficult-to-describe spaces somewhere between dream and nightmare. Jean-Hubert Martin, curator of Christian Lhopital's 2018 solo exhibition "*Danse de travers*" at the Drawing Lab (Paris), compared his grotesque balloons that look as if they are about to burst with the ones Francis Picabia produced for René Clair's



film *Entracte*. Lhopital's drawings are haunted. They pin down a fleeting vision, capture an image directly from the imagination, seize on a perception – something the eye may not have had time to analyse. By an anamorphic effect, when the gaze dwells on something, certain motifs or figures are interpreted in different ways: a heavy cloud turns out to be a thigh, the head of an imp changes into a plume of smoke. Christian Lhopital constantly places himself at a point of precarious equilibrium between contradictory situations, between the comic and the dramatic, the disturbing and the comforting, the amusing caricature and the macabre catastrophe. He is a great admirer of the virtuoso power of Buster Keaton movies, where you find “all the weakness of the human being, his stamina and his strength.”²

In his wall drawings, which he does with graphite powder on very large surfaces, the artist makes a radical break with scale. The wall comes to resemble a cinema screen, a surface on which the image has been deposited. But it is an image limited in temporality, barely captured by the volatile matter. It rapidly degrades and is nearer to the evanescence of projection than to the permanence of the fresco. Since 1999, Christian Lhopital has almost invariably produced wall drawings whenever he takes part in an exhibition – solo or group – in an art centre or museum. He is particularly sensitive to the exhilaration of the white wall and the demands it makes on his body, the total physical experience (major creations have been in venues in Ansan, South Korea, at the Domaine de Kerguéhennec, at the CRAC in Sète, and at the Mamco in Geneva).

In recent years, Christian Lhopital has presented his work in major exhibitions and events that have brought him international recognition: in 2011, South American curator Victoria Noorthoorn invited him to take part in the 11th Lyon Biennale of Contemporary Art, *Une terrible beauté est née [A Terrible Beauty is Born]*. Then, two years later, the Musée de Saint-Étienne devoted a major exhibition to him, *Splendour and Desolation*. Finally, Christian Lhopital has been given a major retrospective at the Centre Régional d'Art Contemporain de Montbéliard, which features works from the early 1980s to 2020.

Critic Françoise Bataillon described the large black-background paintings, produced between 1985 and 1987, as “brittle territories where the paths of interpretation become blurred and tangled.”³ Mixing techniques and incorporating collages of photographs, these expressionist paintings are nocturnal landscapes pierced by flashes of light, reminiscences, sudden memories. In 2019, a piece comparable to ours, *Cyprès* (1987), from the collections of the Musée d'art Contemporain de Lyon, was presented at the Musée des Beaux-arts de Lyon. (G. P. trad. J. H)

1. Philippe Piguet, “L'insoutenable légèreté du dessin” [The unbearable lightness of drawing], interview, *Art Absolument*, n° 45, January-February 2012.

2. *Idem*.

3. Françoise Bataillon, «Christian Lhopital, le hasard organisateur [Christian Lhopital, organising chance],» *Christian Lhopital, Galerie de l'Hôtel de Ville de Villeurbanne*, 1987, p. 20.

The sliding folding seat of the Villa Dahomey

The vicissitudes of making paintings

Bernard PRUVOST (Algiers, 1952)

26. *The Sleep of the Carbuncle*, undated

Polyptych of four panels on paper, marouflaged on card and glued on a stretcher. Acrylic, various inks, coloured pencils, 120 x 160 cm. Signed and titled lower right: LA DORMITION / DE L'ESCARBOUCLE / B. PRUVOST

I do believe that this scene, the scene I am on the point of sharing with you, like a whole raft of others, often identical or almost identical, is to be found in a place – my studio, shall we say – where the light (like that of a momentarily diaphanous ceremony) is close to the dimness of shadowy uncertainties. What yokes them together will be paper or canvas.

For the moment, I stand in livid silence on the barren threshold of the undefiled paper on the table. With a pleasure tinged with trepidation, I anticipate beginning to populate and bring life to this deserted land. Suddenly I have created an incident.

Another sweatingly hot day and I lean over the unrolled paper to admire its grain and appreciate the sensuality of it under my fingertips. Suddenly, two beads of perspiration fall from my forehead and form rings on the paper. I immediately add a few drops of ink into the aquatic misadventure and in no time they turn into the outlines of winged creatures of some sort with countless limbs. It is the beginning of a painting, carried out under the serendipitous influence of random chance. Thus begin the marriage celebrations of not obviously marriageable things. A short while later adulterated elements of the human pantomime, a host of faunlike illusions, conceived and dancing in a gaudy sprawl of colours, twist and turn in every direction, including the most unexpected. Moods from some wild source are borne along another slope by the illuminating lanterns of chiaroscuro, under the vacillating shadow of floral, mental, comical or funeral postures, hilarious or fatal gesticulations.

It is beginning to seem as if the painting is perhaps taking on the appearance of completion, swept along on the river of the irrational, which floods it with hybrid forms or missteps, hesitating between human, animal, vegetable and mineral, the aquatic and the aerial, the cosmic and the organic.

This is the way it usually comes about.

Sometimes I draw up a vague plan, a few sketches, but everything is invariably brushed aside, thrown out of the window and changed around until it is unrecognisable.

To begin with I create a random event. It might be a stain, a splash of pure or diluted colour, or even the sketch of a design created by some chance manoeuvre. (This can take place anywhere on the paper).



This is when the anchor is weighed and the adventure begins. This is the starting point, the detonator from which all sorts and kinds of painting deeds flow after, into and out of one another.

After a few hours, a few days, a few weeks, the paper which had once been the chaste kingdom of the abhorred vacuum begins to fill up, to be traversed by amazing events and mental agitation. It has turned into a stage filled with pure inventions. The curtain is raised to reveal extravagant goings-on in all directions, clothed in rags and shivering dances: for the moment I am the only person in the audience for the first act of this performance. Every time I contemplate what has come into being, and see everything that has crowded into an unknown space, it seems to be the result of some amazing enchantment that propels me into a unique category of trance, a magical twist of the mind that has nothing in common with intoxication of the Bacchic or cannabis-induced kind. It is a cohort of sensations that sails off into uncharted waters.

Every time anyone asks me why I paint, which people often do, I always tell them that I paint solely for the intense pleasure of doing it, of indulging in this extraordinarily exciting activity. There is not the slightest doubt about it, the long years that I have happily devoted to painting have in no way dampened or diminished my infatuation with the activity.

The question of why anyone paints is often accompanied by the calamitous idea that the driving force behind it has to be hard work. This is a position that I reject categorically. And yet if painting is a gratifying experience and not hard work, it doesn't mean that painting takes place in a state of idleness or that it doesn't sometimes lead to extreme fatigue. Painting is not a matter of pretending. For someone like me who is so passionate and enthusiastic about it, it requires a lot of dedicated persistence. The act of painting raises doubts and questions. Moreover, what gives spice to the adventure is regularly putting yourself in dangerous positions, hesitating and groping around until, hopefully, you are satisfied with the result. Which is never a foregone conclusion. The pleasure of painting cannot

achieve its unassailable fullness or soar irresistibly to the heights without complete freedom, which is the absolute condition for it to thrive. Pleasure and freedom are like those birds of the Psittacidae family said to be inseparable. Pleasure and freedom resolutely turn their back on any kind of restriction, any form of fetter or constraint, and on the observance of any ill-founded or dictatorial rule. The only constraints – although I don't consider them as such – might be the dimensions, the formats of the supports used. But if necessary, I increase the surface area by adding extensions, as and when they are needed.

*“Let us reject tedious work. It goes against human nature, against the cosmic rhythms, it goes against man himself, to take trouble where none is needed. [...] Tedious work is inhuman and repugnant, every work which shows signs of it is ugly. It is pleasure and ease, without harshness and constraint, which create grace in every human gesture.”*¹ No one could put it better than Dubuffet. (Bernard Pruvost – tr. J. H.)

ill. 1. Bernard Pruvost, *Le Strapontin à glissières de la Villa Dahomey / The sliding folding seat of the Villa Dahomey*, Indian ink, pigmented ink, acrylic, graphite pencil, coloured pencils, 70 x 50 cm, Collection of the artist.

1. Jean Dubuffet, *Notes for the Well-Lettered*, Paris, 1967.

index des artistes	FR	EN
BARDEY, Jeanne	66	112
BLANCHET, Thomas	28	99
DE BOISSIEU, Jean-Jacques	40	103
BOREL, Paul	60	110
DE CANY, Jean	16	96
CHARMY, Émilie	74	115
CRETEY, Louis	32	101
DALÍ, Salvador	80	118
DANDRÉ-BARDON, Michel-François	36	101
DUBUFE, Claude-Marie	58	109
FABRE, François-Xavier	42	104
FIGINO, Giovanni Ambrogio	10	92
GRANET, François-Marius	48	105
HENNEQUIN, Philippe-Auguste	52	107
LHOPITAL, Christian	84	119
MARTENS, Hans Ditlev	54	108
PRUVOST, Bernard	86	120
RAINE, Jean	82	118
RÉGNIER, Nicolas	24	98
SONREL, Élisabeth	78	117
STELLA, Jacques	20	97
SWEDLUND, Pelle	64	111
UTTER, André	70	114

MD

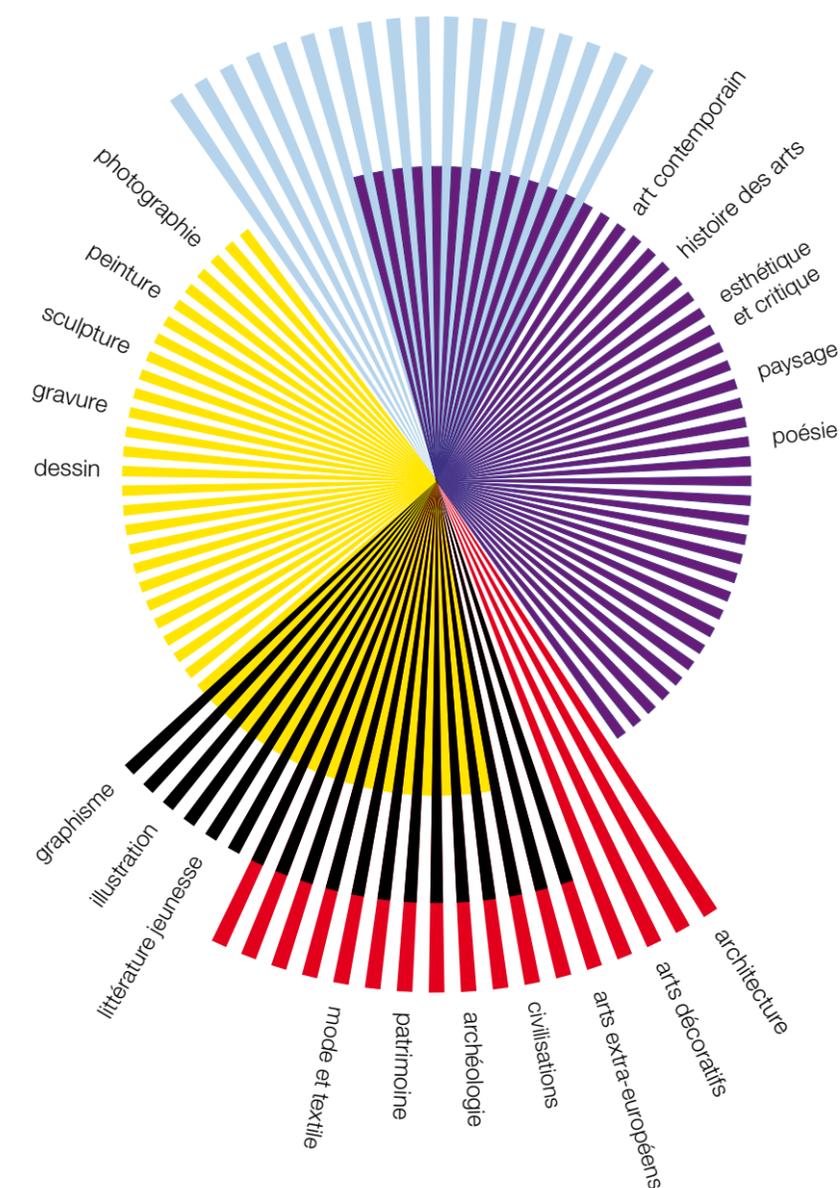
Michel Descours

librairie des arts

art bookshop

www.librairie-descours.com

31 rue Auguste-Comte F-69002 Lyon – tél. +33 (0)4 78 42 65 67 – info@librairie-descours.com



Crédits photographiques

Œuvres exposées :

© Galerie Michel Descours / Thierry Jacob
pour les cat. 1 à 3, 5, 6, 8, 12, 13, 15, 19, 20 et 22.
© Galerie Michel Descours / Claudio Giusti
pour les cat. 4 et 14.
© Galerie Michel Descours / Alain Basset
pour le cat. 7.
© Galerie Michel Descours / Didier Michalet
pour les cat. 9 à 11, 16 à 18, 21 et 24 à 26.
© Raphaël Roux dit Buisson
pour le cat. 23.

Illustrations :

p. 10, ill. 1 : © Mauro Pavesi
p. 14, ill. 2 : © The Trustees of the British Museum
p. 18, ill. 1 : © Amsterdam, Rijksmuseum
p. 18, ill. 2 : © RMN-Grand Palais
(musée du Louvre) / Michel Urtado
p. 20, ill. 1 : © D'Art et d'Histoire (Sylvain Kerspern)
p. 38, ill. 1 et 2 : © Laetitia Pierre
p. 40, ill. 1 : © Frankfurt-am-Main, Städel Museum
p. 50, ill. 1 : © Aix-en-Provence, musée Granet /
B. Terlay
p. 62, ill. 1 : © Getty Research Institute
p. 68, ill. 1 : © musée des Arts décoratifs de Lyon /
Sylvain Pretto
p. 73, ill. 1 : © musée des Beaux-Arts de Nancy
p. 76, ill. 1 : © Galerie Bernard Bouche
p. 87, ill. 1 : © Bernard Pruvost / Didier Michalet

Conception graphique :

Jérôme Séjourné, Perluette & BeauFixe
Photogravure : Frédéric Basset
Impression : Sepec (Ain) -

En couverture : Hans Ditlev Martens, *Portrait d'une
jeune fille devant l'Arco Scuro à Rome*, 1835, huile
sur toile, 46,5 x 37 cm (cat. 14, p. 54)

ISBN : 978-2-9560304-9-2 / prix 30 €



Michel Descours

varia

Paintings and Drawings from Giovanni Ambrogio FIGINO to Bernard PRUVOST

Jeanne BARDEY

Louis CRETEY

François-Marius GRANET

Nicolas RÉGNIER

Thomas BLANCHET

Salvador DALÍ

Philippe-Auguste HENNEQUIN

Élisabeth SONREL

Jean-Jacques DE BOISSIEU

Michel-François DANDRÉ-BARDON

Christian LHOPITAL

Jacques STELLA

Paul BOREL

Claude-Marie DUBUFE

Hans Ditlev MARTENS

Pelle SWEDLUND

Jean de CANY

François-Xavier FABRE

Bernard PRUVOST

André UTTER

Émilie CHARMY

Giovanni Ambrogio FIGINO

Jean RAINE