



ML Michel Descours

varia Peintures
et dessins

de Pieter STEENWIJCK
à Hélène LAGNIEU

varia



IVL Michel Descours

varia Peintures
et dessins

de Pieter STEENWIJCK
à Hélène LAGNIEU

Catalogue coordonné par Marianne Paunet assistée par Eva Belgherbi.

Remerciements

Nous sommes vivement reconnaissants aux auteurs, Jérémie Benoit, Philippe Bordes, Philippe Dufieux, Gaël Favier, Lucie Galactéros-de Boissier, Emmanuelle Gauthier, Christophe Henry, Sylvain Laveissière, Laetitia Pierre, Charlotte Rousset et Jean-Christophe Stuccilli d’avoir apporté leur contribution au catalogue, ainsi qu’aux traducteurs Jeremy Harrison et Georges Foy, et à l’artiste Hélène Lagnieu, qui nous accorde sa 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: Mathias Auclair, Siska Beele, Gérard Bruyère, Jean-Claude Boyer, Anne Camuset, Mario Ciampolini, Marc Combe, Étienne de Baecque, Dominique Dumas, Albert J. Elen, Gérard Fabre, Karen Firdmann, Luc Georget, Gauthier Gillmann, Emeric Hahn, Alain Levy-Alban, Angelo Loda, Jean-Loup Leguay, Simone Lind Rasmussen, Sylvie Martin-de Vesvrotte, Géraldine Mocellin, Isabelle Groux de Mieri, Michel Hilaire, Stéphane Paccoud, Hélène Rihal, Ruggero Rugolo, Pierre Stépanoff, Piera Tabaglio, Charlotte van Gaver, Véronique van Passel, Roel van As-Krijgsman, Olivia Voisin et Alexandra Zvereva.

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, Frédérique Herbet, Isabelle Leegenhoek, Agnès Malpel et Pauline Müller-Nitot pour la restauration des peintures; Marie Poisbelaud pour la restauration des dessins; Antoine Béchet, Pascal Guillemain et Christophe Nobile (Maison Samson) pour les encadrements; Claudio Giusti, Thierry Jacob et Didier Michalet 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: Eva Belgherbi et Marianne Paunet.

Galerie Michel Descours Peintures et dessins

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

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

Avant-propos

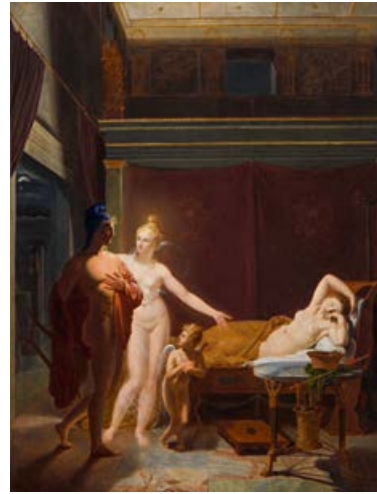
Alors que la galerie assoie sa présence à Paris, l’art lyonnais n’a jamais été aussi représenté dans notre catalogue. Si nous continuons à défendre des artistes et des écoles dans toute diversité et leur originalité, l’école lyonnaise n’en demeure pas moins notre spécialité, de l’art baroque (Thomas Blanchet, Marc Chabry) à la création contemporaine (Hélène Lagnieu).

Mais le cœur de notre travail reste de partager un regard et une sensibilité face à des œuvres singulières. Cette nouvelle sélection fait la part belle aux (re) découvertes: des œuvres inédites, perdues ou encore trop méconnues.

Dans ce catalogue, un tableau de Thomas Blanchet, un dessin préparatoire de Francesco Hayez, ou encore une esquisse d’Alexandre Cabanel – pour une œuvre accrochée cette saison sur les cimaises du musée d’Orsay – viennent enrichir de jalons importants les corpus de ces artistes. Nous faisons également ressurgir un important sujet d’histoire de Charles Grandon, qui deviendra peintre de la ville de Lyon, ainsi qu’une œuvre de jeunesse de Laurent Pécheux, témoignage exceptionnel de son activité lyonnaise. Enfin, nous sommes heureux de pouvoir donner une visibilité à des personnalités artistiques dont la production est rare: le peintre Jean-Baptiste Desmarais, lié d’amitié avec François-Xavier Fabre et Louis Gauffier; Julie Volpelière, portraitiste sous la Monarchie de Juillet; ou encore Henri-Marius Guy, artiste protéiforme, ou Léonie Humbert-Vignot, dont le diptyque à la ferveur sociale s’inscrit dans la continuité d’une œuvre présentée récemment à Caen lors de l’exposition *Les Villes ardentes* (2020).

Guy ou Humbert-Vignot, mais encore Giovanni Boldini, représenté par une vue de Paris très atypique, ou Christian Mourier-Petersen, peignant Arles au contact de Vincent van Gogh, sont les exemples d’expressions différentes de la modernité et autant de rencontres étonnantes qui invitent à voir autrement. Les artistes eux-mêmes se nourrissent des maîtres anciens (Carle Vanloo, Jean-Honoré Fragonard) et, à notre tour, plus que jamais, il est essentiel de porter un regard curieux sur les formes de l’art, un regard à la fois ouvert et exigeant.

Michel Descours



BRUGES
Groeninge Museum

Joseph François Ducq
(Ledeghem, 1762 – Bruges, 1829)
Vénus introduisant Pâris dans l'appartement d'Hélène à Sparte, 1806
Huile sur toile, 63 x 48 cm



BRUGES
Groeninge Museum

Joseph-Benoît Suvée
(Bruges, 1743 – Rome, 1807)
Saint Sébastien, 1774
Plume, encre brune, lavis brun et rehauts de gouache blanche sur papier beige, 41,5 x 26 cm



HOUSTON
Museum of Fine Arts

Vilhelm Hammershøi
(Copenhague, 1864 – *id.*, 1916)
Composition de formes géométriques, 1879
Graphite, fusain et rehauts de craie blanche sur papier vergé, 31 x 34,8 cm



HOUSTON
Menil Drawing Institute

Raoul Ubac
(Malmedy ou Cologne, 1910 – Dieudonné, 1985)
Tête blessée, 1946
Pastel sur papier, 83 x 48 cm



SCEAUX
Musée du Grand Siècle (ouverture 2025)

Jacques Stella
(Lyon, 1596 – Paris, 1657)
La Présentation de la Vierge au Temple, vers 1644
Huile sur panneau, 71 x 47,8 cm



LYON
Musée des Beaux-arts

Thomas Blanchet
(Paris, 1614 – Lyon, 1689)
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



MONTPELLIER
Musée Fabre

François-Xavier Fabre
(Montpellier, 1766 – *id.*, 1837)
Portrait posthume de la marquise Fanny Grimaldi, 1804
Huile sur toile, 69,2 x 51,5 cm,
et Portrait de Luigi Grimaldi della Pietra, 1804
Huile sur toile, 69 x 51,5 cm



Musée du Vieux Nîmes

Jean-Luc Barbier-Walbonne
(Nîmes, 1769 – Passy, 1860)
Jean Pieyre (1755-1839) et son fils Adolphe (1783-1839) se recueillant devant les cendres de leur parente Angélique Claveroly, respectivement leur mère et grand-mère, vers 1797
Huile sur toile, 192 x 147 cm



BOURG-EN-BRESSE
Musée de Brou

Émilie Charmy
(Saint Étienne, 1978 – Crosne, 1974)
Portrait de Berthe Weill, vers 1920
Huile sur carton, 35 x 27 cm



CHAMBÉRY Musée des Beaux-Arts

Jean-Baptiste Chatigny (Lyon, 1834 – *id.*, 1886)
Jean-Jacques Rousseau endormi dans la grotte des Étroits, à Lyon, vers 1877. Huile sur toile, 43 x 92 cm



CHAMBÉRY
Musée des Beaux-Arts

Giacomo Francesco Cipper dit Il Todeschini
(Feldkirch, 1664 – Milan, 1736)
Le Petit mangeur de spaghetti
Huile sur toile, 73 x 59 cm



catalogue

Auteurs :

Eva Belgherbi (E. B.)
Jérémie Benoit
Philippe Bordes
Philippe Dufieux
Gaël Favier
Lucie Galactéros-de Boissier
Christophe Henry
Sylvain Laveissière
Marianne Paunet (M. P.)
Laetitia Pierre
Charlotte Rousset
Jean-Christophe Stuccilli
Hélène Lagnieu
et Emmanuelle Gauthier

Traductions en anglais p. 108
par Philippe Bordes (P.B.),
Eva Belgherbi (E. B.),
Georges Foy (G.F.)
and Jeremy Harrison (J.H.)

Pieter STEENWIJCK (Delft, vers 1615 – après 1656)

I. *Vanité*, 1640

Graphite sur vélin, trait d'encadrement à l'encre brune, 19,3 x 16,1 cm. Daté dans le globe: «1640». Signé en bas à droite: «P Steen».

Bibliographie

William W. Robinson, «The Abrams Album: An *Album Amicorum* of Dutch Drawings from the Seventeenth Century», *Master Drawings*, Vol. 53, No. 1, Printemps 2015, p. 3-58, repr. p. 7, fig. 5 («Location Unknown»).

Né à Delft vers 1615, Pieter Steenwijck fait son apprentissage avec son frère Harmen auprès de son oncle David Bailly, portraitiste et peintre de natures mortes à Leyde. Il devient membre de la guilde de Saint-Luc à Delft en 1642, avant d'être à nouveau documenté à Leyde entre 1652 et 1654. Seules ces quelques données biographiques et un corpus d'une douzaine d'œuvres, vanités et scènes d'intérieurs rustiques, permettent à ce jour de reconstituer l'identité de cet artiste.

Quatre dessins comptent parmi son oeuvre, dont la vanité que nous présentons. Tous sont exécutés au graphite sur vélin. Il s'agit de dessins aboutis et autonomes, faisant partie de séries ou d'album. De même format qu'une vanité conservée au musée Boijmans van Beuningen de Rotterdam (ill. 1), cette composition a pu faire partie d'un *album amicorum*, dont l'album Abrams de l'Harvard Art Museums/ Fogg Art Museum de Cambridge (MA), qui réunit quarante-et-un dessins d'artistes de l'Âge d'or hollandais, au rang desquels Steenwijck, fournit un bel exemple¹.

Les deux vanités sont structurées de manière identique: au plan médian, une nature morte placée au centre d'une table couverte d'un drapé, vue en perspective, compose une allégorie sur les gloires et les futilités du monde terrestre. La cuirasse, le casque et autres éléments d'armures symbolisent les honneurs militaires, tandis que la chalémie, ancêtre du hautbois, évoque les plaisirs des sens. Ils semblent rivaliser avec le zodiaque et le globe, symboles du savoir. Non sans humour, le crâne affublé de lunettes se tourne vers un globe céleste représentant la constellation de la Baleine. La présence du squelette de la tête d'un

cheval introduit également un élément parodique au sein de la composition². Il faut peut-être y voir un hommage ironique dédié à une personnalité bien déterminée, probablement un héros militaire, tournée en dérision. (M. P.)



ill. 1. Pieter Steenwijck, *Vanité*, graphite sur vélin, 19,5 x 16,5 cm, Rotterdam, musée Boijmans van Beuningen, Inv. PS 1.

1. William W. Robinson, 2015. 2. Les éléments parodiques dans une vanité sont rares, mais il ne sont pas étrangers à l'œuvre de Steenwijck. Voir le commentaire d'une composition conservée au musée de Lund (Suède) par

Albert-Pomme de Mirimonde: Albert Pomme de Mirimonde, «Une vanité à instrument de musique de Pieter van Steenwijck au musée de Belfort», *La Revue du Louvre et des Musées de France*, Année 22, n°1, 1972, p. 15-17.



Thomas BLANCHET (Paris, 1614 – Lyon, 1689)

2. *L'Incrédulité de saint Thomas*

Huile sur toile,
134 x 169 cm.

Historique

Paris, collection
d'une famille
d'origine lyonnaise.

Bibliographie

Inédit.

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 Tomaso Blangett. 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 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. 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. À en juger par un mémoire signalant un tableau figurant *La Vierge et le Christ, un pèlerin et une pèlerine* réalisé par Blanchet pour le retable de l'Hôpital-des-Passants sur les rives du Rhône, ainsi que par l'existence d'une copie d'après *La Vierge des Pèlerins* de la chapelle Cavaletti à Sant'Agostino de Rome – que Lucie Galactéros-de Boissier attribue au peintre lyonnais, le Caravage pourrait également compter au rang des peintres qui l'ont marqué durant son séjour romain¹. 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.

Dans la carrière de Blanchet, les décennies 1670 et 1680 sont assurément les plus riches en commandes religieuses. *L'Incrédulité de saint Thomas* que nous présentons doit vraisemblablement dater de cette dernière période. En effet, les dimensions, la technique – la matière picturale est d'une grande fluidité – comme le dispositif scénique relativement simplifié, portent à croire qu'il s'agit d'un tableau destiné à un édifice religieux. Aucune information ni archives concernant une telle commande nous sont parvenues à ce jour, néanmoins un dessin préparatoire documente le projet (ill. 1). Energiquement esquissé à la plume et à l'encre brune, son style est « typique du meilleur Blanchet » et assimilable à un ensemble cohérent de dessins préparatoires à des sujets religieux identifiés par Lucie Galactéros-de Boissier et auquel l'on peut ajouter une autre feuille récemment redécouverte². Notre tableau est exécuté sans variante d'après ce dessin du musée de l'Ermitage, qui signale déjà l'architecture à l'arrière-plan et la scansion des pilastres créant un effet de perspective.

Parmi les édifices religieux décorés par Blanchet comptent les nombreuses chapelles des confréries de Pénitents, une vogue venue d'Italie et



ill. 1. Thomas Blanchet, *L'Incrédulité de saint Thomas*, plume et encre brune, sanguine, 16 x 21,5 cm, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, Inv. 25395.





qui franchit les Alpes dès la fin du XVI^e siècle. La chapelle des Pénitents de Saint-Marcel présentait onze tableaux de Blanchet illustrant des scènes de la vie du Christ³, dont pourrait faire partie *L'Incrédulité de saint Thomas*. L'œuvre de Blanchet s'inscrit à la suite des interprétations du même sujet par le Caravage ou Rubens, mais il se réfère plus précisément à l'œuvre de Francesco Salviati, tableau célèbre alors conservé à Lyon à l'église des Jacobins et commandé par la famille Gadagne. Plus d'un siècle plus tard, il y peint lui-même une *Assomption* qui vient orner le retable de l'une des chapelles. Formellement très proche de l'œuvre de Salviati, en particulier dans sa disposition en frise, notre *Incrédulité de saint Thomas* s'en distingue par le traitement de la lumière en clair-obscur qui dérive davantage de la tradition caravagesque. Plus tôt dans le siècle, le peintre Guy François semble avoir lui aussi retenu l'exemple de Salviati pour l'église dominicaine de Saint-Laurent du Puy, tout en y introduisant la leçon de Saraceni⁴. Contrairement aux interprétations citées précédemment, la version de Blanchet se signale par une certaine sobriété : d'un geste à peine remarquable, le Christ désigne lui-même sa plaie, à peine visible pour le spectateur. La ténuité de l'instant ajoute ainsi à la fascination de l'image divine. (Lucie Galactéros-de Boissier et M. P.)

1. Lucie Galactéros-de Boissier, *Thomas Blanchet (1614-1689)*, Paris, Arthena, 1991, P. 69 et P. 69a, p. 347.
2. *Ibid.*, D. 73, D. 78, D. 79 [notre ill. 1], D. 80), p. 432, 436 et 437; et *Les Pèlerins d'Emmaüs* (Paris, collection particulière,

passé par la galerie Michel Descours en 2019).
3. *Ibid.*, P. 80 à 90, p. 349.
4. Bruno Saunier, *Guy François (vers 1578-1650), peintre caravagesque du Puy-en-Velay*, Paris, Arthena, 2018, p. 35, p. 68-70, et P. 15, p. 141-142.

Marc CHABRY (Lyon, 1660 – id., 1727)

3. La Peste de Milan d'après le bas-relief de Pierre Puget, 1694-1696

Sanguine,
37,5 x 26 cm.

Ce dessin à la sanguine retranscrit avec nervosité et brio la composition d'un bas-relief de Pierre Puget (1620-1694) exécuté à Toulon entre 1692 et 1694, intitulé *la Peste de Milan*¹. Il représente l'intercession de saint Charles-Borromée priant afin que Dieu délivre les malades de la contagion. Agenouillé au centre de la composition, saint Charles est accompagné de deux prêtres se tenant derrière lui, l'un soutient une croix qu'il expose en oraison tandis que l'autre tient un ciboire entre ses mains. Le saint place ostensiblement ses mains jointes au-dessus d'une femme agonisante accompagnée par son père. Sous le corps convulsionné de la jeune femme, son enfant expire de douleurs. À l'avant-plan de la composition, on observe un forçat à demi-nu, les muscles bandés, extirpant par l'un de ses pieds un cadavre qui semble ainsi jaillir du cadre. L'atmosphère morbide qui se dégage de la scène principale fait écho à l'arrière-plan à la représentation d'un cadavre couché dans un lit à baldaquin et sur lequel se jette une femme éplorée. Les deux plans articulés par une colonnade architecturée en enfilade et surplombés par une gloire de chérubins tenant une croix que fixe saint Charles Borromée pour lui annoncer la cessation de la peste.

Puget avait exécuté le bas-relief de cette composition pour l'abbé Pierre Cureau de la Chambre, curé de Saint-Barthélemy, dans le but de décorer la petite église de l'île de la Cité à Paris. Le curé meurt en 1693, ce qui contraint Puget à se tourner vers de nouveaux acquéreurs. Mais le bas-relief reste dans son atelier jusqu'en 1730, date à laquelle il est vendu par son petit-fils au service de l'Intendance sanitaire de l'Arsenal des galères. Il aurait été installé dans la chambre du Conseil du bureau de l'Intendance par le sculpteur Pietro Marchetti avant d'être déposée en 1922 au musée des Beaux-arts de Marseille. Grâce à l'initiative du directeur de l'académie de peinture et de sculpture de Marseille Michel-François Dandré-Bardon et du comte de Caylus, l'œuvre est gravée en 1764². Le cartel de l'estampe indique que l'œuvre se situait bien dans le bureau de la Consigne sanitaire de Marseille.

Si ce dessin n'est pas de la main du Puget, le papier portant le filigrane de : « J. Cusson » où une fleur de lys s'intercale entre l'initiale et le nom, indique qu'il a été fabriqué à Lyon vers la fin du XVII^e siècle. Or, entre 1694 et 1730, le bas-relief du Puget n'était visible que par les élèves du maître et ses collaborateurs qui fréquentaient son atelier. On sait que ce dernier accordait beaucoup de prix à cette réalisation et notamment à sa composition qu'il jugeait comme l'une des plus picturales de son œuvre. C'est précisément entre 1690 et 1696 que l'un de ses plus proches élèves, le sculpteur lyonnais Marc Chabry effectue plusieurs séjours entre Lyon, Marseille, Toulon et Gênes pour préparer l'exécution d'un cycle peint de



ill. 1. Marc Chabry, *La Visite des deux philosophes voyant saint Antoine délivrer les malades*, 1690-1696, huile sur toile, Musée départemental de Saint-Antoine-l'Abbaye, église abbatiale.





six tableaux de grandes dimensions pour la décoration de l'autel de l'église abbatiale de Saint-Antoine-en-Viennois, consacrée par les restes du saint. Tout comme son maître, Chabry était à la fois peintre et sculpteur³. On sait qu'il avait été recommandé pour cette réalisation qui constituait un ex-voto de la ville de Marseille reconnaissante d'avoir échappé à la peste. Toujours conservé *in situ*, l'ensemble se déploie en six sujets qui représentent *La tentation de saint Antoine avec figures humaines et bêtes*; *Les mauvais traitements infligés par le diable à saint Antoine et l'apparition du Sauveur*; *L'exaltation des martyres d'Alexandrie par le saint*; *La visite des deux philosophes voyant saint Antoine délivrer les malades*; *La guérison d'une fille possédée à Alexandrie* et enfin *Saint Antoine prononce l'anathème contre les ariens*⁴.

En comparant la composition représentant *La Visite des deux philosophes à saint Antoine* avec le bas-relief de Puget exécuté deux ans auparavant (ill. 1), on observe l'emprunt explicite que Chabry fait des deux figures de la jeune femme convulsionnée et de son père. Repris exactement dans le sens de la composition sculptée de Puget, les deux figures ont très certainement été relayées par notre étude à la sanguine avant d'être intégrées dans le nouveau sujet, conformément à des pratiques d'hommage au maître décrites notamment par Jacques Restout (1680) ou Gérard de Laïresse⁵, qui font florès dans les trois dernières décennies du XVII^e siècle, Chabry exécute d'un trait à la fois enlevé et précis la transcription graphique de ces deux figures. Il privilégie comme dans le tableau le traitement soigné des têtes d'expression, des musculatures et des extrémités des personnages ainsi que la corporéité des chérubins. Il reprend également avec soin dans son dessin le dessin des mains du saint Charles Borromée pour celles de la femme expirante ainsi que le *contrapposto* du torse et la délinéation des muscles du forçat pour en doter le père dans la version finale de son tableau. Dès lors que l'on rapporte ce dessin à sa destination, on comprend mieux pourquoi est-ce que certains aspects semblent avoir été délibérément laissés à l'état d'ébauche à l'instar des éléments de décors tels que les drapés pour concentrer toute l'habileté de ce dessinateur zélé dans la réalisation des figures.

De nombreux indices attestent que notre dessin a été exécuté dans l'atelier du Puget à Toulon par Marc Chabry: datation et localisation du filigrane, appropriation stylistique du modèle sensible dans les

maines et les visages très chabriens, fragmentation – caractéristique d'un sculpteur – de la composition d'origine en florilège de figures susceptibles de remploi. De fait, il témoigne des préoccupations qui animaient sans doute Chabry lorsqu'il reçut la commande du cycle de Saint-Antoine-en-Viennois, dont on peut considérer que chaque composition est déclinée ou inspirée par le testament stylistique que constitue l'œuvre de Puget, dont il avait pris soin d'effectuer le *ricordo*, afin de produire les citations les plus fidèles à son esprit.

Cette feuille comptait peut-être parmi celles mentionnées dans l'inventaire après décès de l'artiste en 1727 relatives au cycle de l'église abbatiale de Saint-Antoine, encadrées et conservées dans son cabinet de travail à Lyon⁶? Elle est dans tous les cas le premier témoignage remonté jusqu'à nous du savoir-faire graphique de Chabry en tant que peintre. (Laetitia Pierre)

1. Pierre Puget, *La Peste de Milan*, 1692-1694, relief en marbre, 173 x 125 x 10 cm, Marseille, musée des Beaux-arts.
 2. J.-M. Moreau le jeune, d'apr. David de Marseille, *Saint Charles Borromée intercédant en faveur des pestiférés de Milan*, 1764, eau-forte, BnF Estampes. Voir à ce sujet: L. Georget, « La fortune critique », Pierre Puget. Peintre, sculpteur, architecte, 1620-1694, [cat. exp. Marseille, Centre de la Vieille Charité, musée des Beaux-arts, 28 oct.- 1994 – 30 janv. 1995], Paris, RMN, 1994, p. 380-387; L. Pierre, « Faire œuvre de pédagogie: le directorat de Michel-François Dandré-Bardon à l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille (1749 – 1783) » [avec Markus A. Castor], *Marseille au XVIII^e siècle. Les années de l'Académie 1753-1793*, [cat. exp. 17 juin – 14 oct. 2016], Marseille, Palais Longchamp, Paris, Somogy, 2016, p. 141-157.
 3. S'il reste très peu d'ouvrages de Marc Chabry, on dispose cependant de nombreuses sources qui documentent précisément les activités de cet artiste au cours des années durant lesquelles il

exécute le cycle peint de Saint-Antoine-en-Viennois, voir à ce sujet: M. Advielle, « Marc Chabry, sculpteur lyonnais et ses rapports avec l'abbaye Saint-Antoine-en-Viennois », *Revue de la société des Beaux-arts des départements*, SBAD, 1884, t. VIII, p. 37 spp.; Marie-Félicie Perez-Pivot, « Marc Chabry, sculpteur lyonnais (1660-1727) », *Provence historique*, 1972, p. 125-138.
 4. Le cycle peint de Marc Chabry n'était plus visible depuis 1934. Les peintures bénéficient actuellement d'une restauration et d'un prochain rattachage dans l'église abbatiale de Saint-Antoine en Viennois. Nous remercions vivement Madame Géraldine Mocellin, Directrice du Musée départemental de Saint-Antoine-l'Abbaye, de nous avoir communiqué les photographies du cycle de Chabry réalisées après le nettoyage précédant leur restauration fondamentale.
 5. Jacques Restout, *La réforme de la peinture*, Caen, chez Jean Briard, 1681; Gérard de Laïresse, *Het Groot Schilderboek*, Amsterdam, 1707.
 6. *Inventaire après décès de Marc Chabry*, 9 octobre 1727, BP 2111, Lyon, Archives départementales du Rhône.

Charles GRANDON (Lyon, 1691 – *id.*, 1762)

4. *Moïse et les filles de Jethro*

Huile sur toile,
64 x 81 cm.
Signé en bas à
droite: «Grandon».

L'origine de la dynastie des peintres Grandon se situe dans le Gévaudan, à Chirac ainsi que dans le Rouergue où leur famille exerçait des activités marchandes¹. Charles Grandon dit l'aîné naît à Marjevols, le 25 août 1691 et meurt à Lyon le 8 février 1762. Entre 1694 et 1696, son père Jean Grandon, premier peintre de la famille, installe son atelier à Saint-Geniez d'Olt. Vers 1704-1705, il réalise la décoration du plafond peint de la chapelle de la nouvelle Confrérie des pénitents noirs. Charles alors âgé de 14 ans participe à la réalisation du décors et signe l'ouvrage avec Jean. Les Grandon s'établissent ensuite vers 1706 au Puy-en-Velay puis avant 1712 à Lyon où plusieurs membres de la famille s'étaient installés dans le quartier de la Croix Rousse².

Charles Grandon séjourne entre 1715 et 1717 à Paris alors qu'il était déjà en 1712 élu peintre de la corporation de Lyon soit une année avant la nomination de son père en tant que maître peintre. Charles s'était déjà fait une réputation en exécutant au début des années 1710 plusieurs copies de tableaux d'après les maîtres de grandes dimensions³. À Lyon, au cours des décennies 1720 Jean et Charles Grandon forment progressivement leur clientèle respective. À son retour de Paris, Charles fait établir par acte notarié le 18 août 1717 son émancipation de l'atelier paternel⁴. Jean lui verse une partie de son héritage par anticipation soit la somme de 550 livres et signe ses ouvrages « J. Grandon fecit » ou bien « J. Grandon pexit » tandis que Charles appose sur ses œuvres le nom de « Grandon l'aîné », « Carolus Grandon » ou encore « Grandon » comme il apparaît sur notre tableau de *Moïse et les filles de Jethro*. On compte parmi leurs relations communes le maréchal de Villeroy gouverneur de Louis XV et témoin de mariage de Jean Grandon en 1717. Mais c'est à Charles que s'adresse deux ans plus tard l'aumônerie générale de l'hôpital de la Charité de Lyon pour exécuter un autre portrait du maréchal, celui de son fils François de Neufville, duc de Villeroy et de son petit-fils l'ar-

chevêque François-Paul de Neufville de Villeroy, membre de l'Académie des Belles Lettres, Sciences et Arts de Lyon dont il devient le peintre attitré⁵.

C'est précisément à un amateur d'art et à un collectionneur que le sujet et la composition de *Moïse défendant les filles de Jethro* s'adressent : idéale de par son moyen format pour un accrochage dans une galerie d'art plutôt que sur des cimaises d'église, ce sujet d'histoire ancienne met en scène l'action de Moïse qui chasse les bergers empêchant les sept filles de Jethro d'abreuver leur troupeau au puits de Madian⁶. Ce thème fut savamment représenté par d'illustres prédécesseurs tels que Giovanni Francesco Romanelli dont l'ouvrage est exécuté pour orner le Cabinet du bord de l'eau d'Anne d'Autriche en 1657⁷. Charles s'inspire des traits du Moïse de Romanelli et de la jeune femme assise en bas à gauche de l'œuvre. Il emploie également cette figure comme un repoussoir pour la placer en bas à droite de sa composition.

Grandon puise dans le répertoire des œuvres de même sujet réalisées par Nicolas Poussin et Charles Le Brun pour établir une filiation étroite avec sa composition : si l'on perd la trace du tableau de Poussin à cette époque, la version de Le Brun mise en place dès 1686 dans le Cabinet du billard, première pièce du Petit appartement de Louis XIV au château de Versailles, lui fait explicitement écho⁸. Grandon reprend avec précision le même système de composition : il distingue à gauche les figures masculines des jeunes femmes regroupées à droite. Le Brun parvient cependant à conserver par un habile système de composition l'unité de la scène et combine les mouvements de chaque individu dans un même élan qui rythme l'action générale.

Grandon fait valoir l'étude attentive de cette œuvre en employant les mêmes principes et en se servant de motifs similaires : chaque groupe se déploie autour d'un puits de forme circulaire situé au croisement de la médiane verticale et horizontale de





la toile. La scène au premier plan est encadrée à gauche par une frondaison d'arbres tandis que les lignes de perspective partant du bas à gauche de la composition et reliant l'angle supérieur opposé de la toile décentrent légèrement Moïse tout en l'inscrivant au cœur de l'action. Derrière lui s'ouvre un panorama vallonné à travers lequel serpente un chemin reliant une cité. Le vaste horizon déployé au-dessus des personnages rassemblés au premier plan permet au regard de circuler librement d'un groupe à l'autre malgré leur densité. Ils communiquent grâce à une gestuelle et une corporité élaborées à l'instar de la figure de la jeune femme qui comme dans le tableau de Le Brun pour se réfugier dans les bras de sa compagne, tourne le dos à Moïse s'appêtant à abattre son bâton sur le berger renversé à ses pieds. Les figures de Moïse, de l'homme renversé à terre et du second se tenant derrière le dos tourné et la nuque fléchie, forment une autre citation visuelle savamment réinterprétée à partir de la petite version du *Serpent d'airain* de Le Brun (1647-1650, Bristol, City Museum and Art Gallery)⁹. Grandon avait certainement eu l'occasion d'étudier cette composition grâce à la gravure réalisée par le lyonnais Louis Audran entre 1703 et 1712.

Le choix des figures féminines relève de la même intention : démontrer que l'œuvre peinte par Grandon est *cosa mentale*. Parmi les filles de Jethro, il prête explicitement à celle qui observe Moïse sans chercher à se dissimuler, les traits, la coiffure et l'expression emblématique de Parisatys tirée du tableau de Le Brun *Alexandre et la famille de Darius*¹⁰. Sujet de plusieurs discours et écrits théoriques, cette figure se distingue par ses sourcils froncés trahissant un sentiment d'inquiétude cependant contredit par son sourire extatique exprimant l'admiration de la jeune femme pour Moïse. Malgré les gestes appuyés des jeunes femmes qui désignent ce dernier à leur sœur assise à demi évanouie à l'avant-plan, Grandon distingue peut-être ici celle qui parmi les filles de Jethro deviendra

la femme du prophète à l'instar de Parisatys qui épousera Alexandre. Grandon fait encore référence à une autre œuvre commandée en 1701 à Antoine Coypel pour le cabinet du billard du château de Versailles intitulée *Rebecca recevant les présents des mains d'Eliezer*. Il emprunte les figures des deux jeunes filles à l'arrière-plan discutant à la dérobee (ill. 1). Le peintre semble faire la démonstration de sa connaissance du répertoire stylistique de la grande manière.

Au cours des années 1710, Daniel Sarrabat avait exécuté pour le prince électeur de Mayence Lothar Franz von Schönborn, un tableau représentant le sujet de *Moïse et les filles de Jethro*. Cet ouvrage reprend les tonalités claires et la délinéation souple des modèles antérieurs. Selon F. Marandet, elle est également proche de celle de Grandon par son schéma de composition dense et ses figures ramassées¹¹. S'il semble très probable que Grandon et Sarrabat aient été en relation à cette époque, nous ne connaissons rien du contexte ni des conditions d'exécution de cette œuvre qui fut peut-être adressée depuis Lyon à Mayence ? Toutefois, il apparaît clairement qu'à l'instar de la composition de Grandon, Sarrabat réalise un tableau dont la fonction est d'entretenir une correspondance avec les collections royales au Louvre et à Versailles.

Durant les décennies 1730 et 1740, Charles Grandon accède à une respectabilité et à une notoriété de premier plan : il devient successivement peintre des officiers et chevalier de l'ordre du roi en 1736 et membre de l'Académie des Belles Lettres, Sciences et Arts de Lyon. En 1749, il succède à Joachim Verdier dans les fonctions de peintre ordinaire de la ville et obtient la charge de peintre officiel du Consulat de Lyon, ce qui lui octroie la réalisation de tous les portraits des échevins et des prévôts des marchands ainsi que des membres du clergé. Désormais logé à l'Hôtel de Ville où il dispose d'appartements pour lui et sa famille, Charles se voit décerner le titre de maître de métier pour les peintres. C'est dans



ill. 1. Pierre Imbert Drevet, d'après Antoine Coypel, *Rebecca recevant les présents des mains d'Eliezer* (détail), entre 1697 et 1739, gravure imprimée à l'encre noire sur papier vergé, 52,7 x 42,3 cm, Cambridge (MA), Fogg Art Museum, Inv. R3928.

ce contexte qu'il forme dans son atelier à ses frais Jean-Baptiste Greuze et côtoie probablement Laurent Pécheux, au terme de sa période lyonnaise (voir cat. 6 de ce catalogue). Ses revenus lui permettent d'acquérir en 1756 à Ecully les titres de propriété d'un important domaine et de bâtiments qui le dis-

tingent désormais parmi la notabilité bourgeoise de la ville¹². L'enjeu d'un tel ouvrage est sans aucun doute le même que celui du *Serpent d'airain* de Le Brun : faire valoir la culture savante du peintre parmi ses commanditaires issus de la noblesse de cour et des connaisseurs. (Laetitia Pierre)

1. C'est grâce à l'étude publiée en 2019 par Louis Mercadié que nous avons désormais une connaissance précise des archives qui permettent de retracer leurs activités : « Les Grandon : une dynastie de peintres en Rouergue et dans le Lyonnais aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Études aveyronnaises. Recueil des travaux de la Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron*, 2019, p. 101-151.
2. Nous renvoyons aux travaux de Pierre Lançon, « Au gré de la commande artistique, peintres rouergats et peintres en Rouergue au XVII^e siècle », *Le commanditaire, l'artiste et l'œuvre. Histoire de la création artistique en Rouergue et dans ses marges (XV^e-XVIII^e siècle)*, Rodez, Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron, 2014, p. 176 ; « Peintres du Rouergue, peintres en Rouergue aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Études aveyronnaises. Recueil des*

travaux de la Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron, 1998, p. 48-49 et de Sylvie de Vesvrotte, « Sur les traces du peintre Charles Grandon (1691 – 1762) », *Mélanges en hommage à Dominique Brachlianoff*, Numéro spécial des Cahiers du musée des Beaux-arts de Lyon, 2003, p. 52-61.
3. Charles Grandon réalise une copie d'après un tableau de Nicolas Loir intitulé *La Vierge et saint Joseph apparaissant devant sainte Thérèse* conservée dans l'église Saint-Just d'Arbois (Jura). En 1714, il réalise une copie du tableau du Guerchin représentant *L'apparition du Christ à sainte Thérèse* qui était conservé à l'église des Carmes déchaussés de Lyon. La version de Grandon fut offerte en 1777 par le chanoine Torriani au sanctuaire de l'église Sainte-Marie-des-miracles à Cantu, près de Côme.
4. Archives Départementales

du Rhône (A.D.R.), « Testament de Jean Grandon rédigé le 15 septembre 1718, étude notariale Heurtaut, 3 E 5158.
5. A.D.R., E 575, n°390. Charles est mentionné le 18 mai 1717 en tant que « peintre de Monseigneur » sur l'acte de mariage de son père : Archives hospitalières de Lyon (A.H.L.), Charité F 27, fol. 110.
6. *Ancien Testament*, livre de l'Exode, chapitre 2, versets 16 et 17.
7. Giovanni Francesco Romanelli, *Moïse défendant les filles de Jethro*, 1657, huile sur toile, 95 x 195 cm, Paris, musée du Louvre, Inv. 578.
8. Charles Le Brun, *Moïse défendant les filles de Jéthro*, 1686, huile sur toile, 113 x 122 cm, Modène, Galleria Estense, Inv. R.C.G.E. n°238.
9. Charles Le Brun, *Le Serpent d'airain*, 1647-1650, huile sur toile, 95 x 133 cm, Bristol, City Museum and Art

Gallery, Inv. K41.
10. Charles Le Brun, *La Famille de Darius aux pieds d'Alexandre*, dit *La Tente de Darius*, vers 1660, huile sur toile, 298 x 453 cm, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon, Inv. MV6165.
11. Daniel Sarrabat (1666-1748), *Moïse et les filles de Jethro*, huile sur toile, dim. non communiquées, Mayence, château de Pommersfelden. Un détail de cette œuvre est reproduit dans l'ouvrage de François Marandet, *Daniel Sarrabat (1666-1748)*, « Daniel Sarrabat, l'éclat retrouvé », cat. exp., Bourg-en-Bresse, monastère royal de Brou, Villeurbanne, IAC Editions d'art, 2011, fig. 14, p. 32. L'auteur mentionne et reproduit également le tableau de Grandon, fig. 32, p. 48.
12. « Testament de Charles Grandon rédigé le 16 septembre 1750 », A.D.R. 3 E2650B – 136.

Charles ANDRÉ, dit Carle VANLOO (Nice, 1705 – Paris, 1765)

5. La Mise au tombeau de saint André, d'après Mattia Preti

Sanguine,
33,9 x 24,2 cm.

Montage ancien,
probablement du
xviii^e siècle, portant
l'inscription :
« Car. Vanloo primus
Regis pictor finxit,
et delineavit ».

Ce dessin inédit de Carle Vanloo n'était connu jusqu'à ce jour que par une contre-épreuve¹. Il constitue une redécouverte dont on ne saurait négliger l'importance pour la connaissance des années romaines du peintre. C'est lors de la première partie du séjour italien de Carle que notre dessin a été exécuté, entre son arrivée à Rome en mai 1728 et son départ pour Florence puis Turin en avril 1732². Le 10 décembre 1728, il remporte notamment le premier prix de dessin de l'Académie de Saint-Luc, qui a probablement partie liée avec la commande de l'*Apothéose de saint Isidore* émanant des moines Franciscains irlandais du monastère de Sant'Isidoro à Capo le Case, situé dans le quartier Ludovisi du Pincio. À la satisfaction de ces derniers s'associe la remise au peintre d'un « Cordon de Chevalier & d'un Brevet honorable & flatteur » par le pape Benoît XIII³. Cette série d'honneurs en cascade constitue le contexte de l'exécution de notre dessin, que nous proposons de dater entre décembre 1728 et le début de l'année 1729.

Carle Vanloo a copié, avec une liberté témoignant d'une recherche très personnelle, un motif célèbre dans le répertoire des *exempla* martyrologiques de la Contre-Réforme: une partie du panneau droit du somptueux triptyque peint à fresque par Mattia Preti pour le chœur de l'église Sant'Andrea della Valle (ill. 1). Exécutées en 1650-1651, ces fresques entourant le maître-autel venaient compléter un décor appelé à constituer un modèle européen⁴. Le choix de l'*Erection de la croix* à gauche, du *Prêche en croix* placé dans l'axe de l'église et de la *Sépulture de saint André* à droite, dérive de l'hagiographie proposée par *La Légende dorée* de Jacques de Voragine⁵. Après avoir évangélisé le Proche-Orient, le Pont (Byzance) et l'Achaïe, André convertit Maximilla, l'épouse du proconsul de Patras Égée et se voit confronté par ce dernier à l'obligation de sacrifier aux dieux, au risque de la crucifixion. André fait l'éloge du martyr, qu'il subit avec ferveur, survivant pendant deux jours sur la croix et prêchant à la foule, qui ne peut réussir à le faire délier jusqu'à

sa dernière parole: « Quand il eut dit ces paroles, une lumière éblouissante, descendant du ciel, l'entoura pendant une demi-heure, qui le fit invisible; et, quand cette lumière se dissipa, il rendit l'âme. Maximilla, la femme d'Égée, emporta son corps et l'ensevelit honorablement. Mais Égée, avant de rentrer dans sa maison, fut saisi par un démon et expira dans la rue, en présence de tous⁶. »

Lorsque Carle Vanloo exécute son dessin, il est conscient du prestige exceptionnel des lieux et de l'aura que ceux-ci confèrent au motif qu'il se propose d'étudier. Il l'est sans doute d'autant plus que son compatriote Edmé Bouchardon travaille lui aussi à Sant-Andrea della Valle entre 1728 et 1730, dessinant d'arrache-pied d'après les peintures de Domenichino et de Lanfranco pour composer un somptueux recueil qu'acquerra Louis XV après le retour du sculpteur à Paris en 1732⁷. Mais la conception des dessins de Bouchardon procède de la



ill. 1. Mattia Preti, *La Mise au tombeau de saint André*, 1622-1628, fresque du chœur de Sant'Andrea della Valle, Rome.



copie d'imitation, de grande taille (880 x 802 cm) et destinée à servir de modèle reproductible. Ce n'est pas le cas de l'étude de Carle, qui relève plutôt de la copie d'interprétation, soit une conception promue par Nicolas Vleughels dès son arrivée à la tête de l'Académie de France à Rome en 1725. Vleughels militait auprès du duc d'Antin pour un assouplissement du règlement traditionnel de la copie romaine et pour un élargissement du corpus des maîtres copiés. Inspiré par Gérard de Lairesse⁸, il vantait les mérites d'une copie d'étude ou d'apprentissage qui s'émancipât du calque et de l'exemple exclusif de Raphaël.

Avec sa *Mise au tombeau* d'après Mattia Preti, Carle Vanloo applique à la lettre l'enseignement de son directeur : il s'est concentré sur le groupe formé par les trois figures anatomiquement reliées du saint et des deux portefaix. Il évince l'homme agenouillé soutenant l'échafaudage à droite et esquisse la patricienne Maximilla désignant le sarcophage à l'arrière-plan ainsi que le soldat installé sur l'échelle, dont il supprime le calice que tenait la main droite. Le large emmarchement qui dégage le premier plan mais aussi le soubassement du tombeau orné d'une grande volute ainsi que l'architecture fortifiée de la tour-ronde au troisième plan sont conservés de façon à former un contraste entre les corps fluides, tendus et fléchis, et la structure scénographique. L'ensemble est équilibré par un délicat jeu de hachures, qui vient se superposer aux clair-obscur des ombres portées. Différents niveaux graphiques apparaissent ainsi : le groupe des anatomies reliées du saint et des hommes qui portent son corps est dessiné d'un trait appuyé et cerné qui épargne les visages et les torsos, tandis qu'architecture et ouvertures sur le troisième plan reçoivent des hachures larges et régulières. Ce jeu de hachures est un héritage de son grand-frère Jean-Baptiste qui en usait notamment dans ses premières idées de portraits à la sanguine ; Carle Vanloo l'emploie pour conférer plus de force à ses esquisses en leur apportant cette plasticité géométrique et concep-

tuelle qu'affectionne les grands maîtres italiens depuis la Renaissance (voir notamment l'esquisse de nymphe pour Stupinigi, *cat.* 325) ; ce fut la stratégie adoptée pour l'impressionnant recueil de charges faites à Rome (*cat.* III, n°535-548).

Cette copie d'interprétation joue un rôle essentiel dans le perfectionnement du style de Carle Vanloo au début de son séjour romain – et plus précisément dans sa réflexion sur la composition, qui avait alors différents objectifs, et en premier lieu la mise au point de l'*Apothéose de saint Isidore* pour l'église des Franciscains de Sant'Isidoro (*cat.* n°5). Carle avait effectué sa formation auprès de son frère, en sa compagnie et à Rome même lors d'un tout premier séjour (1716) où il avait travaillé auprès de Benedetto Luti. Son biographe Michel-François Dandré-Bardon estime d'ailleurs que la première peinture que nous connaissons de Carle, *Le bon Samaritain* (Montpellier, musée Fabre, *cat.* n°1), rend compte de cette étape d'apprentissage, en particulier pour le clair-obscur. L'étude qu'il conduit dans une copie d'interprétation comme celle qu'il consacre à la *Sépulture de saint André* d'après Preti vise à hiérarchiser les figures en les inscrivant dans des plans bien échelonnés en profondeur, afin de permettre à l'attention de se concentrer sur l'action principale et symbolique. De cette réflexion profitera la disposition de son *Enée et Anchise* ou *La fuite de Troie* (Paris, musée du Louvre, 1729-31, *cat.* n°7), qui intègre en les synthétisant les leçons de Baroque (*Fuite de Troie*, galerie Borghèse), de Véronèse et du Bernin (colonnade de Saint-Pierre à l'arrière-plan).

Carle se souviendra longtemps de chaque détail de sa copie. Le soldat de droite, qui tourne sa tête tourmentée vers le sépulcre du martyr, est repris dès 1733 pour le *Tancrede se lamentant sur le tombeau de Clorinde* commandé pour le cabinet de peintures du Palazzo Reale, dédié à la *Gerusalemme liberata* du Tasse (*cat.* n°25, qui deviendra une académie vers 1750, *cat.* 562). C'est aussi la première idée du très célèbre Agamemnon qu'il campa au centre

de son *Sacrifice d'Iphigénie* de 1757 (*cat.* n°158 ; voir aussi la *Tête d'ange*, *cat.* 182). Dès 1740, les figures reliées du saint et de cette même figure avaient été remployées avec les nécessaires variantes dans la *Condamnation de saint Denis* livrée pour la Chartreuse de Champmol (*cat.* 80). Pour la seule figure du saint, on en retrouvera des réminiscences dans les esquisses préparatoires au cycle de la vie de saint Augustin (*Agonie*, *cat.* 114) ou dans des études de figures allongées comme le *Soldat endormi* du Louvre (*cat.* 34). Et en 1753 une esquisse pour la délicieuse *Sainte Clotilde reine de France* de 1753 s'appropriait la volute du piètement du tombeau (*cat.* 455).

La taille relativement modeste de cette étude n'est donc pas en rapport avec l'importance qu'elle eut pour l'artiste, qui en exécuta une contre-épreuve (Saint-Germain-en-Laye, musée municipal, *cat.* 453) qu'il signa, peut-être pour en conserver un souvenir dans son fonds d'atelier. Le montage avec lequel il nous est parvenu date sans grand doute du XVIII^e siècle. L'inscription latine qui l'accompagne (« Car. Vanloo primus Regis pictor finxit, et delineavit ») conjugue le verbe *finxo* à la troisième personne du singulier de l'imparfait actif, signifiant a priori que Carle Vanloo a façonné une matière. Mais ce verbe signifie aussi, dans un emploi figuré, le fait de se faire une idée, d'interpréter au sens moderne. Cela explique qu'il soit associé à la conjugaison au même temps du verbe *delineo* (delineavit : dessina, esquisse). Carle, premier peintre du roi, s'est fait une idée (du modèle) et l'a dessinée. L'inscription définit de ce point de vue ce qui différencie une copie d'interprétation d'une copie littérale. Si cette inscription évoque le premier peintre de Louis XV, elle daterait – ainsi que le montage – d'après 1762, ce que pourrait corroborer le style à la grecque de l'encadrement.

Avant de rejoindre Paris, Carle séjourna plus de deux ans à Turin où l'accompagna l'idée qu'il s'était faite de la poignante mise au tombeau de saint André. Officiellement attribué à la nécessité de

fuir un mariage trop hâtif avec une veuve romaine, le départ anticipé de Carle en 1732 le conduit à Florence puis à Turin, où il entre au service du roi de Sardaigne. Ce périple est d'ailleurs marqué par un drame : son neveu François, qui l'accompagnait, décède des suites d'un accident de cheval, ce qui a pu conférer rétrospectivement à notre dessin une importante valeur affective. (Christophe Henry)

1. Marie-Catherine Sahut, Pierre Rosenberg, *Carle Vanloo : Premier peintre du roi (Nice, 1705 – Paris, 1765)*, cat. exp., Nice, musée Chéret, 21 janvier-13 mars 1977, Clermont-Ferrand, musée Bargoin, 1^{er} avril-30 mai 1977, Nancy, musée des Beaux-Arts, 18 juin-15 août 1977, Nice, musée des beaux-arts Jules Chéret, 1977, n° 453. Nous mentionnerons ce catalogue en abrégé sous la forme : cat. Tous nos remerciements vont à Madame Alexandra Zvereva, responsable des collections municipales de la Ville de Saint-Germain-en-Laye, qui nous a communiqué la photographie de la contre-épreuve.

2. La correspondance régulière que Vleughels entretient avec le duc d'Antin, directeur des bâtiments du roi, renseigne avec précision le séjour de Carle Vanloo, voir notamment *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments*, éd. A. de Montaiglon et J. Guiffey d'après les manuscrits des Archives nationales, Paris, 1887-1912, 18 vol, 29 mars & 10 déc. 1728, 10 févr. & 7 juillet & 15 déc. 1729, 2 avril 1731, 26 févr. 1732.

3. Michel-François Dandré-Bardon, *Vie de Carle Vanloo*, Paris, chez Desaint, 1765, p. 17.

4. Vittorio Sgarbi, *Mattia Preti*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CS), 2013.

5. Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, trad. T. de Wyzewa. Paris, Perrin et Cie, 1910, p. 7-18.

6. *Ibid.*, p. 15.

7. Par exemple : *Saint Matthieu*, Paris, musée du Louvre, Dép. Arts Graphiques, INV24135-recto.

8. Gérard de Lairesse, *Het Groot Schilderboek*, Amsterdam, 1707.

Laurent PÉCHEUX (Lyon, 1729 – Turin, 1821)

6. *Jupiter et Sémélé*, 1751 ou 1753

Huile sur toile,
85 x 128 cm.
Signé et daté en
bas à gauche
sous le meuble
supportant le vase :
« Pecheux / 1751
[ou 1753] ».

Historique

Toulouse, collection
de M. Gourville,
collectionneur,
marchand, peintre
et restaurateur de
tableaux, en 1768.
Paris, galerie
Joseph Hahn en
1990-1991.
Vente à Paris, Hôtel
Drouot, étude
Ader-Tajan, expert
Eric Turquin, 28 avril
1993, n° 62, repr.
Vente à Vienne,
Dorotheum, 12
mars 1998, n° 205.
Vente à Londres,
Christie's South
Kensington, 8 juillet
1998, n° 111
(*Jupiter and
Antiope*, 1751).

Exposition

Salon de l'Académie
de Toulouse, 1768,
n° 13 : « Un tableau
représentant Jupiter
et Sémélé, peint
par Faucheux [*sic*],
Professeur de
l'Académie
de Rome. »
Ce lot figure parmi
les « Tableaux,
bronze, desseins
et estampes
appartenant à
M. Gourville et à
vendre », formant
les numéros 5 à 69
de l'exposition.

En 1972, dans son édition critique du livret de l'exposition toulousaine de 1768, où figurait « Un tableau représentant Jupiter et Sémélé, peint par Faucheux [*sic*], Professeur de l'Académie de Rome », Robert Mesuret proposa, avec grande vraisemblance, d'identifier l'auteur ainsi désigné avec Laurent Pécheux, membre de l'Académie romaine de Saint-Luc depuis 1762. Vers 1990, Joseph Hahn rapprochait cette mention du tableau signé *Pécheux* alors dans sa galerie de la rue de Berri¹, et qui n'était pas localisé vingt ans plus tard lors de la préparation de l'exposition Pécheux.²

Tiré des *Métamorphoses* d'Ovide (III, 261-315), le sujet appartient au registre des amours des dieux avec des mortelles, et de leurs conséquences souvent tragiques. Il s'agit ici de Jupiter et de Sémélé, princesse de Thèbes en Béotie, qui sera la mère de Bacchus. « Sémélé, fille de Cadmus et d'Harmonie, ayant plu à Jupiter, devint enceinte de Bacchus. La jalouse Junon, sous la figure de Béroé sa nourrice, lui inspira des soupçons sur la qualité de son amant, et lui conseilla d'exiger de lui qu'il parût devant elle avec la même majesté qu'il se laissait voir à Junon. Sémélé suivit ce perfide conseil, et obligea Jupiter de lui jurer par le Styx qu'il lui accorderait sa demande. Le dieu voulut lui fermer la bouche, pour l'empêcher d'achever sa demande ; mais il n'était plus temps. À peine fut-il entré dans le palais, qu'il l'embrasa entièrement, et Sémélé périt dans cet incendie ; mais le fruit qu'elle portait ne périt pas avec elle »³. Jupiter, en effet, fit retirer Bacchus, « l'enfant imparfait », du sein de sa mère et le fit coudre dans sa propre cuisse pour le temps restant de la grossesse.

Le tableau de Pécheux nous montre Jupiter, entouré de nuées rougeoyantes, flanqué de son aigle et le foudre à la main, faisant irruption dans la chambre de Sémélé, laquelle, tête renversée, se protège les yeux de son bras. L'explosion fulgurante que voudrait le sujet n'est pas figurée ici par une lumière éblouissante, mais suggérée par une symphonie de rouges qui, du vêtement de Jupiter aux draperies formant

baldaquin au-dessus de Sémélé, confèrent à la scène l'atmosphère d'un brasier. Le morceau de ciel bleu sur lequel se détache Jupiter voisine avec une nuée dorée (est-ce le « fauve nuage » où se cache Junon, selon Ovide ?). Un vêtement bleu et rose étalé sur une table au premier plan à gauche, voisine avec une aiguière d'or posée sur un tabouret. La figure de Sémélé est clairement une réminiscence de l'*Ariane endormie* antique du Vatican, avec son bras entourant la tête et ses jambes croisées. Sa carnation laiteuse est amplifiée par le blanc de l'oreiller, du drap et de la draperie qui la ceint, et rehaussée de reflets empourprés. Vu en raccourci, son visage renversé exprime la douleur du supplice qu'elle a elle-même provoqué par son vœu imprudent.

Le maniérisme du nu féminin allongé, du visage à-demi noyé dans l'ombre du bras, de la nature morte exposée au premier plan, et le baroque des draperies, sont d'un artiste jeune, sensible à la tradition, mais possédant déjà un langage affirmé.

Que la date en soit 1751 ou 1753, le tableau est le premier connu de l'œuvre de Pécheux. La première date en ferait, en outre, sa seule œuvre peinte à Lyon aujourd'hui retrouvée. Étant arrivé à Rome fin janvier 1753, le peintre ne devait guère avoir changé sa manière en un an.

On sait fort peu des débuts de Pécheux, hormis ce qu'il en dit dans son autobiographie⁴. Vers 1745-1746 il fréquenta à Paris l'atelier de Charles Natoire, mais en fut rappelé par son père après moins d'une année, estimant qu'il y « perdait son temps »⁵. Pendant les quelque six années précédant son départ pour Rome, Pécheux, qui refuse de suivre la route, traditionnelle à Lyon, de « peintre de fleurs » pour les soieries, se forme sans maître, prétend-il, mais fréquentant « tous les meilleurs artistes du pays ». À Lyon, le peintre en titre de la ville est Charles Grandon (1691-1762), « maître du métier » de 1749 à 1751. Ce nom reste attaché à celui de Greuze, dont il fut le premier maître, et son talent de portraitiste (des échevins notamment) est reconnu, mais le peintre d'histoire peut désormais être apprécié au vu de son





ill. 1. Laurent Pécheux, *Portrait du sculpteur Claude-François Attiret (1728-1804)*, vers 1754-1759, huile sur toile, 82 x 67 cm, Dijon, musée des Beaux-Arts, Inv. CA 698.



ill. 2. Laurent Pécheux, *Jupiter et Sémélé*, s.d., pierre noire, plume, encre noire, lavis gris et rehauts de blanc sur papier préparé, 51,2 x 40,5 cm, Dijon, musée des Beaux-Arts, Inv. Sup. 00-63-5 Devosge.

Moïse défendant les filles de Jéthro récemment apparu (voir cat. 4 de ce catalogue). Il n'est pas impossible que Grandon ait contribué directement ou non à l'éducation artistique de Pécheux, même si ce dernier se prétend autodidacte.

Un autre maître lyonnais, actif au siècle précédent, semble l'avoir marqué, Louis Crétey (v. 1630 – après 1702). On a noté, à propos précisément du *Jupiter et Sémélé*, un lien avec cet artiste, que le violent clair-obscur de la composition et ses rougeoiements rappellent effectivement⁶. Cette bravoure picturale marque encore la seconde œuvre la plus ancienne de Pécheux, le portrait du sculpteur Attiret (ill. 1), que l'on peut dater entre 1754 et 1759, et dont Jeanne Magnin pouvait écrire : « Cette peinture rapide, brossée par larges plans dans une chaude coloration aux ombres dorées, a bien des points de ressemblance avec une esquisse de Fragonard⁷. »

Pécheux devait revenir plus tard sur ce thème, dans un dessin en hauteur (ill. 2)⁸, que l'on peut rapprocher d'un cycle décoratif peint à Rome en 1761 pour un Lyonnais, M. Desvignes, dont on connaît deux éléments, *L'Aurore et Céphale* et *Diane et Endymion*⁹. (Sylvain Laveissière)

1. J'y ai examiné le tableau en mars 1990, et lu la date comme 1751. Je remercie Emeric Hahn qui m'a procuré la fiche d'œuvre rédigée alors par son père, où le tableau est identifié comme celui exposé à Toulouse en 1768, et où sont énumérées les activités diverses de Gourville rappelées ici dans l'historique. Ces informations ne figurent pas dans le catalogue de la vente parisienne de 1993.

2. Sylvain Laveissière dir., *Laurent Pécheux, 1729-1821. Un peintre français dans l'Italie des Lumières*, catalogue de l'exposition, Dole, musée des Beaux-Arts et Chambéry, musée des Beaux-Arts, 2012-2013, Cinisello Balsamo (Milan), Silvana Editoriale, 2012.

3. Fr. Noël, *Dictionnaire de la Fable*, 4^e éd., 1823, II, p. 576.

4. Publiée ainsi que le catalogue de ses œuvres dans la monographie de Luigi Cesare Bollea, *Lorenzo Pecheux maestro di pittura nella R. Accademia delle belle arti di Torino*, Turin, collection « La R. Accademia Albertina delle

Belle Arti », n° 8, 1936 (paru en 1942). L'ouvrage ne mentionne pas le *Jupiter et Sémélé*.

5. Voir la biographie établie par Sylvie de Vesvrotte, « La carrière romaine d'un artiste lyonnais », dans *Laurent Pécheux*, Sylvain Laveissière dir., 2012, p. 25-43 (p. 26).

6. Ainsi que l'avait finement observé Joseph Hahn (notice de sa galerie pour ce tableau, 1991) ; Laveissière, *Laurent Pécheux*, 2012, p. 14. Sur Crétey, voir Pierre Rosenberg (dir.), Aude Henry-Gobet, *Louis Crétey. Un visionnaire entre Lyon et Rome* (cat. exp. Lyon, musée des Beaux-Arts, 2010-2011), Paris, 2010.

7. Dijon, musée des Beaux-Arts (exp. *Laurent Pécheux*, citée note 4, p. 68-69 n° 1, repr. coul.).

8. Dijon, musée des Beaux-Arts (exp. *Laurent Pécheux*, citée note 4, p. 142-143 n° 63, repr. coul.).

9. Collections particulières. (exp. *Laurent Pécheux*, citée note 4, p. 144-145 n° 64 et, fig. 64A, repr. coul.).

Bibliographie

Robert Mesuret, *Les Expositions de l'Académie de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse, 1972, p. 182 n° 1661. *Revue du Louvre. La Revue des Musées de France*, 1991 n° 3, p. 124, repr. (publicité de la galerie Joseph Hahn). Sylvain Laveissière, « Pécheux, peintre romain », dans *Laurent Pécheux, 1729-1821. Un peintre français dans l'Italie des Lumières*, Sylvain Laveissière (dir), cat. exp., Dole, musée des Beaux-Arts et Chambéry, musée des Beaux-Arts, 2012-2013, Cinisello Balsamo (Milan), Silvana Editoriale, 2012, p. 14 et ill. 1 couleurs, cf. aussi p. 68. Sylvain Laveissière, « Laurent Pécheux », *Dizionario biografico degli Italiani*, t. 82, 2015.

Jean-Honoré FRAGONARD (Grasse, 1732 – Paris, 1806)

7. *L'Incrédulité de saint Thomas, d'après Peter Paul Rubens (1577-1640), 1773*

Graphite, lavis brun,
16,4 x 17,4 cm.

Historique
Collection Alfred
Normand (L. 153c),
sa marque en bas
à droite.

Bibliographie
Alexandre Ananoff,
« La Réalité
du voyage de
Fragonard aux
Pays-Bas », *Bulletin
de la Société de
l'histoire de l'art
français*, 1959,
p. 16, fig. 3.
Alexandre Ananoff,
*L'Œuvre dessiné
de Fragonard*,
Paris, 1961-1970,
IV, n° 2659.
Sophie Raux,
« Le voyage de
Fragonard et
Bergeret en Flandre
et Hollande durant
l'été 1773 »,
La Revue de l'Art,
2007, 2, n° 156,
p. 20, ill. 22.

Après avoir suivi l'enseignement de François Boucher, Jean-Honoré Fragonard remporte le Premier Prix de Peinture en 1752 avec le tableau intitulé *Jéroboam sacrifiant aux idoles* (Paris, École nationale supérieure des beaux-arts) et entre à l'École royale des élèves protégés, alors dirigée par Carle Vanloo, pour ensuite rejoindre l'Académie de France à Rome. Au terme de son pensionnat, de 1756 à 1761, Fragonard rencontre l'abbé de Saint-Non, avec qui il séjourne à Naples avant de l'accompagner lors du voyage de retour en France. Fragonard copie alors les maîtres en vue d'un projet conçu par Saint-Non, celui de reproduire ces dessins d'après les maîtres italiens par la gravure – ils seront effectivement diffusés sous la forme de suites gravées sous le titre de *Fragments choisis dans les peintures et tableaux les plus intéressants des Palais et des Eglises de l'Italie*.

Initiée dès son apprentissage auprès de Boucher, la pratique du dessin d'après les maîtres constitue une activité artistique à part entière dans l'œuvre de Fragonard. Une dizaine d'années plus tard, à partir d'octobre 1773, c'est avec Jacques-Onésyme Bergeret, amateur précoce de Fragonard et l'un de ses principaux mécènes, que le peintre sillonne l'Italie puis Vienne, Prague et l'Allemagne. Mais avant d'entreprendre ce voyage, durant l'été de cette même année 1773, c'est en Flandre et en Hollande que Bergeret et Fragonard commencent leur Grand Tour, à une époque où le voyage dans les anciens Pays-Bas devient à la mode. Fragonard y copie les maîtres des écoles du Nord : Rubens, Van Dyck et Jordaens, Rembrandt et Salomon de Bray. Malgré un certain nombre d'hypothèses émises dès la fin du XIX^e siècle, ce n'est que récemment que la date de ce séjour a été mise au jour¹.

La découverte d'une inscription de la main de Bergeret au dos de la copie dessinée par Fragonard de *La Crucifixion* d'après Van Dyck, indiquant « juillet 1773 », a permis de déterminer leur passage à Malines à cette date. De là, ils ont ensuite pu rejoindre rapidement Anvers. Fragonard y copie *L'Incrédulité de saint Thomas* d'après le triptyque de Rubens alors conservé à l'église des Récollets et aujourd'hui déposé au musée royal des Beaux-Arts de la ville (ill. 1). Les

deux hommes poursuivent ensuite leur voyage à La Haye et Amsterdam, avant de rentrer en France, en passant par Düsseldorf pour y visiter la galerie du prince-électeur du palatin du Rhin, Carl Theodor.

Après avoir esquissé la composition de *L'Incrédulité* au graphite, Fragonard pose les lumières au seul moyen du pinceau et du lavis. Cette technique est commune aux dessins exécutés lors du voyage en Flandre et en Hollande de 1773. Elle permet de montrer combien Fragonard, tout en restant fidèle au modèle original, réussit à l'interpréter selon les moyens de sa propre sensibilité. Resterait à comprendre dans quelle intention ont été réalisées ces copies : une hypothèse consisterait à formuler qu'elles aient pu accompagner la publication d'un journal de voyage illustré, imaginé par Bergeret, comme en avait pu ébaucher le projet son beau-frère, l'abbé de Saint-Non. (M.P.)



ill. 1. Peter Paul Rubens, *L'Incrédulité de saint Thomas* [panneau central du triptyque], huile sur bois, 143 x 123 cm, Anvers, musée royal des Beaux-Arts.

1. Voir Raux, 2007.



Étienne MOULINNEUF (Marseille, 1706 – *id.*, 1789)

8. L'entrée triomphale de Monsieur, frère du roi à Marseille, le 1^{er} juillet 1777, 1777

Huile sur toile,
53,2 x 81,9 cm.

Ce tableau est un témoignage historique inédit de l'entrée de Monsieur, frère du roi, comte de Provence et futur Louis XVIII (1755-1824), à Marseille le 1^{er} juillet 1777. À l'imitation de l'empereur Joseph II, qui effectue après son séjour à Versailles un voyage d'études de deux mois dans l'ouest et le midi de la France, Monsieur entreprend un séjour dans la région du Languedoc et de la Provence du 10 juin au 17 juillet 1777. Comme en atteste ses mémoires, l'accueil du prince à Marseille marque l'un des temps forts de son périple, dont aucune représentation n'était connue jusqu'à aujourd'hui¹.

Agé de 22 ans, le prince cherche à asseoir son autorité politique. À Versailles, après un mariage avec Marie-Joséphine de Savoie qui le laissera sans héritier, le comte de Provence s'oppose publiquement à la politique de conciliation que son frère Louis XVI soutient à l'égard du Parlement. Il brigue alors à plusieurs reprises les fonctions de gouverneur de la province du Languedoc qui lui seront finalement refusées.

En plus de ses mémoires, plusieurs sources relatent le séjour de Monsieur à Marseille : un poème commémorant le passage du prince à Marseille rédigé par le médecin et homme de lettres Jean-Louis Roubaud, qui fit plus tard une carrière politique en tant que député du Vars et maire d'Aups², ainsi qu'un fac-similé publié à Marseille l'année même de l'évènement, intitulé : *Journal des fêtes données à Marseille à l'occasion de l'arrivée de Monsieur, frère du roi*. Celui-ci décrit avec précision l'organisation des préparatifs et le déroulement des journées du prince dans la cité phocéenne³.

Ce dernier document retrace les conditions et le déroulement de l'arrivée du prince devant la porte de la ville ainsi que l'identité des protagonistes qui semblent avoir été reportés très exactement dans la composition. Au premier plan, au centre de la composition, se tient le comte de Provence. Il fut précédemment escorté depuis Aix par une compagnie citoyenne de deux cents gentilshommes à cheval

issus de la noblesse marseillaise et par vingt-quatre tambourins. On aperçoit à l'arrière-plan de la composition, à droite près des remparts, les membres de cette cohorte portant un uniforme rouge comme détaillé dans le *Journal* fait d'un « habit rouge, doublé de blanc, les revers, parements et collet blancs, une contre-épaulette en argent, veste et culotte blanches, les bottes l'écuyère, chapeau uni à plumes⁴. » Le prince et sa suite descendent du carrosse figuré à l'arrière-plan à gauche de la composition. Le comte de Provence avait souhaité venir à pied devant l'entrée de la porte d'Aix pour ensuite descendre le cours qui traverse la ville en ligne droite du nord au sud sur près de 2,5 kilomètres et relie la porte méridionale de la ville à la route de Toulon.

Ceint du cordon du Saint-Esprit et arborant la croix de l'ordre de Saint-Louis, Monsieur se tient directement sous la bannière royale. Malgré l'empatement de la touche, la figure du comte de Provence est clairement reconnaissable : vêtu d'un éclatant habit de cour en drap d'argent, son visage plein est caractérisé par une mâchoire carrée surmontée d'un nez légèrement camus. Joseph-Siffred Duplessis réalisera un an plus tard le portrait du prince avec un costume et des caractères physiologiques identiques⁵.

À genoux devant lui, se tiennent M. de Cipierres, maire et député à Paris, les échevins et l'assesseur de la ville. M. de la Tour, premier président et intendant de Provence et M. le marquis de Pillès, Gouverneur-Viguier, sont présents lors de la cérémonie. Près d'eux à droite se tiennent deux gentilshommes et un tambour portant l'habit du Corps des officiers de ville et de l'État-Major composé d'une « Veste et Culotte de Camelot bleu, avec Brandebours et Boutonniers en argent de chaque côté sur l'habit de la veste, les boutons blancs et plats, les épaulettes en argent, chapeau uni avec ganse en argent et bouton blanc comme ceux de l'habit, la Cocarde et les drapeaux aux couleurs de chaque compagnie, les bas blancs et les cheveux en queue.⁶ »





Seule la représentation d'une figure allégorique de la ville de Marseille déroge à la réalité documentaire mais son usage est par convention attendu lorsqu'il s'agit d'illustrer une cérémonie princière. L'allégorie présente au comte de Provence un blason aux armes de la cité: blanc et croix d'azur qui figurent également sur la seconde bannière placée face à la sienne. Derrière ce groupe se dresse l'un des deux arcs de triomphe qui décorent l'entrée de la porte d'Aix (dite Porte royale) « deux Arcs-de-Triomphe furent ordonnés; l'un devoit orner la Porte Royale par où Monsieur devoit faire son entrée; l'autre étoit destiné pour la Porte de Rome par laquelle le Prince devoit sortir pour se rendre à Toulon [...] »⁷.

Comme elle apparaît dans l'œuvre, l'entrée « gothique » de la porte royale, construite à partir d'un morceau de l'aqueduc de l'Huveaune érigé au XIII^e siècle, est masquée dans le tableau par un décor peint à l'antique, composé d'un portique d'architecture d'ordre dorique qui devait mesurer 11 mètres de haut et dont la colonnade était ornée de pilastres. Le *Journal des fêtes données à Marseille* en donne une description minutieuse qui permet de distinguer les différents motifs qui ornent le décor figuré sur le tableau, notamment les « emblèmes dans les entrepilastres », le relief des: « corniches, chapiteaux, bases et piédestaux [...], et les figures et armes isolées. Sur le milieu de l'Attique étaient les armes de Monsieur [...] » que l'on retrouve dans le tableau. Le *Journal* précise également qu'elles étaient accompagnées: « de deux figures, dont l'une représentait la Renommée et l'autre le Génie de l'histoire, groupées avec des trophées d'armes. Au-dessous des armes de Monsieur, on lisoit cette inscription en lettres d'Or: *Hinc nascitur orbi. Aut amor aut terror*⁸. (« À partir d'ici il naît au monde », [ce sera] soit l'amour de son peuple, soit la terreur des ennemis »).

À l'arrière-plan, à droite de la composition, on aperçoit la foule qui s'est massée sur les remparts, aux fenêtres et jusque sur les toits des maisons du faubourg. Les Marseillais descendus en nombre tout le long du parcours font un accueil triomphal

au prince qui traverse la ville sous les clameurs de cinq cents à six cents jeunes garçons portant des banderoles aux armes du roi et de Monsieur. Le chroniqueur du *Journal* relate que « dès cet instant, toutes les cloches de Marseille furent en mouvement; cent Boîtes de la ville tirèrent, les tambours battirent au champ, les trompettes sonnèrent, et le bruit confus de tous les instruments se joignant aux cris multipliés de *Vive le roi, vive Monsieur*, produisirent dans tous les cœurs, à l'aspect du Prince, un frémissement de joie, de respect et de tendresse qu'il n'est pas possible d'exprimer⁹. »

Pour témoigner de cette liesse générale, l'auteur du tableau représente à l'avant-plan de la composition, à gauche du groupe central, le motif pittoresque d'une dame et de son enfant. Son élégance se signale par sa coiffure pyramidale « à la toque chevelue »¹⁰, un mantelet en dentelle et une ample robe de taffetas rose. Elle tient par la main un jeune garçon vêtu d'un costume dit « à la matelote » très populaire parmi les élites en Angleterre et en France vers la fin des années 1770, se composant d'un frac, d'un pantalon à pont et d'une ceinture¹¹. Le garçonnet pointe du doigt le prince et indique par ce geste qu'il n'appartient pas au cortège royal et que lui et sa mère sont seulement spectateurs de l'évènement.

Une *Vue du cours de Marseille* (ill. 1) peinte en 1786 par le peintre Étienne Moulinneuf peut être mise en rapport avec notre tableau¹². L'artiste occupe les fonctions officielles de Peintre de la ville. Il établit une réputation solide de peintre de genre, spécialiste du trompe-l'œil. La comparaison avec la *Vue du cours de Marseille* et de sa description rédigée par la fille de Moulinneuf, Julie Pellizzone, permet d'établir qu'il s'agit également d'un *bozzeto* documentaire bien inscrit dans le goût anglo-mané diffusé en Europe par les estampes de William Hogarth¹³. Les deux ouvrages fixent les portraits de notables de la ville. On note plusieurs aspects analogues avec *L'Entrée triomphale de Monsieur, frère du roi*: le traitement du ciel à l'arrière-plan; l'empâtement des physionomies quelque peu ramassées des personnages bossés sans



ill. 1. Étienne Moulinneuf, *Le Cours de Marseille en 1786*, huile sur toile, 62,5 x 75,5 cm, resté dans la descendance jusqu'à ce jour, collection privée.

apprêt; et surtout la similitude du profil de trois-quarts et de la silhouette aiguë de la femme à la robe rose figurée dans chacune des deux compositions, laquelle semble poursuivre sa déambulation d'un tableau à l'autre. La représentation pittoresque des physionomies d'enfants et l'intérêt que Moulinneuf accorde à la représentation détaillée du costume des agents de la milice civile appuient encore cette proposition. L'artiste s'est sans doute référé au rapport circonstancié du *Journal* dont le fac-similé publié et diffusé directement à Marseille lui permettait de composer la scène dans son atelier plutôt que d'après le poème héroïque de Jean-Louis Roubaud imprimé chez Jean Mossy après avoir reçu l'agrément du roi.

En plus de ses fonctions officielles auprès des autorités de la ville, Moulinneuf était également concerné par la représentation de cet événement en tant que Secrétaire de l'Académie de Peinture de Marseille dont il occupe les fonctions depuis 1754. Le dessinateur des arcs-de-triomphe était l'un de ses plus proches collaborateurs et également membre de l'Académie: Jean-Joseph Kappeler. Le *Journal* précise en effet que « Ces emblèmes étaient de la composition de MM. de la Congrégation de l'Oratoire, chargés du Collège de la Ville, et l'Arc-de-Triomphe fût

exécuté sur les dessins du Sieur Kappeler, peintre et géomètre, Membre de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture de Marseille¹⁴ ». La disparition des dessins de Kappeler fait du tableau de Moulinneuf le seul témoignage visuel conservé de ce décor de fêtes royales. L'implication de ces représentants et professeurs de l'Académie de Peinture de Marseille - tous deux âgés de 71 ans passés - suggèrent que sa réalisation pu être confiée aux élèves de l'Académie placés sous la direction de Kappeler. En plus de documenter un événement politique essentiel pour l'histoire de la cité phocéenne à la veille de la Révolution, cette composition inédite vient compléter avec précision notre connaissance des usages iconographiques et institutionnels de cette école méridionale reconstituée en 2016 dans le catalogue d'exposition du musée des Beaux-Arts du Palais Longchamp¹⁵. (Laetitia Pierre)

1. Étienne-Léon de Lamoignon (ed.), *Mémoires de Louis XVIII, recueillis et mis en ordre par M. le Duc de D****, Bruxelles, Louis Hauman et Comp^s, 1882-1883, 12 vol., vol. 2, p. 64-66.
 2. Nous remercions Monsieur Philippe Bordes de nous avoir communiqué cette source: Jean-Louis Roubaud, *Les Triomphes marseillais, ou le Comte de Provence à Marseille*, Marseille, chez Jean Mossy, imprimeur du Roi, de la Marine & Librairie, 1777.
 3. *Journal des fêtes données à Marseille à l'occasion de l'arrivée de Monsieur, frère du roi*, Marseille, chez Antoine Favet, imprimeur de la ville, 1777.
 4. *Ibid.*, 1777, p. 23.
 5. Joseph-Siffred Duplessis, *Portrait du comte de Provence*, 1778, huile sur toile, 80 x 64 cm, Chantilly, musée Condé, Inv. n° PE387.
 6. *Journal des fêtes données à Marseille (...)*, 1777, p. 10.
 7. *Ibid.*, 1777, p. 5.
 8. *Ibid.*, 1777, p. 24.
 9. *Ibid.*, 1777, p. 27.

10. *Manuel des toilettes dédié aux dames*, Paris, chez Valade, Librairie rue Saint-Jacques, 1777.
 11. Anne Sanciaud-Azanza, « L'évolution du costume enfantin au XVIII^e siècle: un enjeu politique et social. » in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 46, n°4, Octobre-décembre 1999, p. 770-783.
 12. Étienne Moulinneuf, *Le Cour de Marseille en 1786*, huile sur toile, 62,5 x 75,5 cm, resté dans la descendance jusqu'à ce jour, collection privée.
 13. Julie Pellizzone, *Souvenirs*, présenté et annoté par Hélène Échinard, Pierre Échinard et Georges Reynaud, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, PUF de l'Université de Provence, 1995-2012, 3 vol., vol. 1, p. 218.
 14. *Ibid.*, 1777, p. 26.
 15. *Marseille au XVIII^e siècle. Les années de l'Académie 1753-1793*, cat. exp., Marseille, Palais Longchamp, Paris, Somogy, 2016.

Benjamin DUVIVIER (Paris, 1730 – *id.*, 1819)

9. Double portrait de profil dans un médaillon, années 1780

Pierre noire et rehauts de craie blanche (médaillon), plume et encre noire, lavis gris (ornement), 31,2 x 22,9 cm. Signé à gauche sous le bord du médaillon : « Duvivier Del ». Au verso, numéroté : « 19 ».

Ce dessin représentant un double portrait de profil dans un médaillon est de l'artiste Pierre-Simon-Benjamin Duvivier. En effet, l'œuvre est signée sous le bord du médaillon « Duvivier *del.* » soit l'abréviation latine de « Duvivier *delineavit* » qui signifie « Duvivier a dessiné ». Il est certain qu'il s'agit de Benjamin car son frère, Thomas-Germain-Joseph, est un peintre de natures mortes et n'a jamais réalisé de portrait. Quant à son père, Jean (Liège, 1687 – Paris, 1761), il est décédé au moment de la réalisation de ce dessin que l'on peut dater des années 1775-1780 grâce aux vêtements que portent les deux jeunes hommes (cravate, perruque à marteau et veste d'habit à la française).

Fils du célèbre médailleur Jean Duvivier, Benjamin Duvivier est l'un des graveurs officiels des médailles de Louis XV et Louis XVI avant d'être nommé graveur général des Monnaies de 1774 à 1791 mais il ne s'agit pas ici d'un dessin préparatoire pour une médaille ou pour un jeton. Le cartouche, la couronne florale et la qualité de l'exécution montrent qu'il s'agit d'un dessin terminé d'un double portrait en médaillon. Celui-ci a été découpé par l'artiste puis collé sur la feuille dessinée à la plume avec l'ornement.

Les portraits de profil en médaillon réalisés au crayon ou à la plume sont en effet très en vogue à l'époque et cette œuvre illustre bien les innovations et les évolutions artistiques du XVIII^e siècle : d'une part, le dessin devient une œuvre finie et n'est plus seulement une esquisse. De grands collectionneurs de dessins apparaissent comme Pierre-Jean Mariette ou Gilbert Paignon-Dijonval et l'apprentissage du dessin devient un enjeu fondamental de la culture des Lumières car il permet une compréhension et une pratique totales des arts mécaniques. D'autre part, le portrait est désormais un genre artistique à part entière et supplante la peinture d'histoire. Dès les années 1730, un déferlement de portraits envahit les expositions et, entre 1759 et 1781, de trente à cinquante portraits sont exposés à chaque Salon du Louvre. Cette abondance de portraits

s'explique par l'ascension de la bourgeoisie qui souhaite se distinguer socialement. Le privilège de se faire représenter par un grand artiste n'est plus réservé à la famille royale et à la société de cour, et d'innombrables portraits individuels sont commandés par la bourgeoisie financière. Le portrait devient alors le genre pictural le plus lucratif et les critiques comme Baillet de Saint-Julien, La Font de Saint-Yenne ou Diderot en font le centre de leurs discussions d'ordre théorique et esthétique.

Dès 1750, le graveur Charles-Nicolas Cochin lance la mode du portrait représentant les grands personnages du moment, tronqués aux épaules, le visage de profil et découpé sur un font neutre, dans des médaillons retenus par un nœud (voir par exemple le portrait de Jean Denis Lempereur, département des Arts graphiques, musée du Louvre). S'inspirant des médaillons sculptés antiques, il délaisse la vue habituelle de trois quarts ou de face pour la vue de profil. L'artiste parvient à exercer un rôle prépondérant dans les arts français entre 1755 et 1770 et ses portraits de profil remportent un véritable succès et influencent d'autres artistes comme Benjamin Duvivier, qui agrmente ici son médaillon d'un large encadrement floral décoratif mais qui a aussi l'originalité de représenter le profil de deux hommes, les portraits de profil d'individus seuls étant le plus fréquent.

S'il est possible d'affirmer qu'il s'agit d'un portrait de Benjamin Duvivier, l'identité des deux jeunes hommes reste, quant à elle, un mystère. Benjamin était proche de la famille du duc de Villars, du franc-maçon duc de Bouillon, du peintre Nicolas Tardieu et sa réputation avait largement dépassé les frontières de la France (il était connu en Russie et aux États-Unis), grâce à son réseau social et à ses expositions dans les Salons. Ainsi, il se peut que ces deux jeunes hommes soient des enfants d'amis ou une commande particulière. Benjamin a eu quatre enfants desquels on ne sait presque rien. On peut alors aussi supposer que ce portrait représente deux de ses fils. (Charlotte Rousset)



Attribué à François Nicolas MOUCHET (Gray, 1750 – *id.*, 1814)

10. *Allégorie révolutionnaire (Le Temps dévoile la Vérité)*, vers 1793

Huile sur toile,
106 x 128,5 cm.

Le personnage au premier plan de ce tableau qui porte une écharpe en ceinture et une coiffure emplumée aux trois couleurs nationales, de même que les figures de la Liberté et de l'Égalité, bien reconnaissables par leurs attributs, rattachent clairement le thème à la Révolution française. Le langage allégorique était un parti pris de l'époque en tant que moyen pour visualiser et promouvoir de nouvelles valeurs. On est frappé par le nombre de figures, par l'ambition du peintre qui embrasse le vaste champ rhétorique de l'époque. Reste à lever le voile sur l'anonymat de l'auteur et le sens précis du sujet.

Un peintre d'un certain âge. Bien que le tableau ne soit pas signé, il est possible, par l'analyse du style et du sujet, de dresser le profil de l'auteur. À l'époque de la Révolution, de nombreux artistes avaient déjà opté pour des compositions classicisantes, souvent en frise, sous l'influence des reliefs antiques et d'un retour à Poussin. L'auteur de ce tableau adopte ce principe pour l'ordonnance des figures du premier plan, mais les groupes au second plan de sa composition demeurent fidèles à l'esprit des allégories baroques, avec les figures disposées plus librement dans les nuées. Les douze Amours, ou petits Génies, qui volettent en haut à droite sont pour ainsi dire une « omelette d'enfants », selon l'expression de Diderot lorsqu'il plaisanta à propos d'un tableau de Fragonard au Salon de 1767. À l'époque révolutionnaire, cela témoigne d'une sensibilité artistique qui demeure attachée aux leçons du passé. En d'autres termes, l'auteur du tableau était sans doute déjà bien installé dans sa manière de peindre et avait un certain âge. Les plis amples des drapés et le costume flottant du jeune homme casqué et empanaché confortent cette supposition. Le programme relativement verbeux de l'allégorie est également le signe d'une conception visuelle ancrée dans le passé. Afin d'identifier l'auteur, il faut donc chercher un peintre né sous le règne de Louis XV plutôt qu'au temps de Louis XVI, attaché à la manière apprise durant ses années de formation¹.

Le sujet et la date du tableau. À quelques personnages près, les allégories représentées peuvent être identifiées. Le groupe au premier plan, en partant de la gauche, commence par la Tempérance qui tient un miroir, enrichie par l'attribut de la Prudence, le mors de cheval que porte l'enfant qui l'accompagne. Viennent ensuite la Force, un Hercule avec un lion dompté, et le Courage, une femme avec un socle de colonne à ses pieds. Auprès du personnage casqué et armé qui incarne l'autorité gouvernementale se tient un jeune homme presque nu avec un bouquet de fleurs en main. La flamme sur la tête le désigne comme un Génie et le bouquet comme une divinité bienfaisante, sans qu'il soit possible de préciser son assignation, par exemple comme Génie de la France ou de la Nation. L'autre figure qui porte deux gros livres et brandit un glaive serait la Loi ou la Constitution. À ses pieds se trouvent des armes et des armures, les débris de la féodalité aristocratique. Dans le fond, sur la droite, arrivent en bateau, sous l'égide de Mercure, le dieu des voyages, des personnages heureux d'atteindre la terre promise, ou de ressusciter, si celui qui tient la rame est censé être Charon, le convoyeur entre la vie et la mort dans la mythologie grecque.

Au second plan, l'enfilade des figures commence à gauche par trois hommes représentés dans leur chute aux enfers, incarnations du Fanatisme et de la Discorde. La première figure paraît être un religieux tenant un poignard et un calice, suivi d'un soldat armé et enfin d'un homme agitant un serpent et une torche incendiaire. Au-dessus, un homme cuirassé au visage farouche tient une épée et une tête coupée, sur un fond de fumée et d'incendie. Derrière lui dans l'obscurité, une Harpie, symbole du vice, prend la fuite². La Liberté leur oppose le bonnet rouge et l'Égalité le niveau. Désignant ces deux figures qui se joignent les mains, une allégorie féminine imposante éclaire la scène d'un flambeau : il s'agit probablement de la Raison qui apporte la lumière au monde. D'identification plus certaine est le groupe au centre, souvent représenté à l'époque, du Temps







qui dévoile la Vérité, figure nue que semble admirer la Justice, assise à côté. La Paix et l'Abondance ou la Félicité publique suivent, puis le groupe des douze Amours ou Génies qui s'affairent à célébrer les temps nouveaux avec une bannière tricolore aux bandes horizontales, un format courant jusqu'en 1794, un faisceau et un autel de la patrie.

À partir de certains détails de cette iconographie, il est possible de l'inscrire dans un moment précis de l'histoire de la Révolution. Ni l'importance donnée au binôme Liberté-Égalité, ni le costume du personnage officiel, dont les accessoires vestimentaires sont ceux des représentants en mission à l'époque de la Convention nationale, ne suggèrent une création post-Thermidorienne. Ces représentants tout-puissants, discrédités en raison des exactions de certains d'entre eux, n'ont pas survécu à la Convention. Quant au principe d'égalité proclamé par l'allégorie, il a été mis en sourdine après Thermidor car associé aux mouvements populaires. Bien que le personnage

à la tête coupée et l'imaginaire infernale de la partie gauche de la composition évoquent les images qui se diffusent après Thermidor pour caractériser le gouvernement répressif de Robespierre, il faut plutôt voir ici une critique modérantiste des violences populaires antérieures, en particulier les massacres retentissants dans les prisons en septembre 1792 qui ont durablement frappé les esprits. Ce modérantisme se retrouve aussi dans l'hommage à la paix, une position plus dantoniste que robespierriste en 1793, et opposée à la politique menée durant les années du Directoire. De même, la présence des oripeaux de la féodalité renvoie aux combats des débuts de la Révolution plutôt qu'à ceux d'après Thermidor, focalisés sur les menaces aux frontières. En conséquence, la composition paraît correspondre à une vision modérée de l'état de la France, en 1793, avant le printemps 1794 quand le gouvernement révolutionnaire du comité de salut public impose ses mots d'ordre de mobilisation générale des citoyens autour de la défense de la patrie.

L'attribution à François Nicolas Mouchet. Le nom de François Nicolas Mouchet est surtout connu des amateurs de miniatures. Le musée du Louvre conserve un bel autoportrait réalisé à la prison de la Force à Paris (inv. RF5072), un élément de biographie propre à susciter la curiosité. Le livret du Salon de 1793 mentionne Mouchet, à la fin dans la liste des exposants, avec son adresse exacte, mais aucune œuvre de lui n'est cataloguée, comme si sa soumission avait été censurée. Deux ans plus tard, en 1795, il exposa une esquisse intitulée, *L'Ordre du jour*, dont la composition est comme une relecture thermidorienne de l'allégorie de 1793 présentée par la galerie: «Le Génie de la France, après avoir précipité la terreur dans le fleuve de sang, qu'elle avait fait couler, rétablit le règne de la Justice; celle-ci jure de faire observer la Loi, & appelle à son Conseil la Vérité». Selon le registre de dépôt des œuvres destinées au Salon, conservé aux Archives nationales, le tableau exposé en 1795 était en hauteur, mesurant 21 pouces sur 17

pouces, donc environ 57 cm sur 46 cm, à peu près les dimensions signalées lors du passage en vente de ce tableau en 1894³.

Au Salon de 1799, sous le numéro 235, Mouchet exposa une grande version révisée de sa composition, décrite en détail dans le livret. Le titre et sans doute la composition avaient évolué, car il s'agissait cette fois d'évoquer précisément *Le 9 Thermidor, ou le triomphe de la Justice, allégorie*: «Le Génie de la France, après avoir précipité la Terreur dans le fleuve de sang qu'elle-même avait fait couler, rétablit l'empire de la Justice, et la couvre de son égide; il tient le livre de la Constitution ouvert à cet article: *La loi est même pour tous, soit qu'elle protège, soit qu'elle punisse*. La Justice, d'une main appuyée sur ce livre, tient le glaive, et des couronnes; de l'autre elle accueille la Vérité qui descend du ciel pour l'éclairer dans la distribution des récompenses et des peines. L'Innocence, sous la figure d'un enfant, repose sur les genoux



de la Justice. Dans l'un des coins du tableau, un petit Génie répand sur la terre une douce rosée, qui revivifie tous les germes que le passage de la Terreur avait desséchés. Dans l'autre coin, des bastilles sont consumées par la foudre. » On retrouve ici plusieurs figures et divers détails en commun avec l'allégorie de 1793.

Selon Albert Callet son biographe, Mouchet, originaire de Gray, étudia auprès de François Devosge à Dijon, puis de Jean-Baptiste Greuze à Paris⁴. Il fut élève de l'école de l'Académie royale de peinture et de sculpture, obtenant en tout trois médailles de quartier: de 3^e classe en 1770, de 2^e classe l'année suivante, puis de 1^{ère} classe en 1776. Ses succès académiques s'arrêtèrent là et il se contenta d'exposer au Salon de la Correspondance. Mais



dès que les portes du Salon s'ouvrirent à tous les artistes en 1791, Mouchet envoya un tableau, aujourd'hui non-localisé, représentant *Dibutade, ou l'Origine du dessin*, qui lui valut un prix d'encouragement. Les allégories exposées en 1795 et 1799 furent signalées dans les livrets en tant que tableaux découlant de ce prix. L'allégorie de la galerie pourrait être la première étape de ce travail plusieurs fois remanié pour demeurer en phase avec la Révolution.

Avant la Révolution, Mouchet fut l'auteur de compositions connues par la gravure, légères comme *La Ruse d'Amour* et *la Larcin d'Amour*, et érotiques comme *L'Illusion* et *La Méprise*. En 1789, l'estampe intitulée *Les Chagrins de l'enfance*, une scène de genre mondaine dans l'esprit de Nicolas

Lavreince, Louis-Léopold Boilly et Michel Garnier, eut du succès. Une peinture signée et datée de 1788, la *Mort d'Adonis* avec des figures de grandeur demi-nature, présente une manière souple et soignée proche des deux Lagrenées⁵. Dans ce tableau, comme dans *La Ruse d'Amour* et le *Larcin d'Amour*, et aussi l'allégorie révolutionnaire, il manifeste une prédilection pour les amours-enfants. Ce goût le poussa même à en placer dans la *Dibutade* qu'il exposa en 1791⁶.

L'allégorie révolutionnaire de 1793 est plutôt une esquisse. Pour appuyer l'attribution sur des éléments de comparaison, on ne dispose que d'un dessin passé en vente en 2016, *Le retour de David, vainqueur de Goliath*, non daté, dont les figures un peu lourdes et les draperies flottantes se retrouvent dans le tableau de la galerie⁷. On peut noter le détail des doigts fuselés qui caractérise toutes les figures actuellement rattachées au nom de Mouchet.

Le modérantisme politique de Mouchet au cours de la Révolution est un autre élément qui plaide en faveur de l'attribution. Habitant l'île Saint-Louis, il fut très actif dans sa section, d'après les documents publiés par son biographe Albert Callet. Sa proximité avec Danton, qui le protégea, lui valut l'hostilité de Jacques-Louis David et des robespierristes. Il se retrouva emprisonné une première fois en juillet 1793, accusé de complaisances lors d'une mission de réconciliation auprès de Girondins en Normandie, et finalement acquitté et relâché en septembre. De nouveau, il fut arrêté vers mi-novembre, sur ordre du comité de sûreté générale dont David était membre. Libéré peu après le 9 Thermidor, à la fin de l'été 1794, il fut ensuite l'un des instigateurs de la mise en accusation de ce dernier. La première incarcération de Mouchet pourrait expliquer son absence, ou plutôt le retrait de son envoi, du Salon de 1793, ouvert le 10 août, et sa seconde incarcération, le fait qu'il ne participa pas aux concours décrétés par le comité de salut public au printemps 1794.

De façon frappante, l'esprit de l'allégorie retrouvée correspond au républicanisme modéré défendu par Danton et ses partisans tel Mouchet au cours du premier semestre 1793. Quant à sa facture souple, ses enchaînements fluides et les couleurs tendres ici et là, ils correspondent bien à ce que l'on attend d'un ancien élève de Greuze. (Philippe Bordes)

1. Le contraste est saisissant avec le style classicisant de *La Vérité amène la République et l'Abondance*, peint en 1793 par Nicolas de Courteille, né en 1768; voir Philippe Bordes et Alain Chevalier, *Catalogue des peintures, sculptures et dessins. Musée de la Révolution française*, Vizille, 1996, n° 7, p. 58-60.
2. Une semblable figure de Harpie, terrassée par Hercule, se trouve dans *La Convention nationale décrète l'abolition de la royauté* peint vers 1792-1793 par Clément-Louis Belle; voir Philippe Bordes et Alain Chevalier, *Catalogue des peintures, sculptures et dessins. Musée de la Révolution française*, Vizille, 1996, n° 1, p. 43-45.
3. Le registre des œuvres déposées par les exposants se trouve aux Archives nationales (Paris), inv. 20150042/105; Mouchet, fol 9v, n° 96. Son tableau a figuré à la vente Henri Baudot, Dijon, 14-24 novembre 1894, n° 173 (*Allégorie; esquisse du tableau acheté par le gouvernement*, toile, 55 x 45 cm).
4. Voir la riche étude par Albert Callet, « Un habitant de l'île Saint-Louis. Le peintre Fr. Mouchet, officier municipal qui donna le 20 juin 1792, le bonnet rouge à Louis XVI », *La Cité. Bulletin trimestriel de la Société historique et archéologique du IV^e arrondissement de Paris*, 17^e année, juillet 1918, p.

169-187; octobre 1918, p. 249-264; 18^e année, janvier 1919, p. 32-54. Mouchet aurait peint de nombreux tableaux vendus à l'époque sous le nom de Greuze. Il figure en bonne place dans l'ouvrage à paraître de Sophie Matthiesson, *Marking Time. Prison Art in Revolutionary France 1793-1795. Political Dictionary of Artists in the French Revolution 1789-1816*, dont le manuscrit a obtenu le Prix Marianne Roland Michel en 2018.
5. Le tableau (128 x 97 cm) est passé en vente à Saint-Germain-en-Laye (SGL Enchères) le 19 mars 2017, n° 37.
6. À propos de *Dibutade*, on lit dans les *Lettres analitiques [sic], critiques et philosophiques sur les tableaux du Sallon*, Paris, 1791: « la fiction peut y ajouter des amours, ainsi que l'a fait M. Mouchet » (p. 80); « M. Mouchet a du talent d'exécution, de la suavité dans la couleur, sa *Dibutade* est de mauvais genre, elle tient à F. Boucher, les enfants sont jolis » (p. 81).
7. Le dessin (32,8 x 28,8 cm) est passé en vente à Lyon (étude Conan, Hôtel d'Ainay), le 11 décembre 2016, n° 15. Une esquisse sur carton du même sujet (25 x 22 cm) est passée à la vente Henri Baudot, Dijon, 14-24 novembre 1894, n° 175.

Teodoro MATTEINI (Pistoia, 1754 – Venise, 1831)

11. *Portrait de femme en habit d'amazone avec son cheval*, vers 1790-1795

Huile sur toile,
130,5 x 98 cm.

Les portraits de Teodoro Matteini ont été remarqués en 2002 lors de la grande exposition milanaise, *Il neoclassicismo in Italia*, et ont été pleinement révélés par la monographie consacrée au peintre italien en 2006 par Nina Gori Bucci. Ce tableau inédit a pu lui être rendu par rapprochement avec des portraits bien documentés. Il est comparable à d'autres portraits en pied dans lesquels le sentiment de nature est tout aussi dominant, celui de Barbara Barbiano di Belgioso, épouse du duc Antonio Litta Visconti Arese, peint en 1796 et celui du comte Lodovico Widmam, peint en 1799, tous deux conservés en collection privée¹. Ce dernier portrait est agrémenté d'une monture docile fort semblable à celle du tableau retrouvé.

La formation artistique de Matteini le conduisit très jeune, en 1770, de sa Toscane natale à Rome, où il reçut l'enseignement de Pompeo Batoni, le portraitiste attiré des voyageurs fortunés. Il se distingua aux concours de l'Accademia di San Luca et en 1774 fut admis dans l'atelier de Domenico Corvi. L'abbé érudit Tommaso Puccini, originaire de Pistoia comme Matteini et établi alors à Rome, lui procura en 1779 la commande d'un portrait allégorique en hommage à Federico Manfredini, chargé de l'éducation des deux fils du grand-duc de Toscane. Matteini fournit à partir de 1782 des dessins pour les gravures illustrant les volumes du *Museo Pio-Clementino* qu'édita Ennio Quirino Visconti. Figure montante de la scène artistique romaine, il reçut alors des commandes des princes Sigismondo Chigi et Marcantonio Borghese, ainsi que celle pour la décoration d'une chapelle de l'église San Lorenzo in Lucina, aujourd'hui détruite. À l'instar de nombreux artistes à Rome, il fut remarqué par Lord Bristol, qui lui acheta un sujet tiré du *Roland furieux* de l'Arioste, *Angélique et Médor*, connu par une gravure de son ami Raffaello Morghen éditée en 1795. On y voit les deux amants dans un cadre paysager convenant à leur idylle.

Gori Bucci fait remonter le goût affirmé de Matteini pour la nature à ses contacts avec Angelika Kauffmann à Rome. En 1808, après la mort de celle-ci, le peintre fit part à Antonio Canova combien il admirait ses œuvres et sa « sensibilité ». Les accords assourdis de bleu, de rouge et de brun du *Portrait de femme en habit d'amazone avec son cheval* témoignent de l'influence durable de Kauffmann sur sa vision picturale. Quant au placement du modèle dans un cadre de verdure propice à la rêverie ou à une douce mélancolie, il s'agit d'une voie romantique d'abord explorée par les peintres britanniques et irlandais, puis adoptée vers la fin du dix-huitième siècle par des portraitistes dans toute l'Europe. En 1794, lorsque Matteini séjourna durant plusieurs mois à Florence, il put découvrir les portraits dans cette veine par Louis Gauffier qui jouissait d'une clientèle cosmopolite. François-Xavier Fabre, l'un des autres artistes ayant trouvé refuge à Florence après une violente émeute anti-française à Rome, fut réceptif au charme de cette mode dans certains de ses portraits.

Le format du *Portrait de femme en habit d'amazone* ainsi que le costume du modèle suggèrent une date d'exécution vers 1790-1795. Le tableau est à peu près de même hauteur que le *Portrait de deux jeunes gens en conversation dans un jardin*, peint vers 1790 (Venise, Galleria dell'Accademia). Après 1795, Matteini choisit généralement pour ses portraits en pied une toile de dimensions plus réduites, d'une hauteur d'environ 70 centimètres. La tenue élégante de l'amazone, notamment le chapeau enrubanné, haut et rétréci, renvoie à une mode qui prévalut au début des années 1790. Vers le milieu de la décennie, les cavalières mondaines préférèrent comme coiffure un chapeau bas de forme évasée, puis une toque souple, souvent garnie d'une plume. Le spencer ajusté que porte le modèle, les grands boutons en métal et le tissu de couleur bleu foncé de sa jupe longue, en revanche, conservèrent plus longtemps leur attrait.





Le modèle, aujourd'hui une inconnue, appartenait très probablement à l'une des nombreuses familles nobles du nord de l'Italie pour lesquelles Matteini peignit des portraits dans les années 1790 et 1800. Après son séjour florentin, il se rendit à Milan, ayant reçu la commande d'un dessin de la *Cène* de Léonard de Vinci que grava Morghen. L'avancée irrésistible de l'armée française commandée par le général Bonaparte l'entraîna en 1797 à s'installer à Bergame, puis l'année suivante à Venise, où son activité de portraitiste ne cessa de prendre de l'ampleur. Ses portraits en pied se caractérisent alors par des poses plus souples et animées ; le visage de ses modèles devient plus expressif. Matteini tend aussi à varier les ambiances, pouvant choisir aussi bien un fond de ciel bien dégagé et lumineux qu'un lointain chargé de nuages, vaguement menaçant comme dans le *Portrait de femme en amazone*.

En 1800, à l'occasion du conclave de Venise qui élut Pie VII Chiaramonti, Matteini eut l'honneur de peindre le nouveau Souverain Pontife d'après nature et reçut la commande d'une version monumentale de son portrait pour l'église de San Giorgio Maggiore. Un surcroît de reconnaissance en 1802 fut le poste de professeur à l'Accademia di Belle Arti de la ville, où il poursuivit une belle carrière durant presque trois décennies, jusqu'à sa mort en 1831. (Philippe Bordes)

1. Les deux portraits sont reproduits en couleur dans Nina Gori Bucci, *Il pittore Teodoro Matteini (1754-1831)*, Venise, 2006 : le premier, cat. n° 8, planche II, et le second, cat. n° 30, planche IX. Sur l'artiste, voir aussi la notice de Carolina Brook dans *Dizionario Biografico degli Italiani* (2018), en ligne :

https://www.treccani.it/enciclopedia/teodoro-matteini_ (Dizionario Biografico) ; et celles de Stefano Grandesso et Eugenia Bianchi dans *Il neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, cat. exp., Palazzo Reale, Milan, 2002, p. 413-414, 476-477.

Jean-Baptiste Frédéric DESMARAIS (Paris, 1756 – Carrare, 1813)

12a. *Iphigénie implore Diane alors qu’Oreste est poursuivi par les Furies*

12b. *Les hérauts d’Agamemnon emmènent Briséis de la tente d’Achille*

12c. *Aspasie s’entretenant avec Socrate et ses disciples*

12d. *Psyché abandonnée par l’Amour*

12e. *Venus et les Grâces remplissent la coupe d’Anacréon, auprès duquel est l’Amour*

vers 1800-1810

Le peintre et dessinateur Jean-Baptiste Frédéric Desmarais (parfois, *Desmarets*) est un artiste représentatif d’une époque où s’entremêlent la passion de l’antique et le désir de s’aventurer au-delà des limites qu’imposent les modèles classiques. Sa vie et son œuvre sont éclairés par la riche notice publiée par Olivier Michel en 1991 et par la thèse de Hélène Palouzié soutenue en 1994, comprenant un catalogue raisonné et des documents, que l’auteur résuma en 2009¹.

Les œuvres conservées de Desmarais sont peu nombreuses et dispersées. Le petit groupe d’esquisses accrochées sur les cimaises du musée Fabre de Montpellier, ainsi que les six dessins à Florence au musée des Offices l’inscrivent dans l’histoire des dizaines d’artistes français qui se trouvaient en Italie lorsqu’une violente émeute visant ces républicains étrangers éclata à Rome en janvier 1793. La plupart des artistes, alors au seuil de leur carrière et en séjour d’étude, rentrèrent en France. Quelques-uns cependant, impressionnés par les témoignages d’émigrés décrivant un pays en proie à la guerre civile, choisirent de profiter de l’asile offert par le grand-duc de Toscane. François-Xavier Fabre est le plus célèbre de ces artistes qui s’installèrent durablement à Florence, promptement dénoncés à Paris comme des émigrés et des royalistes. Dans son entourage, outre Desmarais, se trouvaient le peintre Louis Gauffier et le sculpteur Barthélemy Corneille, tous représentés dans la collection que Fabre légua à la ville de Montpellier

sous la Restauration. Desmarais était admiratif des succès de Fabre, qui était reconnaissant envers son camarade de l’avoir soigné lorsqu’il était tombé malade à Tivoli en 1788. Après le décès de Gauffier suivi de près par celui de sa femme, Desmarais adopta leur fille et lui procura la protection d’Élisa Baciocchi (née Bonaparte), tandis qu’il épousa la veuve de Corneille, des éléments biographiques qui soulignent à quel point ces artistes expatriés étaient soudés d’amitié. Leurs manières souvent proches et leurs choix de sujets communs attestent de cette proximité. C’est ce que Desmarais exprime à Fabre en 1811 : « La confiance joint à l’habitude d’être ensemble, surtout ayant fait nos études dans le même temps, avait mis entre nous une sorte d’analogie dans la manière de voir indépendante de celle de faire, car malgré votre supériorité d’exécution nous restions toujours d’accord pour le principe comme dans la totalité². »

Il existe peu de renseignements fiables sur les débuts de Desmarais, sinon qu’il étudia la peinture auprès de Gabriel-François Doyen, ce qui peut expliquer son penchant pour des compositions animées, manifeste dès le tableau pour le Prix de Rome en 1785 (Beaux-Arts de Paris; esquisse au musée Fabre)³. L’Académie royale de peinture et de sculpture le classa en second, mais un premier prix lui fut accordé sur la réserve du concours infructueux de 1783 et il put partir en Italie en 1786 lorsqu’une place se libéra à l’Académie de Rome. Ses progrès et ses travaux comme pension-

naire, de septembre 1786 à septembre 1790, sont connus grâce à la correspondance des directeurs de l’académie et aux comptes rendus des expositions auxquelles il participa.

Le régime des études comprenait des travaux d’après les maîtres : il copia d’abord un tableau de Caravage, puis durant une année entière, une fresque du Dominiquin. Plus tard en 1797 à Florence, il copia un tableau de Poussin, une évolution des modèles qui correspond à celle de sa propre peinture vers un classicisme plus sévère. Le succès retentissant du *Serment des Horaces* de Jacques-Louis David, exposé à Rome puis à Paris en 1785, et l’année suivante celui de *Marius à Minturnes* de Jean-Germain Drouais, ont fortement marqué Desmarais. À la mort de Drouais, pensionnaire comme lui, il voulut marcher dans ses pas et développa une vision de l’antiquité d’une grande tension expressive, plus virile que gracieuse. Il osa même reprendre la dernière composition de Drouais, *Caius Gracchus sortant de sa maison pour apaiser la sédition dans laquelle il périt* (Offices, Inv. 11836). Son académie peinte grandeur nature, décrite en 1788, *Pâris contemplant la pomme d’or de la discorde*, « pour la plus belle » (Galerie nationale du Canada, Ottawa), est un nu masculin d’une élégance recherchée auprès duquel on voit un chien d’un naturalisme surprenant, deux modalités picturales qu’il abandonna par la suite, attiré plutôt par un imaginaire d’une sauvagerie exacerbée. Le *Giornale delle Belle Arti* souligna en 1787 que Desmarais affectionnait aussi « une sorte d’architecture sombre servant à mettre en valeur les figures⁴. »

Desmarais se consacra principalement à des scènes d’histoire ancienne et à des récits mythologiques le plus souvent dramatiques. Au terme de la pension royale, il demeura à Rome, estimant probablement que les voyageurs fortunés étaient plus à même d’acquérir ses œuvres que les Français accaparés

par l’agitation révolutionnaire. Ces incertitudes politiques décourageaient l’entreprise de grands projets qui réclamaient des dépenses importantes et de longs mois, voire des années de travail. Avec un sens pragmatique, Desmarais multiplia les petits formats et les tableaux de cabinet qui pouvaient plaire à une large clientèle d’amateurs. Reprenant souvent des sujets traités par d’autres peintres à Rome et à Paris, il illustra *Le Suicide de Lucrece* (*Le Serment de Brutus*) et *Cornélie mère des Gracques*; sont également mentionnés des sujets moins rebattus, par exemple *Minerve ramenant Ulysse dans sa Patrie* et *La Mort de Pindare*. Ce dernier tableau de grand format, remarqué par Goethe lors de son séjour à Rome, a été récemment identifié dans les collections du musée de Picardie d’Amiens⁵ (ill. 1).

Le chargé d’affaires français à Florence rapporte que Desmarais, autour de 1795, traversait une période difficile. Mais en 1797, il parvint à se faire nommer « professore assistente alla scuola del nudo » auprès de l’académie de la ville, une activité pédagogique qu’il poursuivit plus tard à Carrare. Il peignit quelques portraits de famille et vers 1800 devint un artiste en vue à Pistoia, où il fut sollicité pour réaliser une *Assomption* au palais épiscopal (conservé sur place; esquisse au musée Fabre) et un cycle de fresques à sujets homériques, centrées sur l’histoire d’Achille



ill. 1. Jean-Baptiste Frédéric Desmarais, *La Mort de Pindare*, huile sur toile, 1787. Amiens, musée de Picardie.

et de Hector, au palais de la famille Tolomei (disparues). Plusieurs de ses dessins conservés aux Offices ainsi que des tableaux de cabinet illustrent des scènes tirées de l'*Iliade*, qui s'accordent avec son goût pour une Antiquité primitive. Tout au long de sa carrière, il lui arriva de reprendre les compositions néo-poussinistes élaborées au cours de son séjour romain : plutôt que de s'efforcer à se renouveler, il voulut approfondir et donner plus d'intensité à la formule classicisante qui lui tenait à cœur.

En 1803, Desmarais échoua lors de l'attribution du poste de professeur de peinture à l'Académie de Florence. Mais l'avènement de l'Empire et ses effets politiques en Toscane l'incitèrent à renouer avec la France. En 1806, il envoya au Salon parisien deux tableaux, *Cléobrote assailli par Léonidas dans le temple de Neptune*, sujet que Fabre dessina plusieurs fois, et *Les Hérauts d'Agamemnon emmènent Briséis de la tente d'Achille*, qu'il avait esquissé en 1793 (musée Fabre). Dans le livret, il se présenta comme « élève de Doyen, résidant à Florence », un hommage à son maître qui venait de mourir à Saint-Pétersbourg. Après le rattachement en 1806 de Carrare aux possessions d'Élisa, princesse de Lucques et de Piombino, cette dernière voulut redonner vie à l'académie locale et fit recruter Desmarais comme professeur de peinture et de dessin et, peu après, comme directeur du musée. Malgré des conflits avec l'administration d'Élisa et certains collègues, Desmarais trouva à s'épanouir dans les activités variées d'un artiste au service de la cour de la sœur de Napoléon.

Il mourut à Carrare en 1813, regretté de ses élèves, dont les plus connus furent les sculpteurs Pietro Tenerani et Raimondo Trentanove. Le buste en marbre de Desmarais, réalisé par Tenerani d'après un modèle de Corneille, est conservé à l'Académie des Beaux-Arts de Carrare. Son tableau d'*Œdipe et Antigone*, sujet que Fabre avait esquissé en 1796, apparut à titre posthume au Salon de 1814, envoyé par sa veuve qui cherchait à le vendre. (Philippe Bordes)

1. La notice d'Olivier Michel a paru dans le *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 39 (Rome, 1991), p. 618-621 ; en ligne : [https://www.treccani.it/enciclopedia/jean-baptiste-frederic-desmarais_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/jean-baptiste-frederic-desmarais_(Dizionario-Biografico)) / . Hélène Palouzié, *Jean-Baptiste Desmarais (1756-1813), son milieu, son temps*, thèse de doctorat (inéédite), sous la direction de Laure Pellicer, Université Paul-Valéry Montpellier III, 1994 (exemplaires au musée Fabre, Montpellier, et au musée de la Révolution française, Vizille) ; et « Redécouvrir un peintre des Lumières : Jean-Baptiste Desmarais (1756-1813) », in Laure Pellicer et Michel Hilaire (éd.), *François-Xavier Fabre en son temps*, Montpellier, 2009, p. 176-197.

2. Lettre de Desmarais à Fabre, Carrare, 29 août 1811, Montpellier, Bibliothèque municipale, Papiers Fabre, F6 (3), cité par Palouzié, 1994, p. 420.

3. C'est également l'esprit du grand dessin de *La Mort de Pyrrhus*, conservé au musée du Louvre (inv. RF41206), qui porte l'annotation sur le

montage, "Desmarets [sic] élève de Doyen, 1785".

4. *Giornale delle Belle Arti* (Rome), n° 35, 1^{er} septembre 1787, p. 271 : « Nel fondo vi è una specie di Architettura oscura che serve a dar risalto alle figure. »

5. Ce fut l'un des dix-huit tableaux choisis dans le dépôt de Versailles et envoyés à Amiens en 1802 pour décorer les salles du congrès réuni pour signer la paix avec le Royaume-Uni, tableau alors désigné comme, « Desmarets, La mort d'Anacréon ». Bénéficiant des pistes ouvertes par Matthieu Pinette et Olivia Voisin, Jean-Loup Leguay en 2020 confirma l'identité de l'auteur et rectifia le sujet (longuement décrit dans le *Giornale delle Belle Arti*, n° 35, 1^{er} septembre 1787, p. 271).

6. *Giornale delle Belle Arti*, n° 35, 1^{er} septembre 1787, p. 271-272.

7. Palouzié (1994) reproduit cette estampe (p. 343), ainsi qu'une seconde, *Alexandre abandonnant Campaspe au peintre Apelle*, également conservée à Montpellier (p. 344).



Rendant compte de l'exposition annuelle des pensionnaires de l'Académie de France à Rome en 1787, le chroniqueur du *Giornale delle Belle Arti* remarqua « deux petits tableaux » dont « Oreste roi de Mycène agité par les Furies », avec des figures mesurant « une palme et demie », environ dix centimètres⁶. La composition de ce dessin, issu d'un ensemble retrouvé comprenant six autres feuilles, ne correspond pas cependant à ce tableau du pensionnaire, qui montrait Oreste allongé « sopra un letticiolo posto sotto un padiglione » (« sur un lit de repos placé sous un dais »), une pose adoptée par Antoine-Claude Fleury dans le tableau qu'il exposa au Salon de 1806 (esquisse au Smithe Museum of Art, University of Notre Dame). Le groupe dans la partie droite de la composition de Desmarais, évoque plutôt *Les Remords d'Oreste* de Philippe-Auguste Hennequin, vaste toile dont la description dans les comptes rendus du Salon de 1800 a pu l'inspirer. La gravure

dans le recueil du *Concours décennal* édité chez Filhol et Bourdon ne parut qu'en 1812, un an avant la mort de Desmarais, alors que déjà sa vue baissait. D'ailleurs, il donne au sujet une tout autre tournure. Tandis que Hennequin concentre l'attention sur les tourments d'Oreste, que sa sœur Électre tente en vain d'apaiser, Desmarais associe deux scènes et illustre un autre moment du récit. Il situe la scène dans le temple de Diane en Tauride où l'autre sœur d'Oreste, Iphigénie, officiait comme prêtresse et où, selon l'oracle de Delphes qu'il avait consulté, il devait trouver sa délivrance des Furies. Cette feuille, l'une des plus grandes connues par Desmarais, présente tous les maniérismes expressifs qui caractérisent son œuvre graphique. L'énergie et le débridé de son trait, fruit de ce « goût des croquis » qu'il évoque dans la lettre citée à Fabre, surpasse en intensité même les dessins les plus libres de Hennequin et d'Antoine-Jean Gros.

12a. *Iphigénie implore Diane alors qu'Oreste est poursuivi par les Furies*

Pierre noire, rehauts de craie blanche, 38 x 55,5 cm. Papier vergé filigrané (« PM »).



12b. *Les héros d'Agamemnon emmènent Briséis de la tente d'Achille*

Pierre noire, plume et encre brune, 21,2 x 29,5 cm. Papier vergé, doublé.

Ce dessin est une reprise libre de la composition du petit tableau conservé au musée Fabre qui porte au dos la date de 1793. Si la disposition en frise et les détails du fond sont semblables, la gesticulation des figures a été modérée et leurs silhouettes allongées, ce qui donne à l'ensemble plus de fluidité et suggère

une date plus tardive. Desmarais exposa au Salon de 1806 un tableau sur ce sujet qui aujourd'hui n'est pas localisé. Fasciné par les récits homériques, il a aussi peint la scène de l'*Iliade* qui s'ensuit, *Le Refus d'Achille de combattre* (huile sur toile, 119 x 182 cm, vente Marseille, étude Leclère, 31 octobre 2009, n° 152).



12c. *Aspasie s'entretenant avec Socrate et ses disciples*

Pierre noire, 24 x 30 cm. Papier vergé filigrané (« VS » dans un cartouche).

Par rapport aux six dessins de la collection Santarelli conservés aux Offices, celui-ci offre un trait plus fin, avec tous les maniérismes qui identifient le style de Desmarais, notamment l'écriture cursive et l'aspect massif des figures. On y voit une assemblée d'hommes qui écoutent avec la plus grande attention une femme assise au centre de leur groupe. La physionomie du vieillard assis, au premier plan sur la gauche, l'identifie aisément comme Socrate, ce qui permet voir dans la figure féminine, Aspasia, célèbre au temps de Périclès autant pour son savoir que pour sa beauté. Desmarais déploie les codes du

classicisme avec une grande économie de moyens et varie les attitudes des figures avec subtilité. Le thème tiré de Plutarque a pu être suggéré à Desmarais par l'exemple de Nicolas-André Monsiau qui réalisa quatre compositions différentes mettant en scène Aspasia entre 1792 et 1806, année où il exposa au Salon, *Aspasie s'entretenant avec les hommes les plus illustres d'Athènes* (musée des Beaux-Arts, Chambéry). Desmarais, qui avait envoyé deux tableaux au même Salon, a pu en prendre connaissance par le livret ou par la gravure que Charles-Paul Landon inséra l'année suivante dans ses *Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-Arts* (tome 13).



12d. *Psyché abandonnée par l'Amour*

Pierre noire,
23 x 34,5 cm.

En même temps qu'il dessine deux figures expressives et gracieuses, Desmarais s'est attaché ici à décrire le décor et l'ameublement de la scène. La grandiloquence des draperies au-dessus du

lit trahit l'élève de Doyen. Au premier plan, on voit le poignard dont Psyché s'était armée avec l'intention de tuer son amant inconnu qu'elle s'imaginait être un monstre.



12e. *Venus et les Grâces remplissent la coupe d'Anacréon, auprès duquel est l'Amour*

Pierre noire,
30,4 x 24,3 cm.

Cette composition rend hommage au poète de lyrique grec, Anacréon, dont la vogue sous le Consulat et l'Empire fut grande. La scène se dégage d'un entrelacs des lignes: Vénus descend du ciel sur un nuage, tandis que l'une des Grâces remplit la coupe que lui tend Anacréon, assis sur un siège curule. De l'autre main, il tient sa lyre sur laquelle joue

l'Amour. Les deux autres Grâces, réminiscences de Raphaël, se tiennent derrière le poète. La composition a quelque rapport avec *Pygmalion et Galatée* que Desmarais grava au trait (Bibliothèque municipale, Montpellier)⁷. Les deux compositions rappellent d'ailleurs *Pygmalion et Galatée* que Gauffier avait peint en 1797 (Manchester Art Gallery).

Julie VOLPELIÈRE (Marseille, 1783 – Paris, 1842)

13. *Portrait de femme à la guitare*, 1813 ou 1815

Huile sur toile,
112 x 91 cm.
Signé et daté en
bas à gauche :
« J. Volpelière /
1813 [ou 1815] ».

Julie Volpelière est une peintre d'histoire et de portraits née à Marseille en 1783. Elle fait sa carrière à Paris où elle est l'élève du peintre italien Gioacchino Giuseppe Serangeli installé à la capitale dès 1790. Elle commence ses premiers envois au Salon des Artistes Français à partir de 1808 et y expose régulièrement jusqu'en 1838. Elle réalise aussi des sujets religieux, dont un saint Martin pour une église de Perpignan, ainsi que des sujets issus de la peinture de genre dont des baigneuses, une odalisque, ou encore un Amour endormi¹.

À partir des années 1810, sa carrière prend une nouvelle ampleur puisqu'elle acquiert une reconnaissance publique et institutionnelle : elle est récompensée au Salon de 1810 d'une médaille d'or², puis à nouveau, dix ans plus tard, en 1820. Ses qualités de portraitiste sont régulièrement reconnues et louées par la critique qui, en 1819 par exemple, juge un portrait de jeune femme à mi-corps doté d'une « tête [...] pleine d'harmonie, l'expression [...] attachante, les mains [...] d'un joli modelé » faisant particulièrement « honneur au pinceau de Mlle Volpelière³ ». Encore en 1833, ses envois « soutiennent la réputation qu' [elle] s'est acquise par un dessin toujours soigné, et par une couleur naturelle et sans exagération »⁴, attestant d'une certaine renommée au Salon.

Notre tableau daté entre 1813 et 1815 reprend la formule classique qu'on observe aussi chez son maître Serangeli dans un portrait de 1810, *Portrait d'une jeune femme* (The Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford). Dans un paysage, une jeune femme vêtue d'une robe Empire rouge vermillon, lacée au niveau de la poitrine et des épaules joue de la guitare romantique à six cordes en bois clair. La douceur de ses traits et de son expression confèrent un aspect chaleureux à l'ensemble qui prend place dans un paysage du sud, dont la lumière chaude inonde la composition.

Avec l'avènement de la monarchie de Juillet, elle peint des portraits officiels du roi Louis-Philippe qui sont par la suite envoyés à Condom pour le tribunal, à Evreux et à la préfecture de Quimper⁵. En 1834 elle réalise deux portraits de militaires, celui de Jean-Baptiste Jourdan, lieutenant-colonel de la Haute-Vienne en 1792, terminé par Horace Vernet, pour le musée historique de Versailles et celui du maréchal Lannes d'après François Antoine Gérard. Copiste, comme de nombreuses artistes⁶, elle reçoit des commandes pour faire des copies de tableaux de maîtres pour les églises notamment un tableau de sainte Catherine copié d'après Murillo et placé dans l'église Saint-Étienne à Jargeau dans le Loiret en 1842-1843. En parallèle de son activité professionnelle, afin de compléter ses revenus, elle ouvre à Paris un atelier de peinture à destination des jeunes personnes⁷. (E.B.)

1. François-Fortuné Guyot de Fère, *Annuaire des artistes français*, Paris, Imprimerie de Poussin, 1832, p. 166.
2. Charles Gabet, *Dictionnaire des artistes de l'école française au XIX^e siècle. Peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin, lithographie et composition musicale*, Paris, chez Madame Vergne, Libraire, 1834, p. 700.
3. K., « Lettre d'un ami des Arts à son vieil ami sur le Salon de 1819 », *Le Courrier*, 20 octobre 1819, p. 4.
4. Société libre des beaux-arts, *Journal des artistes : annonce et compte rendu des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographie, poésie, musique et art*

dramatique, Paris, n°XVII, 1833, p. 309.
5. Archives nationales, Registre d'achat, F/21/496/A.
6. Voir à ce sujet l'article de Séverine Sofio, « Les vertus de la reproduction. Les peintres copistes en France dans la première moitié du XIX^e siècle », *Travail, genre et sociétés*, 2008/1 (n° 19), p. 23-39.
7. Au sujet de son atelier d'élèves femmes, voir la lettre, s.d. [été 1835?], conservée aux archives des musées nationaux, sous-série P30, dos. Volpelière, citée dans Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 215.



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

14. Portrait présumé de la comtesse Exelmans, vers 1817

Graphite, plume
et encre brune,
lavis gris et brun,
32,3 x 24 cm.

Alors que l'exil belge, entre 1806 et 1833, révéla le grand talent de portraitiste de Philippe-Auguste Hennequin, peu de portraits dessinés ont en revanche parvenus jusqu'à nous. On ne peut guère citer que le portrait d'homme du musée de Tournai et les portraits de trois enfants identifiés comme ceux de l'artiste, Clélie, Néoclès et Auguste, réunis dans un dessin conservé dans les collections de l'Université de Liège. Le présent dessin représentant selon toute vraisemblance la générale Exelmans, vient donc opportunément compléter cette série.

C'est en 1817, alors qu'il se trouvait à Liège depuis 1812, qu'Hennequin entra en contact avec le général Exelmans, proscrit suite à l'ordonnance du 24 juillet 1815, pour avoir rallié Napoléon à son retour de l'île d'Elbe.

Rémi-Joseph-Isidore Exelmans, né à Bar-le-Duc en 1775, fut l'un des principaux généraux de cavalerie à la fin de l'Empire. Engagé dans l'armée dès 1791, il se signala très vite pour son intrépidité, et fut nommé général en 1807. Fait prisonnier en Espagne en 1808, il parvint à s'évader d'Angleterre en 1811 et fut détaché auprès de Murat, roi de Naples. Baron de l'Empire en 1808, il fut créé comte en 1813. Il se signala surtout durant les Cent-Jours, en particulier au combat de Ligny le 16 juin 1815, mais inclus dans le corps d'armée du maréchal Grouchy, il ne participa pas à la bataille de Waterloo. Désespéré, il parvint à ramener ses soldats sous Paris, et voulant venger la défaite, il mena un dernier combat victorieux face aux Prussiens, à Rocquencourt près de Versailles, au 1^{er} juillet suivant. Ce fut l'ultime sursaut de l'armée napoléonienne, qui lui valut l'exil.

Le 31 janvier 1808, Exelmans avait épousé Amélie-Marie-Josèphe de La Croix de Ravignan, issue d'une famille de robe installée à Bayonne, qui avait été anoblie au début du règne de Louis XV. Son père avait été maire de Bayonne sous la Révolution et l'Empire. La naissance tardive du premier enfant

du couple, Charles, né en 1812, s'explique par la captivité du général, retenu prisonnier entre 1808 et 1811. Malgré les longs épisodes de séparation dus aux guerres incessantes, le mariage fut très heureux, et si plusieurs enfants moururent en bas âge, six autres leur naîtront encore jusqu'en 1827. Sous l'Empire, après le retour de captivité de son époux en 1811, la comtesse Exelmans avait été nommée dame d'honneur de la reine Caroline, épouse du maréchal Murat, roi de Naples.

Installé d'abord à Bruxelles, le couple exilé gagna rapidement Liège, et c'est dans cette ville qu'Hennequin peignit les portraits des trois premiers enfants d'Exelmans et de son épouse, Charles (1812-1845), Amélie (1815-1848) et Joseph (1816-1875), esquisse conservée dans une collection privée, pour laquelle la comtesse remercia l'artiste en ces termes dans une lettre d'une collection particulière datée du 24 juin 1817 :

« Vous ne pouviez douter de tout le plaisir que vous me procureriez en copiant d'une manière aussi frappante les traits de mes trois enfants ; mon mari partage ma satisfaction et vous remercie bien sincèrement des soins que vous avez bien voulu vous donner pour cela. Nous regrettons vivement l'un et l'autre de ne pas être en position d'utiliser vos talents qui feront époque dans notre histoire. »

L'exil devait en effet rendre la situation du couple assez délicate, et il ne put sans doute pas passer commande du portrait définitif de ses trois enfants. Le tableau fut donc peint au commencement de l'année 1817, ce que vient confirmer l'âge apparent du plus jeune enfant, Joseph né en 1816. Cependant, le début de la lettre signale qu'il existait aussi une seconde œuvre : « Il y a déjà quelques jours, Monsieur, que nous possédons vos deux charmants ouvrages », écrit en effet la générale, et sans doute s'agissait-il de son portrait dessiné. Hennequin avait vraisemblablement envisagé de peindre deux tableaux, le triple portrait des enfants





et celui de leur mère les regardant avec tendresse. Mais il n'imaginait pas les difficultés financières auxquelles le couple se trouvait alors confronté.

Sur son portrait, la comtesse Exelmans se tient dans le jardin d'un château ponctué de roses trémières, peut-être celui de Ravignan, souvenir nostalgique de la propriété de sa famille, dans une pose romantique qui évoque bien la douleur de l'exil. Vêtue d'une robe à taille relevée évoquant encore la mode de la fin de l'Empire, ce qui permet de dater l'œuvre avec vraisemblance de 1817, son châle tombant de son épaule, elle est coiffée d'un chapeau ménageant une ombre sur ses yeux, qui accuse encore la mélancolie de son attitude, malgré le sourire qu'elle esquisse. Bien que non signé, ce dessin est indéniablement de la main d'Hennequin, dont on retrouve le trait un peu raide et les drapés anguleux qui lui sont habituels, ainsi que le lavis gris, très souvent employé par l'artiste. Tout l'effort s'est porté sur le visage, finement tracé, très réaliste, insistant sur une certaine psychologie, un tendre amour maternel, et les cheveux bouclés sont bien dans la manière du maître, tout comme la façon de dessiner les feuillages ou les vaches

devant le château. Les mains sont également très représentatives de son style. On sait qu'Hennequin faisait payer la présence ou non d'une main sur ses tableaux, et celles de la comtesse Exelmans, dont l'une porte une bague sans doute à ses armes, sont particulièrement bien mises en valeur, avec leurs doigts écartés caractéristiques. Mais il est évident qu'un tel portrait peint eût coûté très cher et aurait certainement été au-dessus des moyens dont disposaient alors les Exelmans. Ils se bornèrent donc au triple portrait des enfants et à ce dessin. Celui-ci se présente ainsi comme une œuvre majeure de la période liégeoise d'Hennequin, un peu comparable aux portraits dessinés d'Ingres à la même époque, mais il ne fut malheureusement pas réalisé en peinture.

Une loi d'amnistie votée en 1819 permit cependant à Exelmans et à sa famille, installés alors à Nassau, de rentrer en France. Réintégré dans l'armée, le général poursuivit sa carrière sous les différents régimes politiques. Devenu pair de France et sénateur inamovible, il fut enfin nommé maréchal de France en 1851. Il mourut l'année suivante et sa veuve lui survécut encore dix années. (Jérémie Benoit)

Eugène VIOLLET-LE-DUC (Paris, 1814 – Lausanne, 1879)

15. *Le Palais de la Cuba à Palerme, 1836*

Graphite, lavis brun,
31 x 46,5 cm.
Signé et daté en
bas à gauche :
« 3 mai 1836 N27
E V. Leducq ».
Localisé au
centre : « LA CUBA
PALERMO ».

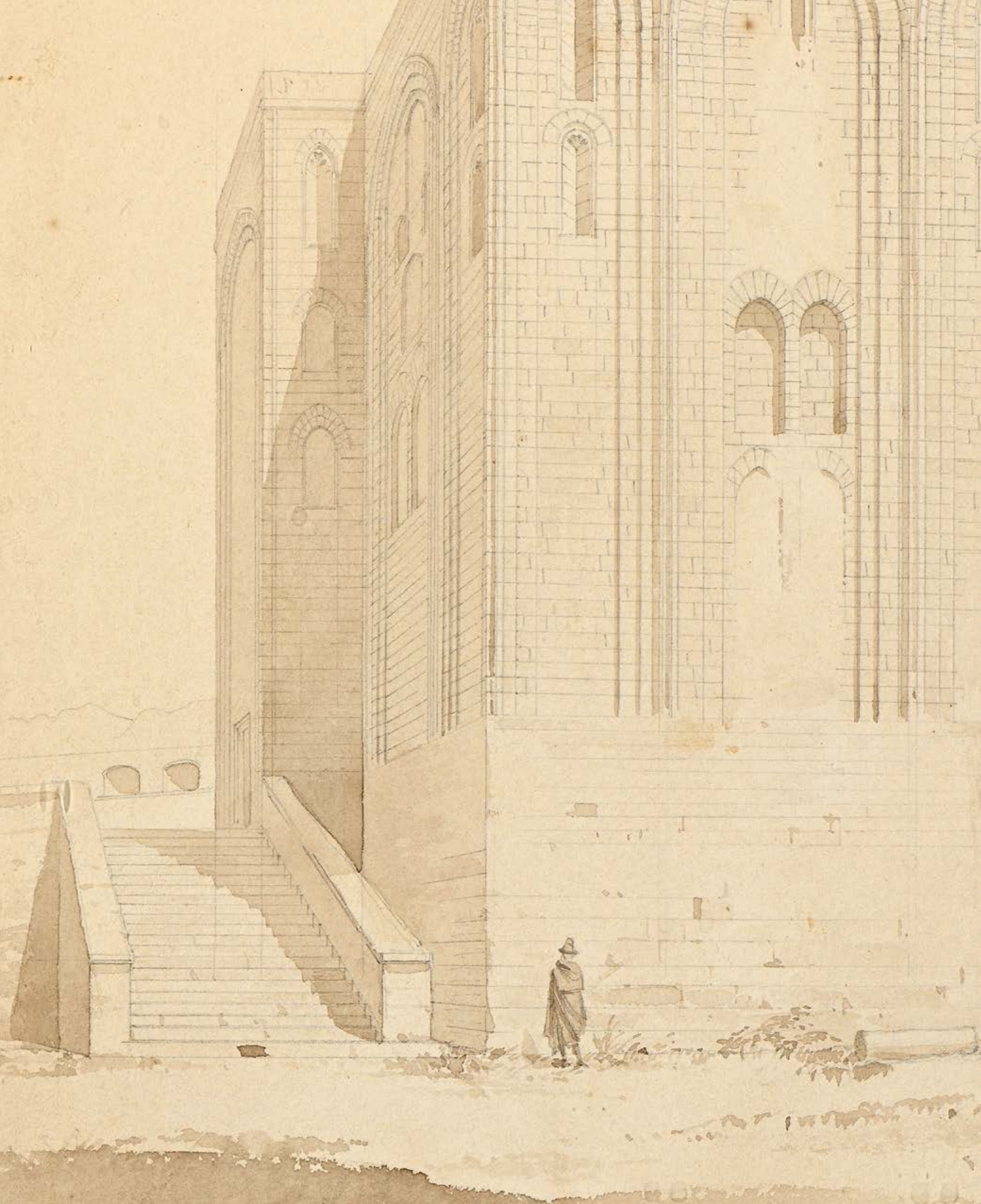
Eugène Viollet-le-Duc ressent très jeune la vocation de devenir architecte. Après des stages dans les ateliers de Jean-Jacques-Marie Huvé et Achille Leclère, des visites de chantiers, de nombreuses lectures et une pratique assidue du dessin, il réalise vite la nécessité d'entreprendre des voyages d'étude pour compléter son instruction. Connu pour son mépris du cursus académique et de l'enseignement prodigué par l'École des Beaux-Arts, il effectue seul sa formation. À l'âge de 17 ans, son oncle Étienne-Jean Delécluze lui offre son premier voyage pour étudier les monuments qui ont participé à l'histoire de France. Il parcourt l'Auvergne et traverse la Provence pour atteindre la Méditerranée. À peine rentré, il pense déjà à son prochain départ qu'il finance en intégrant l'atelier de Cicéri connu pour ses décors de fêtes publiques et d'opéras, il donne également quelques cours de dessins et vend des aquarelles. En 1833, son second voyage, entrepris avec son ami Emile Millet, le conduit aux Châteaux de la Loire mais surtout dans les Pyrénées dont une aquarelle est présentée au Salon de 1834. Il sera d'ailleurs primé à cette occasion. En 1836, il concrétise son rêve de réaliser un long voyage en Italie grâce au produit de la vente de l'aquarelle *Le Banquet des dames aux Tuileries* au roi Louis-Philippe (5 000 francs). C'est avec son ami Léon Gaucherel qui l'accompagne dans ce voyage qu'il part de Paris le 12 mars 1836. Ils embarquent sur le *Pharamond* à Marseille et arrivent à Naples le 26 mars sous une pluie battante. Après avoir pris le temps d'étudier les sites de Pompéi et Herculaneum, ils arrivent à Palerme le 18 avril. Viollet-le-Duc y réalise plusieurs dessins de la cathédrale ou encore une vue de la Chapelle palatine¹. Des monuments arabo-normands, il réalise quelques études du palais de la Zisa et une vue du palais de la Cuba, perdue jusqu'à aujourd'hui. Nous connaissons l'existence de cette dernière par la liste des dessins que Viollet-le-Duc confie à Gaucherel pour les ramener en France en mai 1837 (avant son retour en septembre) sous le numéro 27 et le titre laconique *Détails d'une niche, château de la Cuba*².

Cette redécouverte est majeure pour l'œuvre de l'artiste car cet intitulé ne laissait pas présager l'existence d'un dessin d'une si grande ampleur et qualité d'exécution. Titré par Viollet-le-Duc *La Cuba Palerme*, ce sépia souligné par de fins traits de graphite est daté du 3 mai 1836 et porte le numéro 27 de l'envoi, ainsi que sa signature *EV. Leduc*. Dans une lettre qu'il adresse à son épouse Élisabeth, il dresse le décor de cette journée du 3 mai : « nous avons ici un temps de mois de Novembre à Paris, il pleut, il fait froid, le ciel est gris³ ». En dépit de cette météo peu favorable qui rythme leur voyage, Viollet-le-Duc et Gaucherel passent leur matinée à dessiner le palais de la Cuba :

« (...) nous avons été ce matin dessiner un monument arabe la Cuba, qui est fort curieux ; nous en avons deux de cette époque ici [le palais de la Cuba et le palais de la Zisa], dont les dessins paraîtront intéressants à Paris je l'espère. Mais toute cette architecture, inventée je crois pour donner mal à ceux qui veulent la dessiner, ne se fait pas vite ; quoique nous travaillons toute la journée, nos dessins n'avancent pas beaucoup. Il faut plusieurs jours et quelquefois plusieurs semaines pour terminer un monument, et je m'explique maintenant pourquoi la plupart des artistes qui viennent ici parlent beaucoup de Sicile, et ne montrent que peu de choses⁴. »

La finesse du dessin laisse à penser que l'architecte a passé de longues heures à compléter les lignes directrices qu'il a pu dresser à la hâte sous une pluie battante, ce qui en fait un inédit dans sa production lorsque l'on sait qu'il était connu pour dessiner à une vitesse impressionnante. Claude Sauvageot écrit à ce propos : « nul n'ignore combien Viollet-le-Duc dessinait avec rapidité, avec adresse et dextérité. En le voyant à l'œuvre, manœuvrant avec calme, sans aucune précipitation, on était tout surpris, au bout d'un instant, de voir le travail avancer, prendre tournure, puis, enfin, s'achever en moins de temps qu'un autre n'eût mis à l'esquisser⁵. » Conformément à son habitude, Viollet-le-Duc place au premier plan un personnage en guise d'échelle.





Il écrit que « cette architecture moitié arabe, moitié normande, moitié antique, qui vous impose et se fait si bien regarder, que, quelquefois en la copiant, je me surprends à laisser là mon crayon et à concentrer toutes mes facultés pour regarder, pour jouir de ces proportions heureuses qui semblent inspirées et nullement cherchées, pour pénétrer ma mémoire de cette harmonie divine qui règne dans toutes les parties et qu'on ne peut rendre que si médiocrement sur le papier. Je ne rapporterai pas de ces pays-ci tant de dessins que vous le croyez peut-être; tout ce qu'il y a à faire est si long, il faut tant de soin pour étudier toutes ces proportions qui passent en perfection tout ce que j'ai vu, que les dessins n'iront pas vite; c'est trop sérieux, on ne peut pas jouer avec cette architecture⁶. »

Le palais de la Cuba devient propriété de l'État en 1921, il est restauré à partir des années 1980 et sa physionomie est encore identique au relevé fidèle de Viollet-le-Duc.

L'architecte et son ami quittent Palerme le 12 mai pour Ségeste; c'est le début du voyage en Sicile qui sera suivi du Grand Tour de l'Italie. Il rentre à Paris le 1^{er} septembre 1837, son voyage aura duré 17 mois et 20 jours. (Gaël Favier)

1. Eugène Viollet-le-Duc, *Vue intérieure de la chapelle palatine à Palerme*, 23 avril 1836, aquarelle, 48,5 x 32,5 cm, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine.

2. Dans son ouvrage, *Lettres d'Italie (1836-1837)* adressées à sa famille (Paris, Léonce Laget, 1971, p. 70), Geneviève Viollet-le-Duc indique que: « Malgré quelques erreurs et quelques lacunes, cette liste constitue un document extrêmement

précieux ». Notre œuvre correspond bien au titre N°27 en dépit du titre erroné sur la liste des envois par Gaucherel. Chaque numéro est lié à un unique dessin.

3. Lettre du 3 mai 1836 à son épouse Elisabeth, *ibid.*, p. 55.

4. *Id.*

5. *Encyclopédie d'architecture. Revue mensuelle des travaux publics et particuliers*, vol. IX, 1880, p. 65.

6. Lettre du 23 avril 1836 à son père, publiée par Geneviève Viollet-le-Duc, *op. cit.*, p. 47.

Auguste FLANDRIN (Lyon, 1804 – *id.*, 1842)

16. *Portrait de l'architecte René Dardel*, 1835

Huile sur toile,
46 x 35,5 cm.

Historique

Lyon, collection particulière.

Bibliographie

Jacques et Bruno Foucart, *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin : une fraternité picturale au XIX^e siècle*, cat. exp., Paris, Musée du Luxembourg, 16 novembre 1984-10 février 1985, Lyon, Musée des beaux-arts, 5 mars-19 mai 1985, Paris, Ministère de la culture / Editions de la Réunion des musées nationaux, 1984, cat. 145, p. 233-234.

Moins connu que ses deux frères cadets Hyppolite et Paul, Auguste Flandrin se forme à l'École des Beaux-Arts de Lyon (1817) dans les classes de Grognard et de Richard et se fait remarquer au début des années 1820 par une activité de lithographe très appréciée des amateurs et des éditeurs lyonnais. À compter de 1833, le peintre s'installe à Paris pour suivre, sur le conseil de ses frères, l'enseignement d'Ingres avant de séjourner à Rome, dans le courant de la même année, en finançant son voyage par des leçons données aux enfants du prince François Aldobrandini-Borghèse. Revenu à Lyon en 1834, il reprend son activité de portraitiste et expose dès l'année suivante au Salon de Lyon. De cette période, datent ce beau portrait de l'architecte René Dardel (1796-1871), peint en 1835, le célèbre *Portrait de femme* dit *Dame en vert* (1835), conservé au musée des Beaux-Arts de Lyon, et celui, un peu plus tardif, du chanteur Alexis Champagne (1842, Lyon, musée des Beaux-Arts).

Dardel se forme à l'École des Beaux-Arts de Lyon sous la direction de l'architecte Jean-Joseph-Pascal Gay et poursuit sa formation à l'École des beaux-arts de Paris auprès de Jean-Nicolas Huyot et d'Auguste Guénepin de 1817 à 1821 avant de voyager en Italie de 1825 à 1827. Si Dardel doit sa célébrité contemporaine aux importants travaux conduits à Lyon notamment comme architecte en chef de la Ville (1844-1854) – qu'il s'agisse de la restauration de l'Hôtel de ville (1846-1854), du percement de la rue de la République en 1853 et du Palais du Commerce et de la Bourse (1856-1860) –, dernière réalisation qui s'impose comme le monument-phare du Second Empire dans la cité rhodanienne, ses travaux de jeunesse – auxquels le portrait de Flandrin se rattache – demeurent beaucoup plus méconnus. À partir de 1832, l'architecte entreprend la restauration du Palais des Arts (aujourd'hui musée des Beaux-Arts), aménage la salle des peintres lyonnais et le Muséum d'histoire naturelle ainsi

que la galerie des bronzes et des médailles. Dans les mêmes années, il donne également les plans du marché de la Martinière à Lyon (1836-1842, partiellement détruit) et de plusieurs fontaines publiques dont celle de la place Saint-Jean avec le sculpteur Jean-Marie Bonnassieux (1844).

Flandrin a su traduire toute l'ambition du jeune homme – Dardel n'a pas quarante ans – dans une assurance altière, l'œil vif, la mine engouée relevée par des lèvres épaisses et des cheveux courts. Le modèle est vêtu d'une redingote noire qui contraste avec le rideau rouge sur la partie gauche, la main droite posée sur une table recouverte d'un tapis vert bouteille sur lequel se distingue plusieurs livres, des dessins ainsi qu'un porte-crayon dans une mise en scène qui annonce *Le Père Dominique Colonia, jésuite lyonnais du XVIII^e siècle* (1842, Lyon, musée des Beaux-Arts). Deux frises à l'antique, l'une sur le papier peint du mur, l'autre en bordure du tapis rappelle la manière néo-grecque de l'architecte au cours des années 1830-1840, qu'il s'agisse du décor de la salle des médailles du musée des Beaux-Arts de Lyon (1838) comme des deux temples archaïques formant à l'origine le marché de la Martinière réunis en écho à ceux de Paestum.

L'œuvre constitue-t-elle un tribut d'amitié de Flandrin envers son contemporain considérant qu'il est peut-être un peu tôt dans la carrière de l'architecte pour envisager un portrait de commande ? Relevons que deux portraits sculptés de l'architecte nous sont également connus : le premier, réalisé par Guillaume Bonnet et datant de 1860 (Lyon, musée des Beaux-Arts), et celui de Pierre Aubert, réalisé plus de dix ans après la mort de l'architecte – survenue en 1871 – (1883-1884, Lyon, musée des Beaux-Arts), commandé à ce dernier artiste pour la galerie des Lyonnais dignes de mémoire et déposé dans l'escalier du Palais du Commerce. (Philippe Duffieux)



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

17. Funérailles nocturnes au Colisée, vers 1840

Huile sur toile,
84 x 110 cm.

Historique
Lyon, collection
particulière.

Cette œuvre de Jean-Baptiste Frénet fut intitulée par l'architecte et littérateur lyonnais Clair Tisseur : *Enterrement traversant le Colisée de Rome la nuit avec des torches*¹. Il s'agit d'une redécouverte majeure autant pour la connaissance de l'art de ce maître qu'en regard de l'histoire de l'école lyonnaise de la première moitié du XIX^e siècle². C'est au retour de deux séjours studieux en Italie entre 1835 et 1840 que Jean-Baptiste Frénet présente à l'automne de la même année ce tableau. On connaît de l'artiste un très grand dessin au lavis signé « J. Frénet » qui reprend dans le détail la délinéation de l'architecture des ruines du monument romain et le même point de vue³. C'est en effet dès 1835, que protégé par le célèbre collectionneur Joseph Fesch, archevêque de Lyon, Frénet part avec ses camarades Louis Janmot et Claudius Lavergne suivre leur maître Jean-Auguste Dominique Ingres devenu directeur de l'Académie de France à Rome. Malgré l'épidémie de choléra qui fait désertir la ville de sa communauté d'artistes, Frénet est accueilli chaleureusement par Ingres, les frères Flandrin et par le cardinal Fesch qui lui donne un accès illimité à sa galerie. À l'instar de ses camarades, il privilégie les études en extérieur dès ses premières semaines à Rome. Contre l'avis d'Ingres, il se détourne de la copie d'après l'antique et réalise rapidement des tableaux. Frénet étudie les techniques à fresques du Pérugin et de Fra Angelico. Sous l'influence des frères Flandrin, il peint des paysages à l'aquarelle dès 1836 à l'occasion de leurs excursions dans la campagne romaine⁴. Les *Funérailles nocturnes* semblent bénéficier directement de ces expériences acquises au cours des années 1835 et 1836 : à l'extrême précision du rendu du panorama du Colisée, Frénet adjoint la matité de l'architecture noire du monument. La scène se déroule sous un ciel éclairé d'un puissant crépuscule lunaire sillonné de nuages. Le traitement des aplats n'est pas sans rappeler la technique de la tempera. Comme les frères Flandrin dans leurs aquarelles, il structure la perspective atmosphérique par de longs traits de peintures horizontaux qui dénotent une exceptionnelle économie du geste. La lumière

sépulcrale subtilement dégradée contraste ainsi avec les noirs dépourvus de luisant des nuages et du décor. Dans l'arène, des monuments antiques noyés dans la pénombre se découpent sur le sol éclairé par les rayons de l'astre céleste. Au centre de celle-ci, on distingue une croix s'élevant sur un promontoire haut de quelques degrés. Aux arcs de chaque voûte faisant pénétrer à l'intérieur du monument est fixée une série de flambeaux. On voit alors s'avancer en une immense cohorte des individus groupés deux par deux et coiffés de pèlerines sombres puis un cercueil porté en procession qui s'achemine vers la croix. Chaque membre du cortège tient une torche enflammée.

C'est à cette mise en scène précise que renvoie l'intitulé de Clair Tisseur qui mentionne l'œuvre de Frénet présentée à l'automne 1840 – date de son retour d'Italie à Lyon – à l'occasion d'une exposition indépendante organisée avec Louis Janmot dans l'appartement-atelier que les deux collaborateurs occupent au 7^e étage de l'immeuble de la rue de la Reine, située de nos jours à l'angle sud-ouest de la rue Franklin et de la rue Victor Hugo. Auguste Flandrin et Florentin Servan exposent également avec eux. Les circonstances de cet événement sont relatées par deux publications de Tisseur parues successivement dans *Le courrier de Lyon* en 1879 et dans *La Revue du siècle* en 1893. La première est consacrée à Servan et la seconde à Louis Janmot. Tisseur, encore adolescent, restera fortement marqué par la visite de l'exposition. Elle fixe à ses yeux l'avènement d'une nouvelle école lyonnaise rassemblant les élèves qui travaillent dans l'atelier, sous la conduite de Frénet et de Janmot. Mais l'événement rassemble aussi toute la société littéraire lyonnaise qui forma l'idéal philosophique inspiré du catholicisme libéral de Frédéric Ozanam, ami intime de ces jeunes artistes et admirateur des ouvrages de Pierre-Simon Ballanche⁵.

Animé par ces visions, Frénet présente aux côtés de ses *Funérailles nocturnes*, le tableau *La Chute d'Adam et Ève chassés du paradis* ainsi qu'une toile





intitulée *La Vocation* représentant un moine et une jeune mariée auprès de la Vierge. Janmot choisit de mettre en relation un *Christ au jardin des oliviers* avec les ouvrages de Frénet. Il le représente couvert de sang, de larmes et accablé par la vision des maux à venir. Janmot y faisant même figurer à l'arrière-plan le supplice de Savonarole. Il présente un autre tableau malheureusement détruit en 1870 intitulé *La Résurrection du fils de la veuve de Naïm* pour lequel Laurent-Paul Brac de la Perrière prêtait déjà ses traits au Christ avant qu'ils ne soient à nouveau empruntés pour la *Cène* peinte en 1845 à l'hôpital de l'Antiquaille de Lyon. Soucieux d'entretenir un dialogue continu entre chaque composition, Auguste Flandrin présente une œuvre intitulée *Savonarole prêchant dans l'église de San Miniato* tandis que Florentin Servan représente *Le bon pasteur* qui retire d'un buisson d'épines une brebis ainsi que plusieurs vues des environs d'Hyères. Tisseur précise encore que : « L'effet de cette exposition, précisément parce qu'elle était restreinte, fut considérable »⁶ et lance ce qu'il nomme à Lyon « l'école religieuse »⁷ à laquelle faisait déjà écho le décor d'Hippolyte Flandrin dans la chapelle de l'église de Saint-Séverin. La composition de Frénet est également à mettre en rapport avec les réalisations de ses collaborateurs comme le tableau du *Christ entouré d'enfants* de Claudius Lavergne acquis en 1838 par les sœurs de Saint-Vincent-de-Paul d'Ainay; celle d'Alphonse Girodon de Pralong qui expose à Paris au Salon de 1841 un *Christ dans le jardin de Gethsémané*, de Michel Dumas ainsi que de son maître André-Jacques Victor Orsel travaillant ensemble dès 1836 pour le décor de la chapelle des litanies de la Vierge de l'église Notre-Dame-de-Lorette. (Laetitia Pierre)

1. Clair Tisseur, (pseudonyme : Clément Durafor), « Louis Janmot », dans *La Revue du siècle*, 1893, n°69, p. 69 - 84, cit. p. 71.
2. Issu du milieu de la bourgeoisie marchande lyonnaise, Jean-Baptiste Frénet naît à Lyon en 1814. En 1827, il débute ses études à l'École des Beaux-Arts de Lyon. Dès 1831, Frénet se distingue à l'issue de la remise des prix annuels en recevant une mention honorable dans la classe du dessin tandis que ses camarades de formation Louis Janmot et Pierre Bonirote reçoivent chacun le laurier d'or de la classe de peinture dirigée par Claude Bonnefond. La même année, un autre élève de l'école lyonnaise remporte le premier prix de peinture de l'École des Beaux-Arts à Paris : Jean-Hippolyte Flandrin en présentant une œuvre intitulée *Thésée reconnu par son père*. En 1834, Frénet rejoint à Paris son frère et débute ses études à l'École des Beaux-Arts dans la classe de Jean-Auguste Dominique Ingres.
3. Jean-Baptiste Frénet, *Le Colisée à Rome*, dessin au lavis et crayon noir, 42,7 x 88,5 cm, signé en bas à droite : « J. Frenet », coll. part. Ce dessin est reproduit en pleine page dans l'ouvrage de Michel Régnier, *Jean-Baptiste Frénet 1814-1889. Peintre, photographe et homme*

- politique lyonnais*, préface de Pierre Rosenberg, Châtillon-sur-Chalaronne, Éditions la Taillanderie, 2002, np.
4. Voir à ce propos le récent catalogue de l'exposition *Hippolyte, Paul, Auguste. Les Flandrin artistes et frères*, au musée des Beaux-Arts de Lyon (Elena Marchetti et Stéphane Paccoud (dir.), *Hippolyte, Paul, Auguste. Les Flandrin artistes et frères*, cat. exp., Lyon/Paris, Musée des Beaux-Arts/Éditions In Fine, 2021).
 5. Au début du XIX^e siècle, à Lyon, plusieurs sociétés de gens de lettres, de philosophes et d'artistes composées de dignitaires, de membres du clergé et d'hommes d'affaires lyonnais sont initiées par la pensée des Lumières et les philosophes allemands tels que Lessing, Herder et Schlegel. Des personnalités, à l'instar de Pierre-Simon Ballanche qui fonde en 1804 la Société chrétienne, puisent dans ces lectures une aspiration et une sentimentalité nouvelle. Ballanche publie notamment en 1801 un essai intitulé *Du sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts* dans lequel il considère le sentiment religieux comme une source d'inspiration fondamentale du renouvellement des arts.
 6. Tisseur, *op. cit.*, 1893, p. 72.
 7. *Idem.*

Francesco HAYEZ (Venise, 1791 – Milan, 1882)

18. Étude préparatoire pour La Rencontre de Jacob et Ésaü, vers 1844

Graphite, plume et encre noire, aquarelle et gouache aquarellée, 31,2 x 41,2 cm. Signé en bas à droite, à l'encre brune: «Hayez Fran^{co}».

Bibliographie
Inédit.

Né à Venise, Francesco Hayez étudie d'abord à l'Accademia di Venezia auprès de Francesco Fedeli, « il Maggiotto », peintre respecté, avant de se former à Rome entre 1809 et 1816. Il bénéficie de l'appui et des conseils d'Antonio Canova et développe un langage qui opère une synthèse entre les canons classiques et la peinture des coloristes vénitiens.

Dans les années 1820, Hayez s'installe définitivement à Milan, où il s'impose avec *Pietro Rossi*, peint entre 1818 et 1820, sujet politique et historique qui devient le manifeste du romantisme pictural en Italie. Dès 1840, la critique contemporaine contribue à l'édification de ce monument de la peinture italienne, au moment même où émerge la notion d'unité nationale¹. Mais au terme d'un séjour à Vienne puis à Munich en 1837, au contact des peintres nazaréens tels que Peter von Cornelius, Julius Schnorr von Carolsfeld ou Wilhelm von Kaulbach, Hayez montre un intérêt nouveau pour les sujets bibliques et l'histoire du peuple juif dans le courant des années 1840. *La Rencontre de Jacob et Ésaü* en témoigne, un tableau commandé par l'important mécène Camillo Brozzoni, originaire de Brescia, et exposé à Milan à l'exposition de la Brera en 1844 (ill. 1).

La Rencontre de Jacob et Ésaü, épisode tiré de la Genèse (32, 14-22), narre le retour de Jacob en Canaan sur les terres de son frère Ésaü, accompagné de son armée, après de longues années de séparation et de conflit car Jacob avait soustrait le droit de primogéniture à son frère aîné. Le sujet, qui est celui des retrouvailles et, finalement, de la réconciliation, se prête donc particulièrement à dépeindre des émotions d'une grande intensité. Le choix des postures et de la mise en scène compose une œuvre qui est décrite dès 1844 comme d'un « formalisme superbe² » et opère une synthèse entre sa formation et des principes dits académiques d'une part, et la tradition vénitienne incarnée par Sebastiano Ricci et Giambattista Tiepolo d'autre part.

Ce tableau ambitieux est préparé par une dizaine d'études de figures principalement conservées à l'Accademia di Brera à Milan³. La feuille que nous présentons est l'unique composition d'ensemble connue à ce jour, et constitue à ce titre une découverte essentielle pour comprendre la genèse de *La Rencontre de Jacob et Ésaü*, un tableau aujourd'hui perçu comme l'un des chefs-d'œuvre de l'artiste. Si la disposition des protagonistes est inversée et plus concentrée par rapport à l'œuvre finale, tous les éléments de la composition sont présents, y compris les soldats massés à l'arrière-plan, quoique encore très esquissés. Déjà Hayez porte son attention aux gammes chromatiques qui animent les groupes de figures principaux, une composante qui souligne les qualités de coloriste du peintre. (M.P.)



ill. 1. Francesco Hayez, *La Rencontre de Jacob et Ésaü*, 1844, huile sur toile, 208 x 300 cm, Brescia, pinacothèque Tosio Martinengo.

1. Voir en particulier l'article de Giuseppe Mazzini traduit et publié en anglais: « Modern Italian Painters », *London and Westminster Review*, XXXV, p. 363-390, édité par Andrea Tugnoli, *La Pittura moderna in Italia*, Bologne, CLUEB, 1993.
2. Pietro Selvatico, « La

pubblica esposizione in Milano nel 1844 », *Rivista europea*, 1844, n° 21-22, p. 477-478, cite dans Fernando Mazzocca, *Francesco Hayez, catalogo ragionato*, Milano, Federico Motta, cat. 272, p. 286.
3. Voir Fernando Mazzocca, *ibid.*



Alexandre CABANEL (Montpellier, 1823 – Paris, 1889)

19. Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort, 1883

Huile sur toile,
59 x 100 cm.
Signé et daté en
bas à gauche :
« Alex Cabanel –
1883 »

Historique
Brescia, collection
particulière.

Élève de Charles Matet à l'École des Beaux-Arts de Montpellier en 1834, Alexandre Cabanel obtient une bourse de la ville et est admis à l'École des Beaux-Arts de Paris où il entre dans l'atelier de François-Édouard Picot. En 1845, il est second Prix de Rome, *ex aequo* avec Achille Bénouville, et se rend à la Villa Médicis où il est pensionnaire jusqu'en 1851, date de son retour en France. Il s'attèle aux grands décors, notamment celui de l'Hôtel de Ville de Paris et celui de la chapelle de Vincennes avec *L'Apothéose du roi Saint Louis*, et honore aussi des commandes privées avec des portraits ou des sujets issus de l'histoire romaine ou chrétienne. En 1863, sa célèbre *Naissance de Vénus*, présentée au Salon remporte un immense succès et lui assure une carrière officielle florissante sous Napoléon III.

Vers la fin de sa vie, le peintre s'intéresse à des thèmes reprenant le *topos* de la femme fatale au destin tragique, un répertoire auquel appartient le sujet de *Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort* (musée royal des Beaux-Arts d'Anvers) (ill. 1). Datée de 1887, cette grande composition qui mesure 165 cm sur 290 cm est l'aboutissement d'une commande de 1883 émanant de l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers pour le Musée des Académiciens. En avril 1883, le peintre Charles Verlat se fait l'intermédiaire de l'Académie royale Beaux-Arts d'Anvers auprès de Cabanel, membre depuis 1867, et demande le prix pour un « tableau de (son) choix » et un autoportrait¹, deux peintures destinées au Musée des Académiciens². Après que la commande ait été officialisée quelques jours plus

tard, Cabanel commence donc à réfléchir à son tableau, précisant bien qu'il estimait ne pouvoir le livrer qu'en 1885³ compte tenu de ses nombreux projets en cours, une estimation qui sera par ailleurs revue à la hausse puisque la version définitive sera achevée en 1887. Daté de 1883, notre tableau est la première version de *Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort*, dans un état d'avancement particulièrement abouti. C'est une véritable redécouverte qui permet d'apporter un nouvel éclairage sur la genèse de l'œuvre conservée à Anvers, faisant remonter sa première pensée non plus à 1886, date de certaines esquisses dont celle de Cléopâtre conservée à Béziers⁴, mais bien à 1883. Libre de choisir son sujet, Cabanel a ainsi commencé cette composition dès 1883 – notre tableau en est le témoin – pour ensuite soumettre l'idée en 1887 à l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers⁵, qui la valide ainsi que ses dimensions monumentales.

Exécutée deux ans avant sa mort, Cabanel présente une Cléopâtre alanguie sur un divan, accompagnée d'une servante à sa gauche qui l'évente à l'aide d'un court éventail. La non-



ill. 1. Alexandre Cabanel, *Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort*, 1887, huile sur toile 165 x 190 cm, Anvers, collection du Musée des Académiciens, musée royal des Beaux-Arts d'Anvers.





chalance de la reine égyptienne accompagne la cruauté de la scène représentée à gauche, au second plan, où un esclave expire, après qu'une servante lui ait administré un poison, tandis qu'un cadavre est transporté par deux esclaves. Impassible, elle jette un regard appuyé vers la partie gauche de la scène, où ses expériences de poisons priment sur la vie de ses esclaves. Dans le catalogue d'exposition du musée Fabre de Montpellier de 2010, Michel Hilaire rapproche cet épisode d'un passage de la *Vie d'Antoine* (chap. LXXX) de Plutarque, dans lequel Cléopâtre et son amant Antoine retournent à Alexandrie, après leur défaite face à Octave : « Sentant imminente la fin de son règne, [la reine] recherchait des poisons mortels qu'elle faisait elle-même, en choisissant celui qui la ferait la moins souffrir »⁶. Cet épisode traité dans la tradition orientaliste – déjà convoquée par l'artiste pour son tableau *Thamar* en 1875 (musée d'Orsay, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Nice) – montre le contrôle de la reine sur son destin, préférant le suicide à l'humiliation de la défaite. Portant une coiffe surmontée de l'*uraeus*, Cléopâtre est richement parée d'étoffes colorées et brodées d'or, sa poitrine est dénudée, ornée d'un voile de gaze noir, accompagnée d'une peau de félin et d'un léopard à ses côtés.

Dès son séjour romain, avec l'intrigante *Albaydé* peinte pour le collectionneur Bruyas en 1848 (Montpellier, musée Fabre), et tout au long de sa carrière, Cabanel s'est intéressé aux sujets orientaux : s'en suivent *Ruth* en 1868 (États-Unis, collection particulière), *La Sulamite*, présenté au Salon de 1876 (localisation inconnue) ou encore *Thamar*. En 1887, Cabanel reste fidèle à sa composition de 1883, tout en apportant de sensibles variantes : si certaines couleurs ne correspondent pas au choix final, notamment dans les effets d'ombre et de lumière, si la robe de Cléopâtre reste dans notre tableau dans les tons majoritairement or et bleu, et si la couleur des fleurs et de l'éventail

discordent par rapport au tableau d'Anvers, on y retrouve les mêmes éléments de composition, ainsi que tous ses personnages. On connaît par les travaux de Jean Nougaret des esquisses préparatoires à la figure isolée de Cléopâtre⁷ ainsi qu'une réduction postérieure au tableau d'Anvers, à présent dans la collection particulière de Juan Antonio Pérez Simon⁸.

La composition elle-même de ce tableau rappelle une scène de théâtre, et son décor ceux des pièces d'inspiration égyptomane⁹. Le bâtiment à gauche correspond à la colonnade latérale du temple d'Isis à Philæ, reconnaissable à ses colonnes surmontées de chapiteaux papyrifères associée à la porte du temple d'Edfou¹⁰. L'architecture du tableau de Cabanel est une récréation de l'Égypte ancienne à partir d'ouvrages de références, dont *Description de l'Égypte*, réalisé lors des campagnes napoléoniennes en Égypte et publié en 1809, ou encore celui de l'égyptologue Auguste Mariette (1821-1881), *Voyage dans la Haute-Égypte*, datant de 1878¹¹. Ce dernier conçoit les décors et les costumes de l'opéra *Aïda* en 1870-1871, créé par Giuseppe Verdi. Mariette contribue d'ailleurs en grande partie à son scénario et apporte un soin tout particulier à rendre sur scène une authenticité largement inspirée par ses recherches d'égyptologue. La première représentation parisienne en français a eu lieu au théâtre des Italiens le 1^{er} août 1878, puis à l'Opéra Garnier le 22 mars 1880. Au vu du succès de la pièce, il est possible que Cabanel ait assisté à une de ces représentations et se soit souvenu, trois ans plus tard, du décor. En effet, le temple d'Isis de l'acte III d'*Aïda* est une reproduction du temple de Philæ¹², le même que reprend Cabanel dans *Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort*.

Le tableau d'Anvers a eu un grand succès critique au Salon de Paris en 1887 où il était exposé et on peut retrouver des survivances de sa composition dans le cinéma de l'époque. En effet, les toiles

des peintres du XIX^e siècle comme celles de Jean-Léon Gérôme mais aussi de Cabanel ont inspiré des scènes de films à l'instar de celle de *Néron* (réalisé par Georges Hatot, 1896-1897) lorsqu'il essaie des poisons sur ses esclaves, ou encore la *Cléopâtre* en 1909-1910, réalisé par

Ferdinand Zecca et André Andreani¹³. D'autre part, la critique loue aussi ses qualités de « metteur en scène¹⁴ », un terme qui le rapproche du monde du théâtre, dont les pièces lui inspirent parfois ses sujets et ses héroïnes, comme c'est le cas pour son tableau *Phèdre*. (E. B.)

1. Achevé en 1886, cet autoportrait est aujourd'hui conservé au Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers.
2. Jean Nougaret, « Chronologie », cat. exp. *Alexandre Cabanel (1823-1889), la tradition du beau*, dir. Sylvain Amic et Michel Hilaire, Paris/Montpellier, Somogy éditions d'art/Musée Fabre, 2010, p. 445.
3. *Idem*.
4. Alexandre Cabanel, *Étude pour Cléopâtre*, vers 1886-1887, huile sur toile, 54,2 x 74,5 cm, Béziers, musée des Beaux-Arts, hôtel Fabrégat.
5. Dans une lettre adressée à l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers datée du 29 janvier 1887 et conservée aux archives KASKA de la Hogeschool d'Anvers, Cabanel écrit : « Pour compléter l'engagement que j'ai contracté envers l'Académie en 1883, j'ai l'honneur

de vous faire savoir que je me suis beaucoup occupé de l'œuvre que je destine au Musée des Académiciens dont le sujet est tiré de Cléopâtre », cité dans Dorine Cardyn-Oomen, "The Museum of the Academicians: an international gallery of renowned artists from the 19th century", *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 2006, p. 59-60.
6. Plutarque cité par Michel Hilaire, « Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort », cat. exp., *Alexandre Cabanel (1823-1889), la tradition du beau*, op. cit., p. 404-407, p. 405.
7. Jean Nougaret, « Alexandre Cabanel, sa vie, son œuvre, essai de catalogue », mémoire pour l'obtention du diplôme d'études supérieures d'histoire de l'art, Montpellier, faculté des lettres et sciences

humaines, 1962, p. 173-174.
8. Reproduit dans Roxana Velásquez Martínez del Campo (dir.), *De Cranach à Monet: chefs-d'œuvre de la collection Pérez Simón*, cat. exp. Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2007, p. 80-81.
9. Sur l'égyptomanie dans les arts voir le catalogue de l'exposition *Egyptomania: l'Égypte dans l'art occidental, 1730-1930*, dirigé par Jean-Marcel Humbert, Michael Pantazzi et Christiane Ziegler, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.
10. Dorine Cardyn, « Alexandre Cabanel, Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort », *Le Livre du Musée: pièces maîtresses de la collection: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 2003, p. 154.
11. Michel Hilaire, « Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à

mort », *Alexandre Cabanel (1823-1889), la tradition du beau*, op. cit., p. 384-387, p. 406.
12. Nicole Wild, « Le Caire », *Décors et costumes du XIX^e siècle*, Tome II: Théâtre et décorateurs [en ligne]. Paris, Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 1993, paragraphe 6.
13. Sur les liens entre Cabanel et le cinéma voir *Alexandre Cabanel (1823-1889), la tradition du beau*, op. cit., p. 409-410; et le catalogue d'exposition du musée d'Orsay, *Enfin le cinéma! Arts, images et spectacles en France 1833-1907* (28 septembre 2021 - 16 janvier 2022).
14. Une qualité qui revient à plusieurs reprises pour qualifier le talent de Cabanel et son goût de l'agencement décoratif, notamment pour son tableau *Thamar* de 1875. Voir Michel Hilaire, « Thamar », cat. exp. *Alexandre Cabanel (1823-1889), la tradition du beau*, op. cit., p. 385.

Christian MOURIER-PETERSEN (Holbaekgaard, 1858 – Copenhague, 1945)

20. Cour de ferme à Arles, 1887-1888

Huile sur carton,
28,5 x 46 cm.

Christian Mourier-Petersen est un peintre danois qui a suivi des études artistiques de 1880 à 1883 à l'Académie de Copenhague, après avoir renoncé à une carrière de médecin¹. Il voyage en Europe, notamment en France. À partir d'octobre 1887, Mourier-Petersen est à Arles, il y reste plus de six mois. Ce séjour est un moment clef dans sa carrière artistique puisqu'il y rencontre Vincent van Gogh en mars 1888.

Notre tableau est emblématique de la période arlésienne de Mourier-Petersen. Il nous plonge dans une lumière d'hivernale, sèche et froide, dans des tons bleutés, crème et gris. Dans une cour de ferme, ceinte par deux bâtiments, un long étau en bois structure la composition en formant une croix avec l'ombre bleue de la balustrade déposée sur le mur jaune de la maison. Des touches d'orange sont disposées de part et d'autre du tableau sur les

tuiles sur le toit et les becs des poules dans le coin en bas à gauche. Les ombres colorées des branches de l'arbre au centre de la cour sur le mur de la bâtisse à droite de la composition font pendant au groupe de personnages dans le coin gauche. Une femme debout, en costume paysan et chaudement vêtue d'un châle blanc, accompagne deux jeunes enfants jouant avec une petite carriole en bois bleu au milieu des poules.

À Arles, Christian Mourier-Petersen peint une *Jeune Arlésienne* de 1888 (Hirschsprung Collection, Copenhague) ainsi que des motifs que l'on retrouve aussi dans des œuvres de Van Gogh à la même période, « chacun dans son style et sa technique »². Les deux artistes se lient d'amitié et peignent à partir de modèles communs, parfois les mêmes sujets parmi lesquels des vergers en fleurs à quelques mois d'intervalle (Ill. 1 et 2)³. Après son séjour



ill. 1. Christian Mourier-Petersen, *Pêcheurs en fleurs*, Arles, 1888, huile sur toile, 55,2 x 45 cm, Copenhague, Hirschsprung Collection, Inv. Nr. 3062.



ill. 2. Vincent van Gogh, *Pêcher rose* ('*Souvenir de Mauve*'), vers le 30 mars 1888, huile sur toile, 73 x 60 cm, Otterlo, collection Kröller-Müller Museum, Inv. KM 108.317.





à Arles, Mourier-Petersen se rend à Paris en mai 1888 où il loge chez Théo van Gogh, rue Lepic, sur recommandation de Vincent⁴. Ayant passé les mois de novembre et décembre 1889 aux Pays-Bas, Mourier-Petersen ne semble avoir été informé que très tard du suicide de Vincent van Gogh survenu le 29 juillet 1890. Il écrit à son frère Théo une lettre datée du 25 novembre 1890 dans laquelle il transmet ses condoléances et exprime sa tristesse ainsi que sa surprise à l'annonce de la mort de son frère : « Nous étions si bien ensemble pendant notre courte connaissance et il ma [sic] montré une amitié très sincère et très désintéressée. Aussi ses opinions sur l'art et sur la vie ont-elles été d'une influence [in] contestable sur mon développement. »⁵

À son retour au Danemark, Mourier-Petersen participe à la création de « Den Frie Udstilling » (Exposition libre). Cette exposition fondée en 1891 par des artistes danois, dont Mourier-Petersen, Johan Rohde, que Van Gogh avait rencontré en France, Vilhelm Hammershøi, le couple Harald et Agnes Slott-Møller fait la promotion des avant-gardes européennes en opposition à un académisme national. (E.B.)

1. Mourier-Petersen est cité plusieurs fois dans les lettres de Van Gogh qui le décrit comme un bon compagnon, et souligne qu'il a délaissé une carrière de médecin (lettre 613).

2. Marije Vellekoop (dir.), *Van Gogh à l'œuvre*, cat. exp., Arles/Amsterdam, Actes Sud/Van Gogh Museum, 2013, p. 171.

3. « Mourier-Petersen's *Apricot Trees in Blossom* (Hirschsprung Collection, Copenhagen) and Van Gogh's *Souvenir de Mauve* (*Peach Tree in Blossom*) (F 394). Van Gogh's *Mousmé* (F 431) and Mourier-Petersen's *Girl from Arles* (Hirschsprung Collection, Copenhagen)

seem to be the same model, although Van Gogh's version was done in July, after his Danish friend's departure. See: Larsson 1996, p. 9-20 », cité dans Martin Bailey, "How Van Gogh Saw Arles", Klaus Albrecht Schröder (dir.), *Heartfelt lines – Van Gogh*, cat. exp., Cologne, DuMont, 2008, note 18, p. 81.

4. Françoise Cachin (dir.), *Van Gogh à Paris*, cat. exp., Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, RMN, 1988, p. 564.

5. Lettre de Christian Mourier-Petersen à Théo van Gogh, datée du 25 novembre 1890, à Holbaekgaard.

Giovanni BOLDINI (Ferrare, 1842 – Paris, 1931)

21. *Vieille femme attendant un bus*

Pierre noire,
rehauts de crayons
de couleur,
36 x 26,1 cm.
Signé et dédié
en bas à droite :
« à mon ami / Paul
Lamy / Boldini ».

Né à Ferrare, Boldini est un artiste italien qui se forme à la peinture auprès des ferrarais Domenichini, Gaetano et Gerolamo puis fréquente l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Il se rend une première fois à Paris en 1867 pour l'Exposition Universelle où il fait la connaissance de Degas, Sisley, et Monet puis revient s'installer définitivement dans la capitale après la guerre franco-prussienne en 1871¹. Il s'est illustré dans la peinture de portraits des personnalités de son temps, l'un des plus célèbres étant celui du *Comte Robert de Montesquiou*, peint en 1897 et conservé au musée d'Orsay.

En marge de son activité de portraitiste, il croque sur le vif des scènes de la vie parisienne. *Vieille femme attendant un bus* se rapproche fortement du corpus de dessins réalisés par Boldini dans les rues parisiennes. Ce sont des « croquis incisifs et elliptiques »², qui montrent la ville de Paris, ses rues et leur animation, ses monuments et ses jardins, et dans lesquels on perçoit un souci de faire ressentir la frénésie urbaine de la capitale (ill. 1). Lors d'une rétrospective de ses dessins en 1934 à Paris sont exposés des dessins représentant « sa manière [...] impulsive, qu'il emploie d'abord à buriner des scènes de la rue »³. Ces sujets, auxquels il s'attèle dans les années 1870-1880⁴ – précédant les portraits mondains pour lesquels il est connu –, sont traités avec un enchevêtrement composé de « ligne nerveuse, ligne bizarre, ligne tumultueuse, ligne alliée, ligne intelligente »⁵.

C'est d'ailleurs ce trait énergique et synthétique que l'on perçoit dans notre dessin. Une certaine radicalité dans la représentation de la perspective⁶ se fait sentir notamment au centre de la composition où se situe le point de fuite représenté par un bus surgissant de l'angle de la rue. La route qui creuse l'espace du premier plan est bordée de part et d'autre de maisons ou de bas immeubles. On distingue sur les deux trottoirs

des lampadaires, signes de la ville moderne, ainsi qu'un arrêt de bus vers lequel se dirige une vieille femme vêtue de noir, nous tournant le dos qu'elle a vouté, semblant se mouvoir difficilement, peut-être accompagnée d'une canne.

Boldini réussit en quelques traits à restituer l'architecture des artères parisiennes et un paysage urbain en articulant savamment les zones d'ombres – au niveau des bâtiments – avec le vide de la route qui semble se poursuivre à l'infini pour se confondre avec le ciel gris. (E.B.)



ill. 1. Giovanni Boldini, *Scène de rue*, entre 1869 et 1931, pierre noire sur papier, 22,5 x 18 cm, Paris, musée Carnavalet, Inv. D.9552.

1. « Biographie », *Dessins parisiens de Giovanni Boldini*, cat.exp., Paris, Ville de Paris, musée Carnavalet, 1982, np.
2. Bernard De Montgolfier, « Giovanni Boldini, de Ferrare à Paris », *op. cit.*, np.
3. E. Plouchart-Duclay, « Une rétrospective Boldini. Cent dessins inédits du grand peintre italien remportent le plus vif succès », *Le Matin*, 28 avril 1934, p. 10.
4. En témoignent notamment les datations des

dessins reproduits dans le catalogue de l'exposition du musée Carnavalet à Paris en 1982 qui se situent entre 1874 (n°19) jusqu'en 1910 (n°73), avec une majorité de dessins datés des années 1880.
5. E. Plouchart-Duclay, *op. cit.*, p. 10.
6. On peut rapprocher notre dessin du n°44, *Prospettiva (Une rue en perspective)*, reproduit dans le cat. exp. du musée Carnavalet de 1982.



Henri-Marius GUY (Lyon, 1874 – 1933, Saint-Cyr-au-Mont-d'Or)

22. Jardin du Luxembourg, 1901

Huile sur toile,
81 x 45 cm.
Signé en bas à
droite: «H. GUY».

Exposition

Société Lyonnaise
des Beaux-Arts,
1901.

Historique

Lyon, collection
particulière.

Henri-Marius Guy est admis en 1892 à l'École des Beaux-Arts de Lyon¹ où il intègre la Classe de la Fleur en 1893. Elève du peintre de fleurs Castex-Degrange², il expose à Lyon à la Société Lyonnaise des Beaux-Arts à partir de 1895, date à laquelle il finit sa formation à l'École des Beaux-Arts, jusqu'en 1912. On dispose de très peu d'informations sur la fin de sa carrière, si ce n'est qu'il est dit joaillier dans son acte de décès³.

Il peint surtout des paysages et des scènes de fêtes foraines, ainsi que des vues de Lyon notamment celles du *Quai Claude-Bernard* (1898) et de la *Cathédrale Saint-Jean* (1900). Il ne se limite pas à la peinture puisqu'il présente aussi au Salon de la Société Lyonnaise des Beaux-Arts (SLBA) une esquisse de mosaïque en 1899 ainsi qu'un panneau décoratif en impressions sur velours en 1901 et expose des aquarelles et des eaux fortes. 1901 est une date importante pour la carrière de Henri-Marius Guy puisqu'il remporte une médaille au Salon de la SLBA pour deux tableaux qu'il expose: *Le Chardonnet, hameau près Limous* (Seine-et-Oise) et notre tableau *Jardin du Luxembourg*⁴. La Ville de Lyon lui achète le premier et une certaine Mme Max-Mayer acquiert le second.

On dispose de nos jours de très peu d'œuvres d'Henri-Marius Guy. Notre tableau est donc une découverte et un apport majeur dans la connaissance de la carrière du peintre lyonnais. Cette peinture d'une grande qualité représente une scène nocturne, éclairée au clair de lune en haut à gauche⁵. Au premier plan à droite se tient un homme coiffé d'un haut de forme, derrière lui deux passantes tiennent un parapluie, et se dirigent elles aussi vers la gauche. Le fond est jaune-orangé, rougeoyant, presque en flammes, et apporte un certain dynamisme à cette scène urbaine. Le traitement des personnages figurés presque en ombres chinoises donnent un effet d'inquiétante étrangeté à l'en-

semble. La touche est vive, dans un camaïeu de jaune, bleu et orange, agrémenté par le halo de la lune qui inonde la composition de sa lumière blanche dont on perçoit les reflets bleutés sur la face gauche du visage de l'homme. Le travail sur les couleurs complémentaires – notamment autour de l'orange et du bleu – s'inscrit dans le sillage des recherches menées par les peintres néo-impressionnistes à cette époque et l'effet de mouvement sera porté à son paroxysme par les futuristes italiens quelques années plus tard (ill. 1). (E.B.)

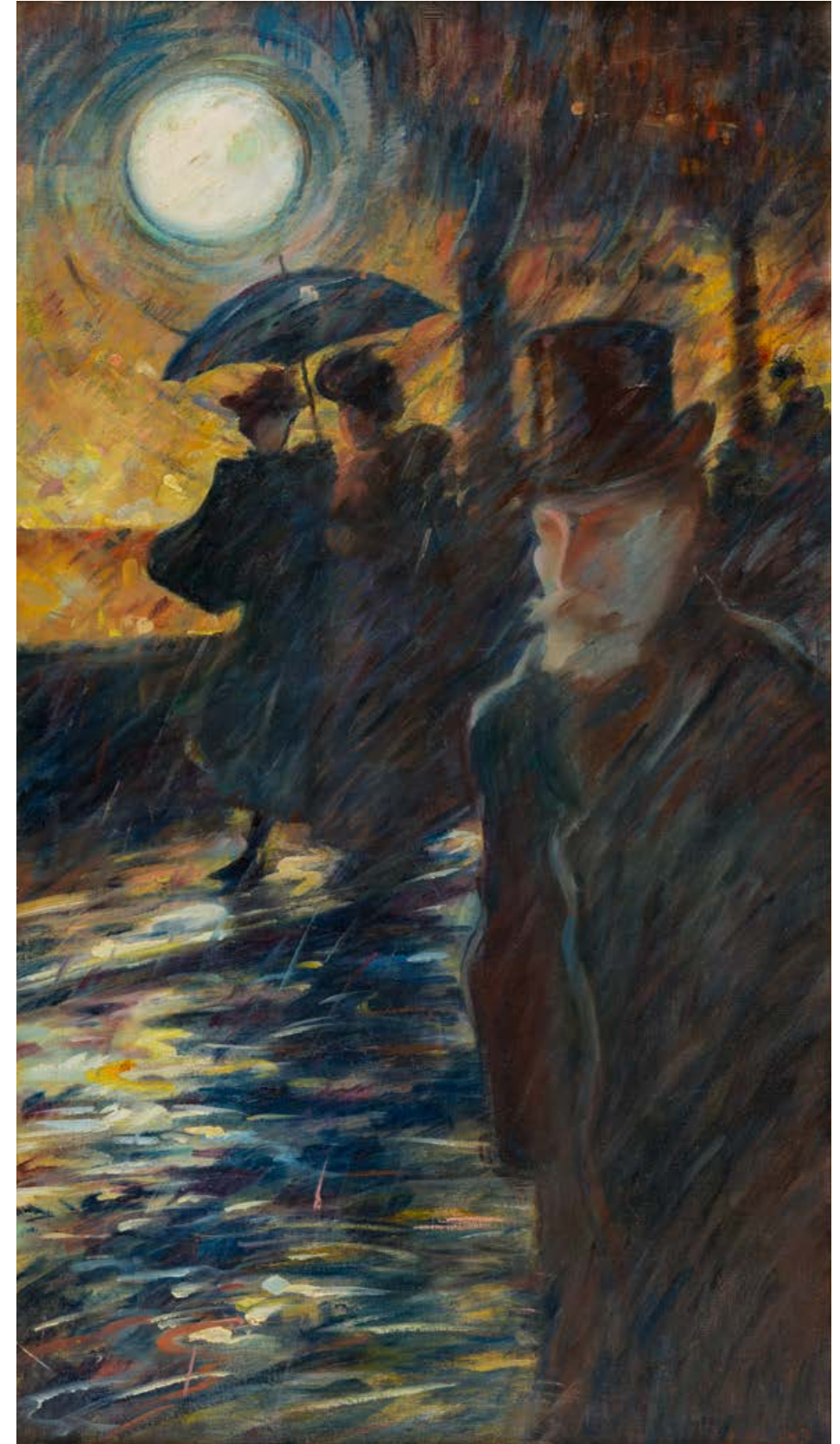


ill. 1. Giacomo Balla, *Lampe à Arc*, 1910-1911, huile sur toile, 174,7 x 114,7 cm, New York, The Museum of Modern Art.

1. Dominique Dumas, *Salons et expositions à Lyon 1786-1918, catalogue des exposants et liste de leurs œuvres*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2007, tome II, p. 658.
2. Étienne Grafe et Élisabeth Hardouin-Fugier, *The flower painters, an illustrated dictionary*, North Dighton, JG Press, 1996, p. 196.
3. Nous remercions Dominique Dumas pour

ces informations.

4. Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, E. Gründ, 1924, tome 2, D-K, p. 522.
5. Voir sur ces thèmes voir le catalogue de l'exposition *Les Nuits électriques* au MuMa, Le Havre, 2020.



Alexandre SÉON (Chazelles-sur-Lyon, 1855 – Paris, 1917)

23. Étude préparatoire pour Les Baigneuses ou La Rivière, vers 1892

Pastel, 52 x 32 cm.
Monogrammé
en bas à droite :
« A. S. ».

Historique

Fleury Gros-mollard,
Chazelles-sur-
Lyon ; Eric G.
Carlson, New-York.

Bibliographie

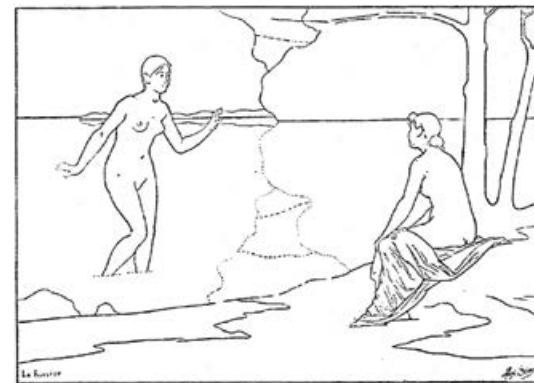
N°32 de la
maîtrise de l'artiste
par Delphine
Montaland, 1984.

Formé à l'École des Beaux-Arts de Lyon, puis à l'École des Beaux-Arts de Paris à partir de 1878, Alexandre Séon collabore avec Pierre Puvis de Chavannes pendant dix ans, entre 1881 et 1891¹. Il l'assiste sur des projets d'envergure dont les décors du Panthéon à Paris puis continue sa carrière en suivant les préceptes d'un idéal symboliste.

En 1892, Séon participe pour la première fois au Salon de La Rose+Croix, auquel il expose régulièrement plusieurs œuvres, jusqu'en 1897 (sauf en 1894). Profondément influencé par les théories de Sâr Péladan – dont il réalise un portrait datant de 1892 conservé au musée des Beaux-Arts de Lyon – il n'oublie pas pour autant la leçon de Puvis de Chavannes qu'on retrouve ici notamment dans la synthèse de la ligne. Une femme nue, debout, légèrement inclinée, se tourne vers la droite, les bras ouverts. De subtils rehauts de pastel rose et blanc sont essaimés sur ses paupières, ses bras et sa poitrine, lui conférant une douceur qu'accompagne la clarté de ses cheveux blonds. L'attention de l'artiste s'est concentrée sur le torse et le ventre en particulier. Le corps de la jeune femme est ceint d'un halo bleu et orangé laissant le fond en réserve.

Notre pastel est à rapprocher de deux dessins – une étude au crayon noir et à la craie bleue dite *La Petite baigneuse bleue*² et une étude conservée au musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne. Ces œuvres présentent toutes les trois une figure de femme isolée, bien que les deux dessins la montrent en pied, traitée presque en silhouette, tandis que notre pastel est beaucoup plus abouti, détaillé au niveau de son expression sereine, sa mise en couleur est beaucoup plus soignée et Séon rend avec davantage de précision le modelé de la chair. Cette jeune femme devait sans doute faire partie d'un sujet plus complexe. On peut en effet l'apercevoir dans un petit tableau de Séon, *Les Baigneuses*³ présenté à l'exposition *Puvis de Chavannes et la peinture lyonnaise du XIX^e siècle* au musée de Lyon en 1937, qui montre « une jeune fille blonde aux cheveux

dénoués (sortant) d'une rivière et (s'avancant) vers une femme demi-nue, vue de dos et assise à droite, près de grands arbres⁴ ». Peut-être s'agit-il même d'une esquisse préparatoire pour une composition de plus grand format. Notre dessin (52 x 32 cm) permet de formuler l'hypothèse de l'existence d'une œuvre achevée, aux dimensions plus importantes que celle exposée à Lyon en 1937. Une gravure au trait extraite du catalogue du Salon de La Rose+Croix de 1892 (ill. 1) reproduit un tableau exposé sous le titre *La Rivière – serait-ce Les Baigneuses* exposée en 1937 ou le grand tableau qui nous est inconnu ? –, nous renseigne sur la composition complète dans laquelle s'insérerait cette jeune femme. (E. B.)



ill. 1. Étude pour le tableau *La Rivière* exposé au Salon Rose+Croix de 1892 (perdu) [illustration du livret du Salon Rose+Croix, 1892, p. 36]

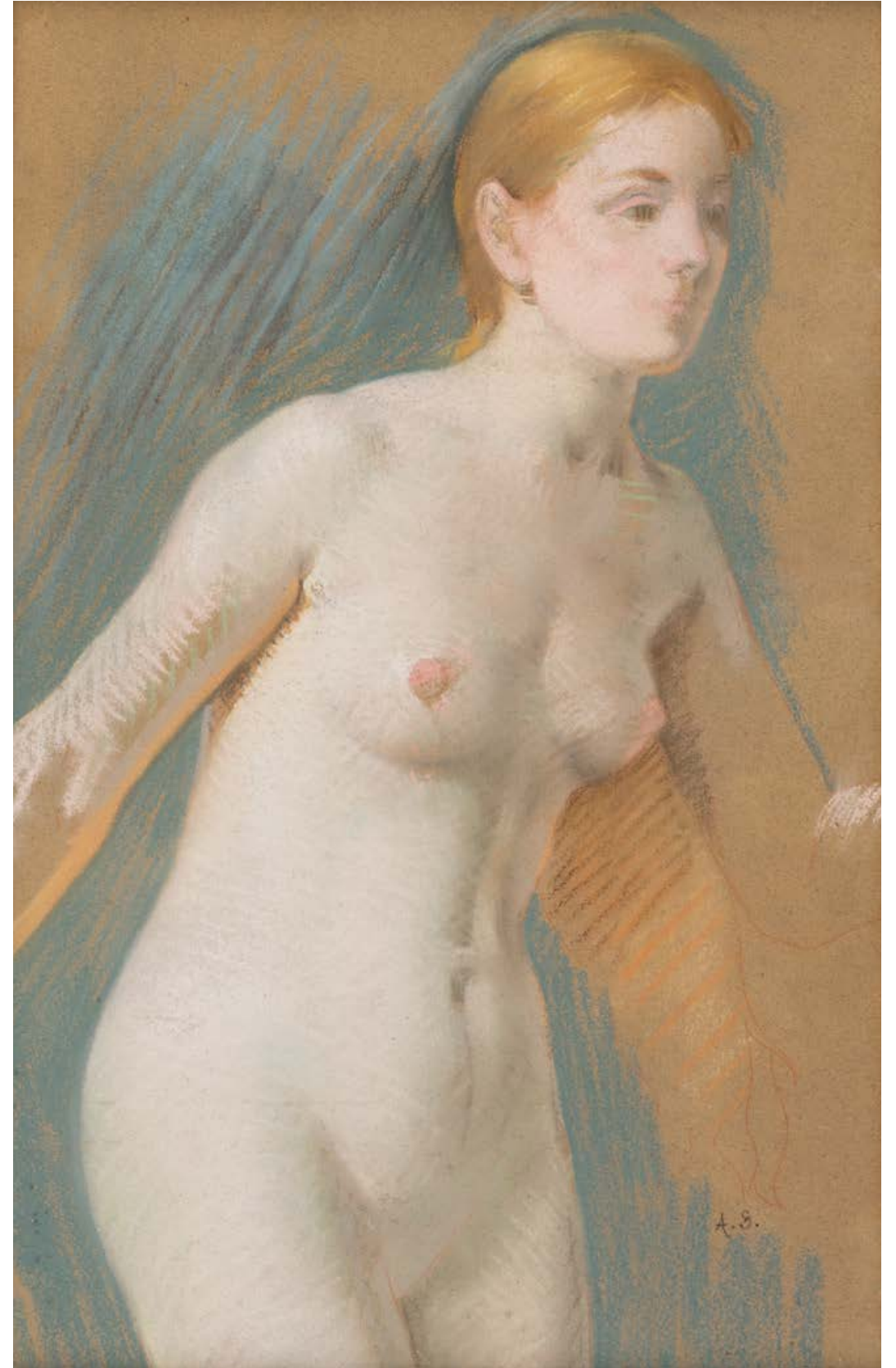
1. Jean-David Jumeau-Lafond, « Chronologie », *Alexandre Séon (1855-1917), la beauté idéale*, cat. exp., Cinisello Balsamo, Silvana, 2015, p. 262.

2. Alexandre Séon, *La Petite baigneuse bleue*, crayon noir et craie bleue, 19,7 x 11,5 cm, collection particulière.

3. Alexandre Séon, *Les Baigneuses*, huile sur toile, 33 x 46 cm, exposé dans l'exposition *Puvis de Chavannes et la peinture*

lyonnaise du XIX^e siècle au musée de Lyon en 1937 sous le n°193. Appartenant jusqu'en 1937 à Monsieur Henri Juttet à Lyon, il apparaît sur le marché de l'art lors d'une vente à Drouot le 25 novembre 1974. Sa localisation actuelle est inconnue à ce jour.

4. *Puvis de Chavannes et la peinture lyonnaise du XIX^e siècle*, musée de Lyon, 1937, p. 123.



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

24. *L'Usine en feu et Sans travail* (diptyque), 1911

Huile sur toile,
215 x 135 cm
chacun.
Signé en bas à
gauche du tableau
L'Usine en feu :
« L. Humbert-
Vignot ».

Exposition
Salon des Artistes
Français, 1911
(n° 966).

Élève de l'École des Beaux-Arts de Lyon, Léonie Humbert-Vignot suit dans la même ville l'enseignement de Tony Tollet et Bonnardel. À Paris, elle est formée par Baschet et Édouard Toudouze à l'Académie Julian et expose régulièrement aussi bien à Paris qu'à Lyon, entre 1896 et 1945¹. Pour ce diptyque qu'elle expose au Salon des Artistes Français de 1911, Léonie Humbert-Vignot reçoit une médaille de troisième classe dans la section peinture, ainsi qu'une médaille d'honneur à la Société lyonnaise des Beaux-arts en 1911, une distinction alors accordée pour la première fois à une femme². Les deux toiles sont alors présentées sous les titres « *Suite de grève : l'usine en feu ; - sans travail ; - diptyque* ». Elles font partie du même cycle que le triptyque *Un jour de grève* (musée des Beaux-Arts de Lyon)³ (ill. 1) qu'elle avait montré au Salon des Artistes Français en 1910 et pour lequel elle a reçu une médaille d'or au Salon des Artistes Français à Paris. Notre diptyque aux dimensions monumentales prolonge les thèmes qui s'articulent autour

de la condition ouvrière. Ici, l'artiste ne peint pas un cortège d'ouvriers en grève, contrairement au panneau central du triptyque *Un jour de grève* intitulé *Le Défilé*. Il s'agit plutôt de montrer les situations de désespoir dans lesquelles sont plongés les ouvriers – hommes et femmes – dès lors que les outils de production sont détruits et qu'il est donc impossible de travailler. Le panneau *L'Usine en feu* dépeint un incendie en cours, contraignant les travailleurs à la fuite, le dos courbé, le visage hagard ou effrayé. De cette foule se détache un couple au premier plan : la femme est vêtue d'une robe sombre, l'homme d'une chemise blanche, et porte un sac sur son épaule⁴. On les retrouve sur le panneau *Sans travail*, cette fois-ci accompagnés d'une petite fille assise sur un ballot et un nourrisson, au milieu de la terre battue, jonchée de débris et déchets. Les personnages ne sont pas sans évoquer ceux du triptyque *Un jour de grève* de 1910. À l'arrière-plan, pour seul décor, des hautes cheminées de l'usine que l'on voit au loin sur les deux tableaux.



ill. 1. Léonie Humbert-Vignot, *Un jour de grève*, triptyque (*L'Attente*, 182,5 x 102 cm, *Défilé*, 228,5 x 119,5 cm, *Le Mort*, 182 x 102 cm), 1910, Lyon, musée des Beaux-Arts.

Ce titre *Sans travail* est une référence directe à celles et ceux qui ne travaillent pas, une situation due à diverses raisons en ce début de XX^e siècle, ici en l'occurrence, à l'incendie de l'usine. Notre diptyque a été interprété par certains critiques comme une « prédication anti-gréviste »⁵, une lecture qui soutient l'hypothèse selon laquelle l'incendie de l'usine serait une conséquence des affrontements d'une journée de grève condamnant les travailleurs au chômage technique. Sabotage ou incident, il n'en demeure pas moins que Léonie Humbert-Vignot décrit dans ces deux scènes la vie réelle des travailleurs et la condition ouvrière sans la dénoncer ou en faire une exaltation héroïque. Il ne s'agit pas de la représentation d'un événement précis, ce qui donne à l'ensemble une dimension universelle et profondément humaine. Cette iconographie entre alors en résonance avec d'autres œuvres caractéristiques du goût de la Troisième République, parmi lesquelles on peut citer les tableaux de Fernand Pelez, notamment *Sans asile*, (1883, musée du Petit Palais), ainsi que les types de travailleurs que Dalou réalise pour son inachevé *Monument aux ouvriers* (1889-1902, musée du Petit Palais), ou encore, dans une veine plus optimiste, le triptyque des *Âges de l'ouvrier* par Léon Frédéric (1895-1897, musée d'Orsay).

Au tournant des années 1910, Léonie Humbert-Vignot produit de nombreuses toiles naturalistes. En 1908, elle expose au Salon des Artistes Français *Les Pauvres gens* qui, selon la presse de l'époque, « garde un caractère dramatique, émouvant »⁶. En 1910, c'est le triptyque *Un jour de grève* qui est présenté et récompensé, et l'année suivante notre tableau y est montré. Le recours à un format monumental et à une structure de diptyque s'inscrit dans une pratique fréquemment employée pour les tableaux naturalistes à la fin du XIX^e siècle⁷, qu'on observe aussi chez Jules Adler avec *La Grève au Creusot* de 1899 (musée des Beaux-Arts de Pau), ainsi que dans le *Triptyque de la mine* (1902, musée Meunier à Ixelles) de Constantin Meunier. Les hautes cheminées qu'on aperçoit dans la fond des deux scènes du diptyque de

Léonie Humbert-Vignot rappellent ces architectures caractéristiques des paysages de régions industrialisées devenues une nouvelle source de motifs pour les artistes, ce qui fait dire à Paul Signac lors d'un voyage à Charleroi : « Cette architecture de fer et de feu est la seule de notre époque. Entre la Trinité et cette usine il n'y a pas à hésiter »⁸.

Pendant la Première Guerre mondiale, Humbert-Vignot s'engage au front auprès des soldats en tant qu'infirmière et peint des mutilés de guerre dans les tranchées de Verdun, de la Marne et réalise de nombreux dessins croqués sur le vif documentant le conflit⁹. Par la suite, son style change radicalement et elle s'attèle à des sujets plus légers, sans doute aussi pour des raisons financières. (E.B.)

1. Patrick Pons, *Dictionnaire illustré des femmes peintres et sculpteurs ayant vécu et exposé à Lyon de 1650 à 1950 et quelques autres*, Lyon, 2018, np.
2. Jean-Christophe Stuccilli, « Lyon, 'Boulevard de la peinture nouvelle' », Van Dongen, Matisse, Picasso et les autres... », Lyon, centre du monde ! l'Exposition internationale urbaine de 1914, Maria-Anne Privat Savigny (dir.), cat. exp., Lyon, Musées Gadagne, Fage éditions, p. 302.
3. Le triptyque *Un jour de grève* (1910) a été présenté à l'exposition *Les Villes ardentes. Art, travail, révolte, 1870-1914* au musée des Beaux-arts de Caen en 2020. Les trois toiles qui le composent – *L'Attente* (182,5 x 102 cm), *Le Défilé* (228,5 x 119,5 cm), *Le Mort* (182 x 102 cm) – sont reproduites dans cat. exp. *Les villes ardentes. Art, travail, révolte, 1870-1914*, Emmanuelle Delapierre et Bertrand Tillier (dir.), Caen/Gand, Musée Beaux-Arts/Snoeck, 2020, cat. 139, p. 190.
4. Sur les représentations des ouvriers à la fin du XIX^e siècle, voir Anne-Sophie Aguilar,

- « L'ouvrier, héros et martyr de la société industrielle ? Figures de l'ouvrier dans l'art de 1870 à 1914 », cat. exp. *Les villes ardentes. Art, travail, révolte, 1870-1914*, op. cit., p. 45-57.
5. Claude Le Senne, « La musique et le théâtre. Aux Salons du Grand Palais », *Le Ménestrel, journal de musique*, 10 juin 1911, p. 178.
6. Hoffmann-Eugène, « Comptes-rendus des Expositions », *Journal des artistes*, 14 juin 1908, p. 5785.
7. Sur ce sujet voir Bruno Foucart, « Le polyptyque au XIX^e siècle, une sacralisation laïque », dans *Polyptyques. Le tableau multiple du Moyen-Age au XX^e siècle*, cat. exp. Paris, RMN, 1990, p. 130-139.
8. Paul Signac cité dans Emmanuelle Delapierre, « Vers d'autres rivages ? Le pittoresque des faubourgs industriels », cat. exp. *Les villes ardentes. Art, travail, révolte, 1870-1914*, op. cit., p. 73.
9. Jean-Christophe Stuccilli, « Lyon, 'Boulevard de la peinture nouvelle' », Van Dongen, Matisse, Picasso et les autres... », op. cit., p. 303.



Jean MARTIN (Lyon, 1911 – Pierre-Bénite, 1996)

25. *Le Veilleur*, 1934

Huile sur toile
de matelas,
115 × 80 cm.
Signé en bas à
droite: «J. MARTIN».

Historique

Collection Renaud
Icard, écrivain
et critique.

Expositions

Lyon, galerie
Sornay, 1935
Paris, Salon des
indépendants, 1936
Lyon, galerie
Sornay, 1936
Lyon, musée des
Beaux-Arts, 2012,
*Jean Martin (1911-
1996), les années
expressives*
Roubaix, La Piscine
– musée d'Art
et d'Industrie
André-Diligent,
2016, *Jean Martin,
de l'atelier à la scène*

Bibliographie

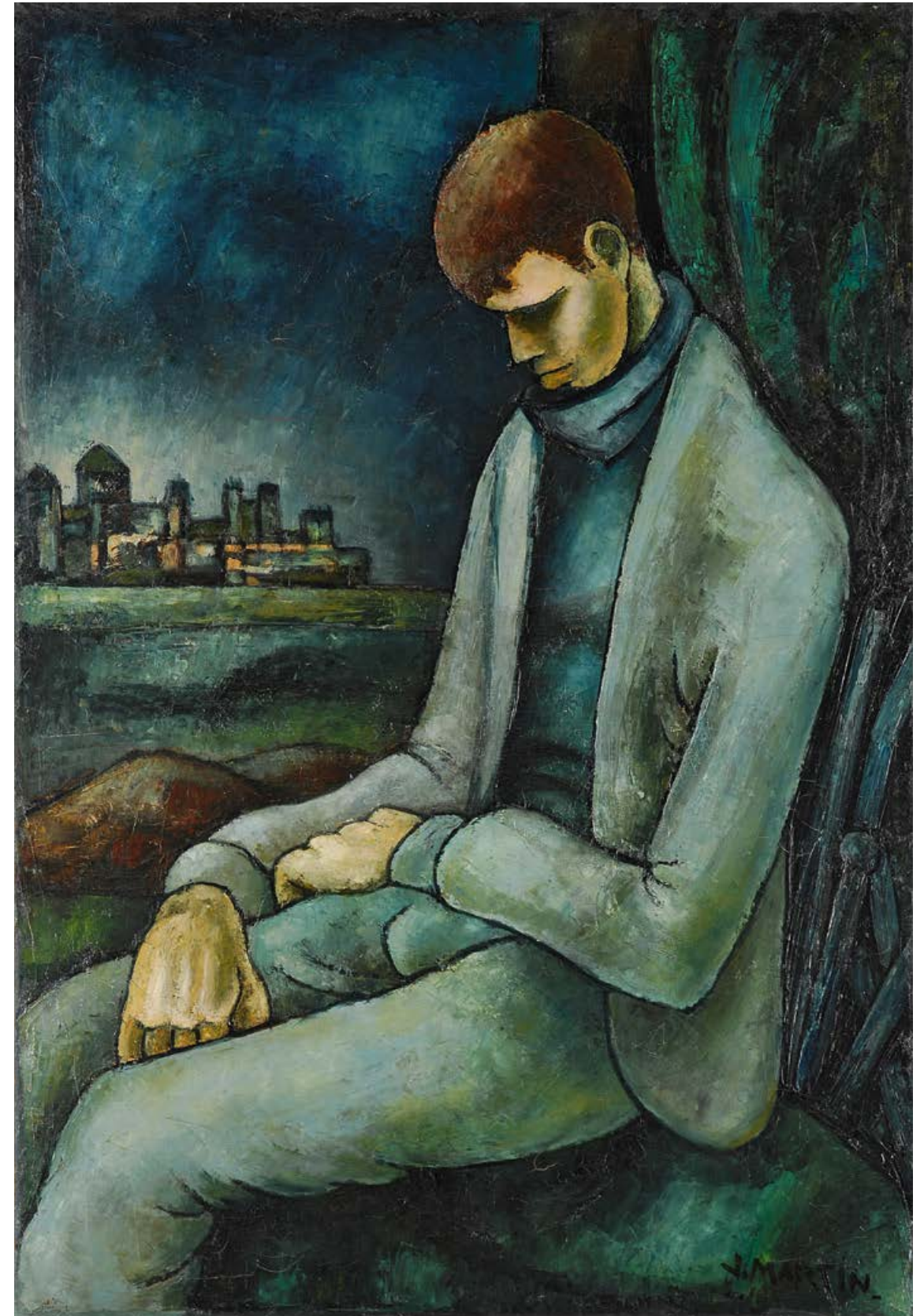
Jean-Christophe
Stuccilli, *Jean
Martin (1911-1996),
peintre de la réalité*,
Paris, Somogy,
2016, p. 99, fig.
107 ; bibliographie
complète de l'œuvre
p. 285, cat. 15.
Philippe Dufieux et
Jean-Christophe
Stuccilli, *L'Art de
Lyon*, Paris, Éditions
Mengès-Place des
Victoires, 2017,
p. 375, fig. 24.

Autodidacte, Jean Martin est soutenu dès 1933 par le galeriste Marcel Michaud avec lequel il partage l'ambition d'un art social nourri des conquêtes du Front populaire. En marge des débats autour de la querelle du réalisme, il développe une « peinture de la réalité » profondément marquée par l'expressionnisme flamand du groupe de Laethem-Saint-Martin qu'il découvre à l'âge de seize ans au musée des Beaux-Arts de Grenoble, à la faveur de l'exposition *L'Art belge* organisée par Andry-Farcy en 1927. Cette révélation précoce de la peinture belge contemporaine constitue pour le jeune peintre un véritable manifeste, particulièrement le réalisme social de Constant Permeke et de Gustave Van de Woestyne qui marque sa peinture tout au long des années trente et dont *Le Veilleur* constitue l'expression la plus aboutie. En 1938, sa rencontre avec le critique Henri Héraud, fondateur du groupe Forces Nouvelles, se révèle déterminante, l'artiste se voyant dès lors associé à plusieurs manifestations nationales visant à conforter le réalisme comme l'écho privilégié des aspirations collectives, parmi lesquelles l'exposition du groupe Nouvelle Génération organisée la même année à Paris à la galerie Billiet-Vorms où il expose *Les Aveugles* (1937, musée des Beaux-Arts de Lyon). Peintre de la guerre d'Espagne, puis de la défaite, il participe en 1940, aux côtés de l'éditeur Marc Barbezat, à la naissance de la célèbre revue littéraire *L'Arbalète*, dont il dessine la première de couverture. Présent dans les collections du musée des Beaux-Arts de Lyon, du musée des Beaux-Arts de Valence, de La Piscine – musée d'art et d'industrie André Diligent de Roubaix, du musée des Années 30 de Boulogne-Billancourt, du musée Paul-Dini de Villefranche-sur-Saône, mais aussi du musée d'art sacré de Fourvière à Lyon et du musée du Hiéron à Paray-le-Monial, l'œuvre de Jean Martin s'inscrit dans la quête du réel qui caractérise la peinture de l'entre-deux-guerres à l'issue des expérimentations esthétiques du début du XX^e siècle.

C'est en 1934 que Martin ambitionne sa première œuvre politique : anticipant les thèmes ouvriers qui suivront l'avènement du Front populaire, *Le Veilleur*

est peint en réaction aux émeutes des ligues d'extrême droite aux portes de l'Assemblée nationale, le 6 février 1934. Exposé à Paris au Salon des Indépendants de 1936, le tableau est remarqué par Claude Roger-Marx, qui voit en Martin l'un des artistes de « la génération montante », aux côtés d'Alfred Courmes. À bien des égards, l'œuvre illustre l'ascendance qu'exerce l'art de Marcel Gromaire sur le jeune peintre ainsi qu'en témoigne la tournure générale de la figure et la stylisation de la tête, empruntées aux silhouettes monolithiques de *La Guerre* (1925, Musée d'art moderne de la ville de Paris). Le gigantisme disproportionné du personnage, comme l'étirement des bras, révèlent tout autant l'influence de Permeke, de Gustave De Smet ou de Frits Van den Berghe, que l'on retrouve plus tard dans *Les Aveugles* ou dans *L'Exilé* (1938, Roubaix, La Piscine – musée d'art et d'industrie André Diligent). Ce lignage est alors décelé par de nombreux critiques, parmi lesquels René Derouille qui se plaît à évoquer un « art tout imprégné de tradition et d'esprit nordique ».

C'est aussi dans cette œuvre, peinte sur une simple toile de matelas, que la palette des verts-bleus saturés, des bruns-terre et des noirs duveteux acquiert sa subtilité chromatique, que Martin décline jusqu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. À l'image de Stanislas Fumet, la critique distingue une manière sans véritable équivalent dans la peinture française contemporaine, un trait aigu ciselant un coloris fondu dans une pâte d'émail, « Jean Martin fait des tableaux comme des poteries. [...] Une matière picturale admirable, cuite, émaillée ; enserrée dans des traits volontaires ». Lors de la première exposition du peintre à la galerie André Sornay en 1935, *Le Veilleur* est acquis par le critique et écrivain Renaud Icard (1886-1971), ami d'André Gide et futur testateur du musée des Beaux-Arts de Lyon : « ce gardien de chantier dans une harmonie de pâte bleue m'a séduit. [...] Le génie de Jean Martin est fait de distinction, de simplicité, de profonde compréhension humaine. Il est reposé, contenu, intime ». (Jean-Christophe Stuccilli)



Hélène LAGNIEU (Nantua, 1957)

26. *L'Ange rouge*, 2020

Encre sur papier,
80 x 220 cm.

Dialogue entre Hélène Lagnieu et Emmanuelle Gauthier

Emmanuelle Gauthier: Cet « Ange Rouge » est une de ces créatures hybrides omniprésentes dans tes œuvres. En quoi nous parle-t-il (ou elle!) de notre propre nature?

Hélène Lagnieu: Oui l'hybridation, l'entrelacement des diverses formes du vivant – l'humain, le végétal, le minéral, l'animal – ont toujours été très présentes dans mon travail. Comme le sont d'ailleurs les chimères. Notre véritable nature est non duel, non séparée du reste du vivant. Je le crois profondément, je le vis intimement. Et mes tableaux tentent d'en témoigner, effectivement. Nous faisons partie d'un tout, où tout est relié. Le monde matériel s'avère trop étriqué. Les énigmes de la vie ne peuvent être résolues que par une attention portée à ce qui est d'un tout autre ordre: poétique, spirituel. L'Ange Rouge est l'un de ces êtres lumineux, qui sont là pour nous aider, même si nous ne les voyons pas.

E. G.: Tu parles de non-dualité. L'hybridation naît aussi, dans ton œuvre, de la rencontre entre le féminin et le masculin...

H. L.: Oui je travaille cette alchimie constamment. Chacun de nous est tissé de ces deux polarités, de ces deux énergies.

E. G.: Comment définirais-tu ta démarche artistique actuelle?

H. L.: Elle est en osmose avec ma vie intérieure et intime. La découverte et l'exploration de mondes parallèles donnent sens à ma vie depuis plusieurs années. J'explore de plus en plus le caractère sacré de toute chose. Car tout ce qui est trivial mérite d'être vu comme sacré. Dans mon quotidien, les rituels ont d'ailleurs pris la force d'habitudes: je remercie, instant après instant.

E. G.: Quelque chose semble s'être apaisée dans ton travail...

H. L.: Oh oui! Je ne suis plus l'écorchée vive que j'étais. La réparation, la résilience, c'est l'histoire de ma vie, moi qui suis autodidacte. Et c'est, je crois, de plus en plus visible dans mes œuvres. Les dissections et les écorchés qui peuplaient mes œuvres se sont progressivement adoucis, voire effacés. J'accède à quelque-chose de plus apaisé, en lien avec les mondes invisibles, très présents pour moi. Je vois la trace de cette évolution dans ce cœur-nid de l'ange: un cœur accueillant, moelleux, qui reçoit et se prépare à l'envol de ses petits.

E. G.: Peindre, dessiner: est-ce une forme de méditation pour toi?

H. L.: Quand je peins, je ne suis plus là, c'est certain. Je me laisse guider. « Ça » s'invite, ça vient et je me laisse emmener. Je ne décide rien. Comme cela se produit avec l'écriture automatique, je découvre en faisant. Je suis la spectatrice des univers qui jaillissent sous ma main. Cette exploration est ludique: c'est la fête à l'imaginaire! Quand un « accident » se produit sur le papier, je me laisse dérouter. Et comme c'est le cas avec la pratique du *kintsugi* au Japon, l'imperfection m'emmène vers quelque chose de neuf. En écho à cette pratique, métaphore de la résilience, j'utilise de plus en plus d'encres dorées. Un écho aussi aux enluminures du Moyen-Âge, que j'aime tant.





English version

Authors:

Eva Belgherbi (E. B.)
Jérémie Benoit
Philippe Bordes
Philippe Dufieux
Gaël Favier
Lucie Galactéros-de Boissier
Christophe Henry
Sylvain Laveissière
Marianne Paunet (M. P.)
Laetitia Pierre
Charlotte Rousset
Jean-Christophe Stuccilli
Hélène Lagnieu
and Emmanuelle Gauthier

English translation

by Philippe Bordes (P. B.),
Eva Belgherbi (E. B.),
Jeremy Harrison (J. H.)
and Georges Foy (G. F.)

Pieter STEENWIJCK (Delft, c. 1615 – after 1656)

1. *Vanitas*, 1640

Graphite on vellum, framing line in brown ink, 19,3 x 16,1 cm.

Dated in the globe: "1640". Signed bottom right: "P Steen".

Literature: William W. Robinson, "The Abrams Album: An *Album Amicorum* of Dutch Drawings from the Seventeenth Century," *Master Drawings*, Vol. 53, No. 1, Spring 2015, p. 3-58, repr. p. 7, fig. 5 ("Location Unknown").

Born in Delft around 1615, Pieter Steenwijck was apprenticed along with his brother Harmen to his uncle David Bailly, a portraitist and still life painter in Leiden. Pieter became a member of the Delft Guild of Saint Luke in 1642, and there are records of him being in Leiden between 1652 and 1654. These few biographical details and a corpus of a dozen works – vanities and scenes of rustic interiors –, are all the clues that survive about the identity of this artist.

His oeuvre includes four drawings, among which the *vanitas* we are presenting here. All are drawn in graphite on vellum. They are finished, independent drawings, forming part of series or albums. This composition, which is of the same format as a *vanitas* in the Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam (ill. 1), may have been included in an *album amicorum*. The Abrams album in the Harvard Art Museums/Fogg Art Museum in Cambridge (MA), which contains forty-one drawings by Dutch Golden Age artists, including Steenwijck, is a fine example of such an album.¹



The two vanities are structured identically: in the middle ground, a still life in the centre of a draped table, seen in perspective, provides an allegory for the glories and futilities of the earthly world. The breastplate, helmet and other items of armour symbolise military honours, while the shawm, an ancestor of the oboe, evokes the pleasures of the senses. They seem to compete with the zodiac and the globe, symbols of knowledge. The skull, amusingly wearing spectacles, is tilted towards a celestial globe representing the constellation Cetus (the Whale). The presence of a horse's skull introduces another parodic element into the composition - perhaps an ironic, mocking tribute to a specific person, probably a military hero.² (M. P. – tr. J. H.)

ill. 1. Pieter Steenwijck, *Vanitas*, graphite on vellum, 19,5 x 16,5 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv. PS 1.

1. William W. Robinson, 2015 (see bibliography).

2. Parodic elements in a *vanitas* are not common, but they do occur in Steenwijck's works. See the commentary by Albert-Pomme de Mirimonde on a work in the Lund Museum (Sweden): Albert-Pomme de Mirimonde, "Une vanité à instrument de musique de Pieter van Steenwijck au musée de Belfort" ["A *vanitas* with a musical instrument by Pieter van Steenwijck in the Belfort Museum"], *La Revue du Louvre et des Musées de France*, Année 22, n°1, 1972, p. 15-17.

Thomas BLANCHET (Paris, 1614 – Lyon, 1689)

2. *The Incredulity of Saint Thomas*

Oil on canvas, 134 x 169 cm.

Provenance: Paris, collection of a family from Lyon.

Literature: Unpublished.

Thomas Blanchet, born in Paris, 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 Thomaso Blangett. 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. Judging by a memoir that mentions



a painting of *The Virgin and Christ, a Pilgrim and a Pilgrimage* by Blanchet for the altarpiece of the Hôpital-des-Passants on the banks of the Rhône, as well as the existence of a copy of *The Virgin of the Pilgrims* from the Cavaletti Chapel in Sant'Agostino in Rome - which Lucie Galactéros-de Boissier attributed to the Lyon painter - Caravaggio could also be one of the painters who left their mark on him during the course of his stay in Rome.¹ 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 Museum of Fine Arts (1674-1684), and he created ephemeral decorations for festivals, ceremonies and funerals, often in collaboration with Claude-François Ménéstrier SJ. In 1655, he settled in Lyon and became the official painter: he decorated the Hôtel de Ville (1655-1672), the abbey of the Dames-de-Saint-Pierre (1674-1684, now the Museum of Fine Arts), and designed ephemeral decorations for festivals, ceremonies and funerals, often in collaboration with the Jesuit father Ménéstrier. In 1675, he was appointed First Painter of the city.

In Blanchet's career, the decades 1670 and 1680 are certainly the richest in religious commissions. *The Incredulity of Saint Thomas*, which we are presenting here, must probably date from this latter period. Indeed, the dimensions, the technique - the pictorial material is of great fluidity - and the relatively simplified scenic device, lead us to believe that it is a painting intended for a religious building. No information nor archives concerning such a commission have come down to us so far, but a preparatory drawing documents the project (ill. 1). Energetically sketched in pen and brown ink, its style is "typical of the best Blanchet" and can be assimilated to a coherent set of preparatory drawings for religious subjects identified by Lucie Galactéros-de Boissier, to which we can add another recently rediscovered sheet.² Our painting is executed without variation

from the drawing in the Hermitage Museum, which already shows the architecture in the background and the scansion of the pilasters creating a perspective effect.

Among the religious buildings decorated by Blanchet are the numerous chapels of the Penitents' brotherhoods, whose vogue came from Italy - they were all abolished in 1792. The chapel of the Penitents of Saint-Marcel, which adjoins the entrance to the Capuchins, featured eleven paintings by Blanchet illustrating scenes from the life of Christ³, among which could be included *The Incredulity of Saint Thomas*. Blanchet's work follows the interpretations of the same subject by Caravaggio and Rubens, but he refers even more to the work of Francesco Salviati, a famous painting then kept in Lyon at the Jacobins church and commissioned by the Gadagne family. More than a century later, Blanchet himself painted an *Assumption* which adorns the altarpiece of one of the chapels. Formally very close to Salviati's work, particularly in its frieze arrangement, our *Incredulity of St Thomas* differs from it in its treatment of light in *chiaroscuro*, which derives more from the Caravaggesque tradition. Earlier in the century, the painter Guy François also seems to have followed Salviati's example for the Dominican church of Saint-Laurent du Puy, while introducing the lesson of Saraceni.⁴ In contrast to the interpretations cited above, Blanchet's version is characterised by a certain sobriety: with a barely noticeable gesture, Christ himself points to his wound, which is barely visible to the viewer. The tenuousness of the moment thus adds to the fascination of the divine image. (Lucie Galactéros-de Boissier and M.P. – tr. E.B.)



ill. 1. Thomas Blanchet, *The Incredulity of Saint Thomas*, pen and brown ink, red chalk, 16 x 21,5 cm, St. Petersburg, Hermitage Museum, Inv. 25395.

1. Lucie Galactéros-de Boissier, *Thomas Blanchet (1614-1689)*, Paris, Arthena, 1991, P. 69 and P. 69a, p. 347.
2. *Ibid.*, D. 73, D. 78, D. 79 [our ill. 1], D. 80, p. 432, 436 et 437 ; and *Les Pèlerins d'Emmaüs* (Paris, private collection, passed on by the Michel Descours gallery in 2019).
3. *Ibid.*, P. 80 à 90, p. 349.
4. Bruno Saunier, *Guy François (vers 1578-1650), peintre caravesque du Puy-en-Velay*, Paris, Arthena, 2018, p. 35, p. 68-70, et P. 15, p. 141-142.

Marc CHABRY (Lyon, 1660 – *id.*, 1727)

3. *The Plague of Milan after the bas-relief by Pierre Puget, 1694-96*

Sanguine, 37,5 x 26 cm.

This sanguine drawing retranscribes with nervousness and brilliance the composition of a bas-relief by Pierre Puget executed in Toulon between 1692 and 1694, entitled the *Plague of Milan*.¹ It represents the intercession of Saint Charles

Borromeo praying that God would deliver the sick from the contagion. Kneeling in the centre of the composition, Saint Charles is accompanied by two priests standing behind him, one holding a cross which he displays in prayer while the other holds a ciborium in his hands. The saint ostensibly places his joined hands over a dying woman accompanied by her father. Beneath the convulsed body of the young woman, her child is expiring in pain. In the foreground of the composition, a half-naked convict with bandaged muscles is pulling a corpse out of the frame with one of his feet. The morbid atmosphere of the main scene is echoed in the background by the depiction of a corpse lying in a four-poster bed, with a grieving woman throwing herself on it. The two grounds are articulated by an architectural colonnade in enfilade, and overhung by a glory of cherubs holding a cross, which Saint Charles Borromeo stares at to announce the end of the plague.

Puget had executed the bas-relief of this composition for Abbé Pierre Cureau de la Chambre, parish priest of Saint-Barthélemy, to decorate the small church on the Ile de la Cité in Paris. The priest died in 1693, which forced Puget to look for new buyers. But the bas-relief remained in his workshop until 1730, when it was sold by his grandson to

the Intendance Sanitaire de l'Arsenal des Galères. It was installed in the Council Chamber of the Intendance office by the sculptor Pietro Marchetti before being deposited in 1922 in the Fine Arts Museum of Marseille. Thanks to the initiative of Michel-François Dandré-Bardon, director of the Marseille Academy of Painting and Sculpture, and the Count of Caylus, the work was engraved in 1764.² The cartel of the print indicates that the work was located in the office of the Consigne Sanitaire of Marseille.

If this drawing is not by Puget, the paper bearing the watermark of: " J. Cusson", where a fleur-de-lis is inserted between the initial and the name, indicates that it was made in Lyon towards the end of the 17th century. However, between 1694 and 1730, the Puget bas-relief was only visible to the master's pupils and collaborators who frequented his workshop. It is known that the latter placed great value on this work and in particular on its composition, which he considered to be one of the most pictorial in his oeuvre. It was precisely between 1690 and 1696 that one of his closest pupils, the Lyon sculptor Marc Chabry, spent several periods of time between Lyon, Marseille, Toulon and Genoa to prepare a cycle of six large paintings to decorate the altar of the abbey church of Saint-Antoine-en-Viennois, which was consecrated by the remains of the saint. Like his master, Chabry was both a painter and a sculptor.³ It is known that he was recommended for this work, which was an *ex-voto* by the city of Marseille, grateful for having escaped the plague. Still preserved *in situ*, the ensemble is divided into six subjects representing *The Temptation of Saint Anthony with human and animal figures*; *The ill-treatment inflicted by the devil on Saint Anthony and the appearance of the Saviour*; *The exaltation of the martyrs of Alexandria by the saint*; *The visit of the two philosophers who see Saint Anthony deliver the sick*; *The healing of a possessed girl in Alexandria* and finally *Saint Anthony pronounces the anathema against the Arians*.⁴

Comparing the composition representing *The Visit of the Two Philosophers to Saint Anthony* with Puget's bas-relief executed two years earlier (ill. 1), we observe Chabry's explicit borrowing of the two figures of the convulsed young woman and her father. Taken up exactly in the direction of Puget's sculpted composition, the two figures were most certainly relayed by our sanguine study before being integrated into the new subject, in accordance with the practices of homage to the master described in particular by Jacques Restout (1680) or Gérard de Laresse⁵, which flourished in the last three decades of the 17th century. Chabry executes the graphic transcription of these two figures with a line that is both lively and precise. As in the painting, he favours the careful treatment of the expressive heads, the musculature and extremities of the figures as well as the physicality of the cherubs. In his drawing, he also carefully took over the drawing of the hands of Saint Charles Borromeo for those of the expiring woman, as well as the *contrapposto* of the torso and the deli-

neation of the muscles of the convict to endow the father in the final version of his painting. If we relate this drawing to its intended purpose, we can better understand why certain aspects seem to have been deliberately left in a rough state, such as the decorative elements like the drapery, in order to concentrate all the skill of this zealous draughtsman in the creation of the figures.

Numerous clues attest to the fact that our drawing was executed in the Puget workshop in Toulon by Marc I Chabry: the dating and location of the watermark, the stylistic appropriation of the model in the very Chabryian hands and faces, and the fragmentation - characteristic of a sculptor - of the original composition into an anthology of figures that can be replaced. In fact, it bears witness to the concerns that undoubtedly animated Chabry when he was commissioned to produce the cycle of Saint-Antoine-en-Viennois, of which each composition can be considered to have been derived from or inspired by the stylistic testament constituted by Puget's work, of which he had taken care to carry out the *ricordo*, in order to produce quotations that were as faithful as possible to his spirit.

Perhaps this sheet was one of those mentioned in the artist's 1727 death inventory for the cycle of the abbey church of Saint-Antoine, framed and kept in his study in Lyon.⁶ In any case, it is the first surviving evidence of Chabry's graphic skills as a painter. (Laetitia Pierre – tr. E.B.)

ill. 1. Marc Chabry, *The Visit of the Two Philosophers Seeing Saint Anthony Deliver the Sick*, 1690-1696, oil on canvas, Musée départemental de Saint-Antoine-l'Abbaye, église abbatiale.

1. Pierre Puget, *The Plague of Milan*, 1692-1694, marble relief, 173 x 125 x 10 cm, Marseille, Museum of Fine Arts.
2. J.-M. Moreau le jeune, d'apr. David de Marseille, *Saint Charles Borromeo interceding for the plague victims of Milan*, 1764, etching, BnF Estampes. See on this subject: L. Georget, « La fortune critique », *Pierre Puget. Peintre, sculpteur, architecte, 1620-1694*, cat. exh., Marseille, Centre de la Vieille Charité, Museum of Fine Arts, Paris, RMN, 1994, p. 380-387; L. Pierre, « Faire œuvre de pédagogie : le directorat de Michel-François Dandré-Bardon à l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille (1749 - 1783) » [with Markus A. Castor], *Marseille au XVIII^e siècle. Les années de l'Académie 1753-1793*, cat. exh., Marseille, Palais Longchamp, Paris, Somogy, 2016, p. 141-157.
3. Although there are very few works by Marc Chabry, there are nevertheless numerous sources that document precisely the activities of this artist during the years in which he executed the painted cycle of Saint-Antoine-en-Viennois, see on this subject: M. Advielle, « Marc Chabry, sculpteur lyonnais et ses rapports avec l'abbaye Saint-Antoine-en-Viennois », *Revue de la société des Beaux-arts des départements*, SBAD, 1884, t. VIII, p. 37, spp.; Marie-Félicie Perez, « Marc Chabry, sculpteur lyonnais (1660-1727) », *Provence historique*, 1972, p. 125-138.
4. The painted cycle by Marc Chabry has not been visible since 1934. The paintings are currently undergoing restoration and will soon be hung in the abbey church of St-Antoine en Viennois. We would like to thank Mrs Géraldine Mocellin, Director of the Musée départemental de Saint-Antoine-l'Abbaye, for having sent us the photographs of the Chabry cycle taken after the cleaning that preceded their fundamental restoration.
5. Jacques Restout, *La réforme de la peinture*, Caen, chez Jean Briard, 1681; Gérard de Laresse, *Het Groot Schilderboek*, Amsterdam, 1707.
6. Inventory after the death of Marc Chabry, 9 October 1727, BP 2111, Lyon, Archives départementales du Rhône.

Charles GRANDON (Lyon, 1691 – *id.*, 1762)

4. *Moses and the Daughters of Jethro*

Oil on canvas, 64 x 81 cm. Signed lower right: "Grandon".

The origin of the Grandon dynasty of painters is in the Gévaudan, in Chirac as well as in the Rouergue where their family exercised merchant activities.¹ Charles Grandon, known as the elder, was born in Marjevol on 25 August 1691 and died in Lyon on 8 February 1762. Between 1694 and 1696, his father Jean Grandon, the family's first painter, set up his studio in Saint-Geniez d'Olt. Around 1704-1705, he decorated the painted ceiling of the chapel of the new Confrérie des Pénitents Noirs. Charles, who was 14 years old at the time, took part in the decoration and signed the work with Jean. The Grandons then settled around 1706 in Puy-en-Velay and before 1712 in Lyon where several members of the family had settled in the Croix Rousse district.²

Charles Grandon lived in Paris between 1715 and 1717, although he had already been elected painter of the Lyon guild in 1712, a year before his father's appointment as master painter. Charles had already made a reputation for himself by executing in the early 1710s several copies of large paintings after the masters.³ In Lyon, during the 1720s, Jean and Charles Grandon gradually built up their respective clientele. On his return from Paris, Charles had his emancipation from his father's workshop established by notarial act on 18 August 1717.⁴ Jean pays him part of his inheritance in advance, i.e. the sum of 550 livres, and signs his works "J. Grandon *fecit*" or "J. Grandon *pixit*", while Charles signed his works "Grandon l'ainé", "Carolus Grandon" or "Grandon" as it appears on our painting of Moses and the Daughters of Jethro. Their common relations include the Marshal de Villeroy, Governor of Louis XV and witness to Jean Grandon's marriage in 1717. But it was Charles who, two years later, was commissioned by the general chaplaincy of the Charité Hospital in Lyon to paint another portrait of the marshal, that of his son François de Neufville, Duke of Villeroy, and his grandson, Archbishop François-Paul de Neufville de Villeroy, member of the Académie des Belles Lettres, Sciences et Arts de Lyon, of which he became the official painter.⁵

The subject and composition of *Moses Defending Jethro's Daughters* is aimed precisely at an art lover and collector: ideal in its medium format for hanging in an art gallery rather than on a church wall, this ancient history subject depicts Moses chasing away the shepherds who prevented Jethro's seven daughters from watering their flock at the well of Madian.⁶ This theme was skilfully represented by illustrious predecessors such as Giovanni Francesco Romanelli, whose work was executed to decorate the waterfront cabinet of Anne of Austria in 1657.⁷ Charles was inspired by the features of Romanelli's Moses and the young woman seated at the bottom left of the work. He also uses this figure as a repulsor to place it in the lower right of his composition.



Grandon drew on the repertoire of works on the same subject by Nicolas Poussin and Charles Le Brun to establish a close relationship with his composition: although Poussin's painting was lost at the time, Le Brun's version, installed in 1686 in the Cabinet du Billard, the first room in Louis XIV's Petit Appartement at the Château de Versailles, explicitly echoes it.⁸ Grandon uses the same compositional system with precision: he distinguishes the male figures on the left from the young women grouped on the right. However, Le Brun manages to maintain the unity of the scene through a skillful system of composition and combines the movements of each individual in a single movement that gives rhythm to the general action.

Grandon emphasises the careful study of this work by employing the same principles and using similar motifs: each group unfolds around a circular well located at the intersection of the vertical and horizontal median of the canvas. The scene in the foreground is framed on the left by a foliage of trees, while the perspective lines running from the lower left of the composition to the opposite upper corner of the canvas slightly off-center and place Moses at the heart of the action. Behind him is a hilly panorama through which a path leads to a city. The vast horizon above the figures gathered in the foreground allows the viewer to move freely from one group to another despite their density. They communicate through elaborate gestures and physicality, as in the figure of the young woman who, as in Le Brun's painting, takes refuge in the arms of her companion and turns her back on Moses, who is about to strike down his stick on the shepherd who is lying at his feet. The figures of Moses, the man knocked to the ground and the second man standing behind with his back turned and his neck bent, form another visual quotation cleverly reinterpreted from Le Brun's small version of *The Bronze Serpent* (1647-1650 Bristol, City Museum and Art Gallery).⁹ Grandon had certainly had the opportunity to study this composition thanks to the engraving made by Louis Audran of Lyon between 1703 and 1712 (ill. 1).

The choice of female figures is based on the same intention:

to demonstrate that the work painted by Grandon is *cosa mentale*. Among the daughters of Jethro, he explicitly lends to the one who observes Moses without trying to hide herself the features, hairstyle and emblematic expression of Parisatys taken from Le Brun's painting *Alexander and Darius's family*.¹⁰ The subject of several speeches and theoretical writings, this figure is distinguished by her frowning eyebrows betraying a feeling of concern, but contradicted by her ecstatic smile expressing the young woman's admiration for Moses. Despite the strong gestures of the young women pointing to him to their sisters sitting half fainting in the foreground, Grandon may be distinguishing here the one of Jethro's daughters who will become the prophet's wife like Parisatys who will marry Alexander. Grandon also refers to another work commissioned from Antoine Coyppel in 1701 for the billiard room of the Château de Versailles, entitled *Rebecca Receiving Gifts from Eliezer*. He borrows the figures of the two young girls in the background talking in secret. The painter seems to be demonstrating his knowledge of the stylistic repertoire of the grand manner.

In the 1710s, Daniel Sarrabat painted a picture for the Elector of Mainz, Lothar Franz von Schönborn, on the subject of Moses and the Daughters of Jethro. This work takes up the light tones and the flexible delineation of the earlier models. According to Marandet, it is also close to Grandon's in its dense compositional scheme and its compact figures.¹¹ Although it seems very likely that Grandon and Sarrabat were in contact at this time, we know nothing about the context or the conditions of execution of this work, which was perhaps sent from Lyon to Mainz. However, it is clear that, like Grandon's composition, Sarrabat produced a painting whose function was to maintain a correspondence with the royal collections in the Louvre and Versailles.

During the 1730s and 1740s, Charles Grandon gained respectability and notoriety: he became successively painter of officers and knight of the King's order in 1736 and a member of the Académie des Belles Lettres, Sciences et Arts of Lyon. In 1749, he succeeded Joachim Verdier as the city's ordinary painter and became the official painter of the Lyon Consulate, which gave him the right to paint all the portraits of the aldermen, the provosts of the merchants and the members of the clergy. Now housed at the Hôtel de Ville, where he had flats for himself and his family, Charles was awarded the title of Master of the trade for painters. It was in this context that he trained Jean-Baptiste Greuze in his studio at his own expense and probably rubbed shoulders with Laurent Pécheux (see cat. 6 in this catalogue). His income enabled him to acquire in 1756 in Ecully the title deeds to a large estate and buildings which henceforth distinguished him among the town's bourgeois notability.¹² The challenge of such a work is undoubtedly the same as that of Le Brun's *The Bronze Serpent*: to showcase the painter's scholarly culture among his patrons from the court nobility and connoisseurs. (Laetitia Pierre – tr. E. B.)

ill. 1. Pierre Imbert Drevet, after Antoine Coyppel, *Rebecca receiving the gifts from Eliezer* (détail), 1697-1739.

1. It is thanks to the study published in 2019 by Louis Mercadié that we now have a precise knowledge of the archives that allow us to trace their activities: "Les Grandon: une dynastie de peintres en Rouergue et dans le Lyonnais aux XVII^e et XVIII^e siècles", *Études aveyronnaises. Recueil des travaux de la Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron*, 2019, p. 101-151.

2. We refer to the work of Pierre Lançon, «Au gré de la commande artistique, peintres rouergats et peintres en Rouergue au XVII^e siècle», *Le commanditaire, l'artiste et l'œuvre. Histoire de la création artistique en Rouergue et dans ses marges (XV^e-XVIII^e siècle)*, Rodez, Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron, 2014, p. 176; «Peintres du Rouergue, peintres en Rouergue aux XVII^e et XVIII^e siècles», *Études aveyronnaises. Recueil des travaux de la Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron*, 1998, p. 48-49 and Sylvie de Vesvrotte, «Sur les traces du peintre Charles Grandon (1691 - 1762)», *Mélanges en hommage à Dominique Brachlianoff, Numéro spécial des Cahiers du musée des Beaux-arts de Lyon*, 2003, p. 52-61.

3. Charles Grandon made a copy of a painting by Nicolas Loir entitled *La Vierge et saint Joseph apparaissant devant saint Thérèse*, which was kept in the church of Saint-Just in Arbois (Jura). In 1714, he made a copy of a painting by Guerchin entitled *L'apparition du Christ à sainte Thérèse*, which was kept in the church of the Carmes déchaussés in Lyon. Grandon's version was donated in 1777 by Canon Torriani to the sanctuary of the church of Sainte-Marie-des-Miracles in Cantu, near Como.

4. Archives Départementales du Rhône (A.D.R.), «Testament de Jean Grandon rédigé le 15 septembre 1718, étude notariale Heurtaut », 3 E5158.

5. A.D.R., E 575, n°390. Charles is mentioned on 18 May 1717 as "Monseigneur's painter" on his father's marriage certificate: Archives hospitalières de Lyon (A.H.L.), Charité F 27, fol. 110.

6. *Old Testament*, Book of Exodus, chapter 2, verses 16 and 17.

7. Giovanni Francesco Romanelli, *Moses Defending the Daughters of Jethro*, 1657, oil on canvas, 95 x 195 cm, Paris, Louvre, inv. 578.

8. Charles Le Brun, *Moses defending the daughters of Jethro*, 1686, oil on canvas, 113 x 122 cm, Modena, Galleria Estense, inv. R.C.G.E. n°238.

9. Charles Le Brun, *The Bronze Serpent*, 1647-1650, oil on canvas, 95 x 133 cm, Bristol, City Museum and Art Gallery, inv. K41.

10. Charles Le Brun, *The Family of Darius at the Feet of Alexander*, known as *The Tent of Darius*, ca. 1660, oil on canvas, 298 x 453 cm, Versailles, châteaux of Versailles and Trianon, inv. MV6165.

11. Daniel Sarrabat, *Moses and the Daughters of Jethro*, oil on canvas, dim. not given, Mainz, Pommersfelden Castle. A detail of this work is reproduced in François Marandet, «Daniel Sarrabat (1666-1748)», *Daniel Sarrabat, l'éclat retrouvé*, cat. exh., Bourg-en-Bresse, monastère royal de Brou, Villeurbanne, IAC Editions d'art, 2011, fig. 14, p. 32. The author also mentions and reproduces the painting by Grandon, fig. 32, p. 48.

12. «Testament de Charles Grandon rédigé le 16 septembre 1750», A.D.R. 3 E2650B – 136.

Carle or Charles-André VANLOO

(Nice, 1705 – Paris, 1765)

5. *Entombment of Saint Andrew, after Mattia Preti*

Sanguine, 33,9 x 24,2 cm. Antique mounting, probably 18th century, bearing the inscription: "Car. Vanloo primus Regis pictor finxit, et delineavit"

This unpublished drawing by Carle Vanloo was known until now only from a counterproof.¹ That it has been discovered represents a hugely important addition to our knowledge of the painter's time in Rome. Our drawing was produced during the first period of Carle's stay in Italy, between his arrival in Rome in May 1728 and his departure for Florence and Turin in April 1732.² On 10 December 1728, he won the first prize for drawing at the Academy of Saint Luke. This was probably



linked to a commission of the Apotheosis of Saint Isidore by the Irish Franciscan monks of the Monastery Sant'Isidoro a Capo le Case, in the Ludovisi district on the Pincian Hill in Rome. The satisfaction of the Franciscans was matched by the award of a "Cordon de Chevalier & d'un Brevet honorable & flatteur" by Pope Benedict XII.³ This spate of honours provides the context for the execution of the drawing under discussion, which we propose to date between December 1728 and early 1729.

With a freedom that shows signs of highly personal research, Carle Vanloo copied a famous motif in the repertoire of exemplars of martyrdom from the Counter-Reformation: part of the right-hand panel of the magnificent triptych by Mattia Preti that surrounds the high altar in the church of Sant'Andrea della Valle (ill. 1). Those frescoes were painted in 1650-51 and completed a decorative scheme that was destined to become a model for Europe.⁴ The episodes chosen, *The Binding of St Andrew onto the Cross* on the left, *The Sermon from the Cross* over the altar of the church and *The Entombment of St Andrew* on the right, derive from Jacobus de Voragine's hagiography in *The Golden Legend*.⁵ After preaching the Gospel in the Near East, Pontus (Byzantium) and Achaia, Andrew converted Maximilla, the wife of Aegeas, proconsul of Achaia, and was commanded by Aegeas to sacrifice to the pagan gods, or to be crucified. Andrew

extols martyrdom, and endures it with great fervour, surviving two days on the cross, preaching to the crowd, who are unable to have him taken down until his last words: "And when he had said this, there came from heaven a right great shining light, which environed him by the space of half an hour, in such wise that no man might see him. And when this light departed he yielded and rendered therewith his spirit. And Maximilla, the wife of Aegeas, took away the body of the apostle, and buried it honourably. And ere that Aegeas was come again to his house, he was ravished with a devil by the way, and died tofore them all."⁶

When Carle Vanloo made this drawing, he was aware of the exceptional prestige of the church and of the aura it conferred on the image he had decided to study. And this awareness was no doubt heightened by the fact that his compatriot Edmé Bouchardon was also working at Sant-Andrea della Valle between 1728 and 1730, making painstaking copies of the paintings of Domenichino and Lanfranco for a sumptuous collection that Louis XV acquired after the sculptor's return to Paris in 1732.⁷ However, while Bouchardon's drawings were conceived as large-scale imitations (880 x 802 cm) and intended to be used as reproducible models, this was not the case with Carle's study, which was more of an interpretive copy, a concept encouraged by Nicolas Vleughels as soon as he became director of the Académie de France in Rome in 1725. Vleughels had argued with the Duke of Antin for a relaxation of the traditional rules of Roman copies and for a broadening of the corpus of masters to be copied. Following the example of Gérard de Lairesse, he extolled the merits of an apprenticeship study or copy that would break free from pure imitation and from Raphael as the sole model.⁸

With his *Entombment* after Mattia Preti, Carle Vanloo has applied his director's teaching to the letter: he focuses on the group formed by the three anatomically linked figures of the saint and the two bearers. He has eliminated the kneeling man supporting the scaffolding on the right, and merely sketched the patrician Maximilla pointing to the sarcophagus in the background, as well as the soldier on the ladder, who no longer holds a chalice in his right hand. The wide step in the foreground, along with the base of the tomb with its large scroll, and the fortified architecture of the round tower in the background, are preserved in order to create a contrast between the flowing, tense, straining bodies and the structure of the setting.

The whole drawing is balanced by delicate hatching, overlaying the chiaroscuro of the shadows. In this way, the various graphic levels of the work are revealed: the group of interconnected anatomies of the Saint and the men carrying his body is drawn with a firm line that preserves the faces and torsos, while the architecture and the openings in the background are shaded with broad, regular hatching. This hatching is something he learned from his older brother Jean-Baptiste, who used it in his early sanguine portraits; Carle Vanloo used it to give greater strength to his drawings, endowing them with the geometric and conceptual plasticity beloved of the great Italian masters after the Renaissance (see, for example, the

sketch of a nymph for the Palazzina di caccia of Stupinigi, *cat.* 325); this was the strategy he adopted for the impressive collection of caricatures done in Rome (*cat.* III, nos. 535-548).

Interpretive copying played an essential role in developing and refining Carle Vanloo's style at the beginning of his stay in Rome – and specifically his thinking about composition, which had various objectives at the time –, but first and foremost it influenced the completion of the *Apotheosis of St Isidore* for the Franciscan church of Sant'Isidoro (*cat.* no. 5). Carle had trained with his brother, Jean-Baptiste, and followed him on his two trips to Rome. During the second visit (1716) he had studied with Benedetto Luti. His biographer Michel-François Dandré-Bardon suggested that the first painting we know of by Carle, *The Good Samaritan* (Montpellier, Musée Fabre, *cat.* no. 1), reflects this stage of learning, particularly with regard to the chiaroscuro. What he was studying in an interpretive copy such as this one of Preti's *Entombment of Saint Andrew* was how to organise the figures hierarchically by placing them in staggered planes. It was a way of focusing the attention on the essential, symbolic action. The composition of his *Aeneas and Anchises* or *The Flight from Troy* (Paris, Musée du Louvre, 1729-31, *cat.* no. 7), which incorporates and synthesises lessons from Baroque (*Flight from Troy*, Borghese Gallery), Veronese and Bernini (the colonnade of St Peter's in the background), has clearly benefited from this analysis.

Carle remembered every detail of his copy for a long time. The soldier on the right, turning his tormented head towards the martyr's tomb, reappears in 1733 in *Tancredi's Lament at the Tomb of Clorinda*, commissioned for the Palazzo Reale's cabinet of paintings, which was devoted to Tasso's *Jerusalem Delivered* (*cat.* no. 25; it was to become an academy around 1750, *cat.* 562). It was also his first idea for the acclaimed Agamemnon, which he placed at the centre of his *Sacrifice of Iphigenia* of 1757 (*cat.* no. 158; see also the *Angel's Head*, *cat.* 182). After 1740, the linked figures of the Saint and this same figure had been reused, with the requisite variations, in *The Condemnation of Saint Denis* painted for the Chartreuse de Champmol (*cat.* 80). There are figures reminiscent of this St Andrew in the preparatory sketches for his cycle of *The Life of St Augustine (Agony)*, *cat.* 114) and in studies of recumbent figures such as the *Sleeping Soldier* in the Louvre (*cat.* 34). In 1753 a sketch for the delightful *Saint Clotilde Queen of France* incorporates the scroll on the base of the tomb (*cat.* 455).

As we have seen, the relatively modest size of this study is not commensurate with its importance for the artist, who had a counterproof made of it (Saint-Germain-en-Laye, Musée Municipal, *cat.* 453) which he signed, perhaps as a keepsake for his studio collection. The mounting in which it has come down to us undoubtedly dates from the 18th century. The Latin inscription on it ("*Car. Vanloo primus Regis pictor finxit, et delineavit*") has the verb *finxo* conjugated in the third person singular of the imperfect active tense, meaning *a priori* that Carle Vanloo has "fashioned" a subject. But the verb also means, in a figurative sense, "to form an idea" – to "interpret" in the contemporary sense. This explains

why it is associated with the verb – conjugated in the same tense – *delineo* (*delineavit: dessina, esquissa*). Carle, the King's first painter, had formed an idea (of the model) and drawn it. In this respect, the inscription defines the difference between an interpretive copy and a literal copy. Although the inscription refers to Louis XV's first painter, it dates – as does the mounting – from after 1762, which can be corroborated by the Greek style of the frame.

Before going to Paris, Carle spent more than two years in Turin, where his idea of the poignant *Entombment of Saint Andrew* remained with him. Carle's sudden departure in 1732 was officially attributed to the need to escape a too hasty marriage to a Roman widow; it took him to Florence and thence to Turin, where he entered the service of the King of Sardinia. This odyssey was marked by a tragedy: his nephew François, who was travelling with him, died after a riding accident, an event which may have charged this drawing retrospectively with great sentimental value. (Christophe Henry – tr. J.H.)

ill. 1. Mattia Preti, *The burial of Saint André*, 1622-1628, fresco of the choir of Sant'Andrea della Valle, Roma.

1. Marie-Catherine Sahut, Pierre Rosenberg, *Carle Vanloo : Premier peintre du roi (Nice, 1705 – Paris, 1765)*, exhib. cat., Nice, musée Chéret, 21 January-13 March 1977, Clermont-Ferrand, musée Bargoïn, 1 April-30 May 1977, Nancy, musée des Beaux-Arts, 18 June-15 August 1977, Nice, musée des beaux-arts Jules Chéret, 1977, n° 453. References to this catalogue use the abbreviated form: *cat.* We are grateful to Madame Alexandra Zvereva, Curator of the Municipal Collections of the City of Saint-Germain-en-Laye, for providing us with the photograph of the counterproof.
2. The regular correspondence between Vleughels and the Duc d'Antin, Director of the King's Buildings, provides precise information about Carle Vanloo's stay, see in particular *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtimens*, A. de Montaiglon and J. Guiffey (eds.), from manuscripts in the Archives Nationales, Paris, 1887-1912, 18 vols, 29 March & 10 Dec. 1728, 10 Feb. & 7 July & 15 Dec. 1729, 2 April 1731, 26 Feb. 1732.
3. Michel-François Dandré-Bardon, *Vie de Carle Vanloo*, Paris, (Desaint, 1765), p. 17.
4. Vittorio Sgarbi, *Mattia Preti*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CS), 2013.
5. Jacobus de Voragine, *The Golden Legend or Lives of the Saints*, Englished by William Caxton, 1483, Vol. 2. Temple Classics (1900) ed. F.S. Ellis, p. 42-48.
6. *Ibid.*, p. 42-48.
7. For example: *Saint Matthew*, Paris, musée du Louvre, Department of Prints and Drawings, INV24135-recto.
8. Gérard de Lairesse, *Het Groot Schilderboek*, Amsterdam, 1707.

Laurent PÉCHEUX (Lyon, 1729 – Turin, 1821)

6. *Jupiter and Semele*, 1751 or 1753

Oil on canvas, 85 x 128 cm. Signed and dated lower left under the cabinet holding the vase: "Pêcheux / 1751 [or 1753]".

Provenance: Toulouse, collection of M. Gourville, collector, dealer, painter and restorer of paintings, in 1768. Paris, Joseph Hahn gallery in 1990-1991. Sale in Paris, Hôtel Drouot, study Ader-Tajan, expert Eric Turquin, 28 April 1993, n° 62, sale in Vienna, Dorotheum, 12 March 1998, n° 205, London sale, Christie's South Kensington, 8 July 1998, no. 111 (Jupiter and Antiope, 1751).

Exhibition: Salon de l'Académie de Toulouse, 1768, n° 13 : "A painting representing Jupiter and Sémélé, painted by Fauchoux [sic], Professor of the Académie de Rome". This lot is included in the "Tableaux, bronze,

desseins et estampes appartenant à M. Gourville et à vendre”, forming numbers 5 to 69 of the exhibition.

Literature: Robert Mesuret, *Les Expositions de l'Académie de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse, 1972, p. 182 n° 1661. *Revue du Louvre. La Revue des Musées de France*, 1991 n° 3, p. 124, repr. (add of the gallery Joseph Hahn) Sylvain Laveissière, «Pécheux, peintre romain», in *Laurent Pécheux, 1729-1821. Un peintre français dans l'Italie des Lumières*, Sylvain Laveissière (dir.), cat. exp., Dole, musée des Beaux-Arts et Chambéry, musée des Beaux-Arts, 2012-2013), Cinisello Balsamo (Milan), SilvanaEditoriale, 2012, p. 14 and ill. 1 couleurs, cf. p. 68. Sylvain Laveissière, «Laurent Pécheux», *Dizionario biografico degli Italiani*, t. 82, 2015.

In 1972, in his critical edition of the booklet of the Toulouse exhibition of 1768, which included “Un tableau représentant Jupiter et Sémélé, peint par Faucheux [*sic*], Professeur de l'Académie de Rome”, Robert Mesuret proposed, with great probability, to identify the author thus designated with Laurent Pécheux, member of the Roman Academy of Saint-Luc since 1762. Around 1990, Joseph Hahn compared this reference to the painting signed “Pécheux” in his gallery in the rue de Berri¹, and which was not located twenty years later during the preparation of the Pécheux exhibition.²

Inspired by Ovid’s *Metamorphoses* (III, 261-315), the subject belongs to the register of the love affairs of the gods with mortals, and their often tragic consequences. The subject here is Jupiter and Semele, princess of Thebes in Boeotia, who was to be the mother of Bacchus.

“Semele, daughter of Cadmus and Harmony, having pleased Jupiter, became pregnant with Bacchus. The jealous Juno, under the guise of Beroe, her nurse, inspired her with suspicions about the quality of her lover, and advised her to demand that he appear before her with the same majesty that he allowed himself to be seen by Juno. Semele followed this treacherous advice, and forced Jupiter to swear to her by the Styx that he would grant her request. The god wanted to close his mouth, to prevent him from completing his request; but it was no longer time. No sooner had he entered the palace than he set it on fire, and Semele perished in the blaze; but the fruit she portrayed did not perish with her.”³ Jupiter, in fact, had Bacchus, the ‘imperfect child’, removed from his mother’s womb and sewn into his own thigh for the remainder of the pregnancy.

Pécheux’s painting shows Jupiter, surrounded by glowing clouds, flanked by his eagle and holding a thunderbolt, bursting into Semele’s room, who, with her head turned upside down, shields her eyes with her arm. The dazzling explosion that the subject would like to see is not represented here by a blinding light, but suggested by a symphony of reds which, from Jupiter’s garment to the draperies forming a canopy above Semele, gives the painting the atmosphere of a blaze. The piece of blue sky on which Jupiter stands out is next to a golden cloud (is this the “tawny cloud” where Juno is hiding, according to Ovid?) A blue and pink garment spread out on a table in the left foreground stands next to a golden ewer on a stool. The figure of Semele is clearly reminiscent of the ancient *Sleeping Ariadne* in the Vatican, with her arm around her head and her legs crossed. Her milky complexion is amplified by the white colour of the pillow, sheet and drapery around her, and enhanced by tinted highlights.



Seen in foreshortened form, her upturned face expresses the pain of the torment she herself has caused by her imprudent vow.

The mannerism of the elongated female nude, the face half-drowned in the shadow of the arm, the still life in the foreground, and the baroque draperies are the work of a young artist, sensitive to tradition, but already possessing a strong language.

Whether the date is 1751 or 1753, the painting is the first known of Pécheux’s work. The first date would also make it his only known work painted in Lyon. Having arrived in Rome at the end of January 1753, the painter must not have changed his style much in a year.

Very little is known about Pécheux’s beginnings, apart from what he says in his autobiography.⁴ Around 1745-46 he attended Charles Natoire’s studio in Paris, but was recalled by his father after less than a year, believing that he was “losing his time.”⁵ During the six years or so before his departure for Rome, Pécheux, who refused embrace destiny the traditional Lyon of “flower painter” for silks, trained without a master, he claimed, but frequented “all the best artists in the country”. In Lyon, the title painter of the city was Charles Grandon “master of the trade” from 1749 to 1751. His name remains attached to Greuze, whose first master he was, and his talent as a portraitist (of aldermen in particular) is recognised, but the history painter can now be appreciated in the light of his *Moses Defending the Daughters of Jethro*, which has recently appeared (see cat. 4 in this catalogue). It is not impossible that Grandon contributed directly or indirectly to Pécheux’s artistic education, even if the latter claims to be self-taught.

Another master from Lyon, active in the previous century, seems to have had an impact on him, Louis Crétey. It has been noted that the Jupiter and Semele is linked to this artist, whom the violent chiaroscuro of the composition and its glow are reminiscent of.⁶ This pictorial bravery still marks Pécheux’s second oldest work, the portrait of the sculptor Attiret (ill. 1), which can be dated between 1754 and 1759, and of which Jeanne Magnin wrote: “This rapid painting, painted in broad planes in warm colours with golden shadows, has many points of resemblance to a sketch by Fragonard.”⁷

Pécheux was to return to this theme later on, in a tall drawing (ill. 2)⁸, which can be compared to a decorative cycle painted in Rome in 1761 for a Lyonnais, M. Desvignes, of which we know two elements, *Dawn and Céphalae* and *Diane and Endymion*.⁹ (Sylvain Laveissière – tr. E. B.)

ill. 1. Laurent Pécheux, *Portrait of the sculptor Claude-François Attiret (1728-1804)*, ca. 1753-1759, oil on canvas, 82 x 67 cm, Dijon, Museum of Fine Arts, Inv. CA 698.

ill. 2. Laurent Pécheux, *Jupiter and Semele*, 18th century (3rd and 4th quarter), black stone, pen, black ink, grey wash and white highlights on ecru paper, 51,2 x 40,5 cm, Dijon, Museum of Fine Arts, Inv. Sup. 00-63-5 Devosge.

1. I examined the painting there in March 1990, and read the date as 1751. I am grateful to Emeric Hahn who provided me with the work sheet written by his father at the time, where the painting is identified as the one exhibited in Toulouse in 1768, and where Gourville’s various activities are listed here in the history. This information does not appear in the catalogue of the 1993 Paris sale.
2. Sylvain Laveissière dir., *Laurent Pécheux, 1729-1821. Un peintre français dans l’Italie des Lumières*, cat. exh., Dole, musée des Beaux-Arts et Chambéry, musée des Beaux-Arts, 2012-2013, Cinisello Balsamo (Milan), SilvanaEditoriale, 2012.
3. Fr. Noël, *Dictionnaire de la Fable*, 4^e éd., 1823, II, p. 576.
4. Published together with the catalogue of his works in the monograph by Luigi Cesare Bollea, *Lorenzo Pecheux maestro di pittura nella R. Accademia delle belle arti di Torino*, Turin, collection “La R. Accademia Albertina delle Belle Arti”, no. 8, 1936 (published in 1942). The work does not mention the *Jupiter and Semele*.
5. See the biography by Sylvie de Vesvrotte, “La carrière romaine d’un artiste lyonnais”, in *Laurent Pécheux*, Sylvain Laveissière (eds), 2012, p. 25-43 (p. 26).
6. As Joseph Hahn had finely observed (his gallery’s notice for this painting, 1991); Laveissière, *Laurent Pécheux*, 2012, p. 14. On Crétey, see Pierre Rosenberg (ed.), Aude Henry-Gobet, *Louis Cretey. Un visionnaire entre Lyon et Rome* (cat. exh. Lyon, Musée des Beaux-Arts, 2010-2011), Paris, 2010.
7. Dijon, Museum of Fine Arts (exh. *Laurent Pécheux*, quoted note 4, p. 68-69 n° 1, repr. col.).
8. Dijon, Museum of Fine Arts (exh. *Laurent Pécheux*, quoted note 4, p. 142-143 n° 63, repr. col.).
9. Private collections. (exh. *Laurent Pécheux*, quoted note 4, p. 144-145 n° 64 and fig. 64A, repr. col.).

Jean-Honoré FRAGONARD (Grasse, 1732 – Paris, 1806)

7. *The Incredulity of Saint Thomas, after Peter Paul Rubens (1577-1640), 1773*

Graphite, brown wash, 16,4 x 17,4 cm.

Provenance: Collection of Alfred Normand (L. 153c), his mark at lower right. **Literature:** Alexandre Ananoff, «La Réalité du voyage de Fragonard aux Pays-Bas», *Bulletin de la Société de l’histoire de l’art français*, 1959, p. 16, fig. 3. Alexandre Ananoff, *L’Œuvre dessiné de Fragonard*, Paris, 1961-1970, IV, n° 2659. Sophie Raux, «Le voyage de Fragonard et Bergeret en Flandre et Hollande durant l’été 1773», *La Revue de l’Art*, 2007, 2, n° 156, p. 20, ill. 22.

After studying under François Boucher, Jean-Honoré Fragonard won the First Prize for Painting in 1752 with the painting *Jeroboam Sacrificing to Idols* (Paris, École nationale supérieure des beaux-arts) and entered the Royal School for Protected Pupils, then directed by Carle Vanloo, before going on to the Académie de France in Rome. At the end of his training, from 1756 to 1761, Fragonard met the Abbé de Saint-Non, with whom he stayed in



Naples before accompanying him on his return trip to France. Fragonard then copied the masters with a view to a project conceived by Saint-Non, that of reproducing these drawings after the Italian masters by engraving – they were indeed publishes in the form of engraved suites under the title *Fragments choisis dans les peintures et les tableaux les plus intéressants des Palais et des Eglises de l’Italie*.

Initiated during his apprenticeship with Boucher, the practice of drawing after the masters constitutes an artistic activity in its own right in Fragonard’s work. About ten years later, from October 1773, it was with Jacques-Onésyme Bergeret, an early *amateur* of Fragonard and one of his main patrons, that the painter travelled through Italy and then Vienna, Prague and Germany. But before undertaking this journey, during the summer of 1773, Bergeret and Fragonard began their Grand Tour in Flanders and Holland, at a time when travelling to the old Netherlands was becoming fashionable. Fragonard copied the masters of the northern schools: Rubens, Van Dyck and Jordaens, Rembrandt and Salomon de Bray. Despite a number of hypotheses put forward as early as the end of the 19th century, it is only recently that the date of this stay has come to light.¹

The discovery of an inscription in Bergeret’s hand on the back of Fragonard’s copy of *The Crucifixion* after Van Dyck, stating “July 1773”, made it possible to determine their passage to Mechelen on that date. From there they were able to reach Antwerp quickly. There, Fragonard copied *The Incredulity of Saint Thomas* after the triptych by Rubens, which was then in the Church of the Recollets and is now in the Royal Museum of Fine Arts in Antwerp (ill. 1). The two men then continued their journey to The Hague and Amsterdam, before returning to France, passing through Düsseldorf to visit the gallery of the Elector of the Rhine Palatinate, Carl Theodor.

After sketching the composition of *The Incredulity* in graphite, Fragonard applied the lights with brush and wash only. This technique is common to the drawings made during the trip to Flanders and Holland in 1773. It shows how Fragonard, while remaining faithful to the original model, managed to interpret it according to the means of his own sensitivity. It remains to be seen what the purpose of these copies was: one hypothesis would be that they could have accompanied the publication of an illustrated travel diary, imagined by Bergeret, as his brother-in-law, the Abbé de Saint-Non, had planned. (M.P. – tr. E.B.)

iii. 1. Peter Paul Rubens, *The Incredulity of Saint Thomas* (central panel), oil on wood, 143 x 123 cm, Antwerp, Royal Museum of Fine Arts.

1. See Raux, 2007.

Étienne MOULINNEUF (Marseille, 1706 – *id.*, 1789)

8. *Triumphal arrival of Monsieur, the King's brother, in Marseille, July 1st, 1777, 1777*

Oil on canvas, 53,2 x 81,9 cm.

This portrait represents a unique historical record of the arrival of Monsieur, the brother of the king of France--also count of Provence and future Louis XVIII (1755-1824)--in Marseille on July 1st, 1777. Following the lead of Emperor Joseph II, who after staying in Versailles embarked on a two-month fact-finding trip through the west and south of France, Monsieur spent his days from June 10th to July 17th traveling around the Languedoc and Provence regions. According to his memoirs, the prince's reception in Marseille proved to be one of the high points of his voyage, of which no pictorial representation was known until now.¹

The prince, aged 22, was seeking to consolidate his political authority. Following a childless marriage to Marie-Joséphine de Savoie, the count of Provence publicly opposed the conciliatory policies toward Parliament supported by his brother, Louis XVI. On several occasions he sought to be appointed governor of the province of Languedoc, a post he was ultimately denied.

Several sources separate from his memoirs tell of Monsieur's stay in Marseille: for instance, a poem commemorating his visit, written by the physician and writer Jean-Louis Roubaud, who later enjoyed a political career as member of parliament for the Vars region and mayor of Aups;² there is also a facsimile printed in Marseille the same year as the visit, titled *Journal des fêtes données à Marseille à l'occasion de l'arrivée de Monsieur, frère du roi* (*Journal of celebrations in Marseille in honor of the arrival of Monsieur, the king's brother*), which describes in some detail the preparations and unfolding of the prince's days in the ancient city.³



This last document retraces the circumstances of the prince's arrival at the city gates, as well as the identity of the individuals, who apparently were very precisely reproduced in the painting's composition. The count of Provence stands front and center. He has just been escorted from Aix-en-Provence by a civilian company of 200 mounted Provençal men, all drawn from Marseille's nobility, accompanied by 50 drummers. Members of this cohort are visible in the background, to the right of the ramparts, wearing what the *Journal* describes as a red costume consisting of "red habit with white doubling, backs and facings in white, a silver counter-epaulette, white trousers and vest, riding boots, feathered hat."⁴ The prince and his retinue are getting off a carriage, which is visible in the background to the left. The count of Provence had expressed his desire to walk from the Aix Gate down an avenue that crosses the city in a straight north-south line for almost 2.5 kilometers, linking the city's southern gate to the Toulon road.

Monsieur, who wears the cordon of Saint-Esprit as well as the cross of the Order of Saint Louis, stands directly under the royal banner. Wearing a brilliant court habit, he is clearly recognizable despite the heavy application of paint--his full face is distinguished by a square jaw under a nose that is slightly short and flat. One year later Joseph-Siffred Duplessis will paint a portrait of the prince bearing identical costume and facial characteristics.⁵

Kneeling before him are Mayor and Member of Parliament Monsieur de Cipierres, and the aldermen and city assessor. Monsieur de la Tour, first-president and steward of Provence, and Governor-Magistrate Marquis de Pilles are also present at the ceremony. Next to them on the the right stand two gentlemen and a drummer wearing the uniform of the city's officer corps and general staff made up of a "jacket and trousers of blue wool, with silver frogging and boutonnières on each side of the jacket, flat white buttons, silver epaulettes, a hat with silver braiding and white buttons as on the habit, the cockades and flags of each company, white stockings and with hair tied back."⁶

The only element that detracts from the painting's documentary accuracy is the allegorical figure representing the city of Marseille, but its inclusion was a matter of form, expected when illustrating a princely ceremony. The figure is offering the count

of Provence a shield bearing the arms of the city, a blue cross on white background, also depicted on the second banner flying across from the count's. Behind this group rises one of the two triumphal arches decorating the entrance of the Aix Gate (known as "Royal Gate"): "Two triumphal arches were commissioned; one to decorate the Royal Gate through which Monsieur was to make his entrance; the other for the Gate of Rome through which the prince was to leave on his way to Toulon [...]."⁷

In the painting, the "Gothic" entrance of the Royal Gate, which was built on part of the thirteenth-century Huveaune aqueduct, is masked by a set painted in classical fashion consisting of a portico in the Doric style, probably eleven meters high, with a colonnade itself decorated with pilasters. A detailed description in the *Journal des fêtes données à Marseille* allows one to distinguish between different motifs in the decor, in particular "emblems between the pilasters," the relief work of the "cornices, capitals, bases and pedestals [...]" and the individual figures and coats-of-arms. On top of the arch, in the middle, was Monsieur's coat-of-arms [...]" which we find in the painted work as well. The *Journal* also indicates that the heraldry was flanked by "two figures, one representing Fame and the other the Genius of History, grouped with captured weapons. Under Monsieur's coat-of-arms one could read this inscription in golden letters: 'Hinc nascitur orbi. Aut amor aut terror' ("From here is born either the love [of his people] or the terror [of his enemies])."⁸

In the background, on the right-hand side, one can see the crowd that has assembled on the ramparts, at windows, even on neighborhood roofs. The multitudes of Marseillais lining the procession route provide a triumphal welcome to the prince as he crosses the city, hailed by five- or six-hundred boys carrying banners with the arms of both Monsieur and the king. As the *Journal's* chronicler relates, "From that moment on, all the bells of Marseille rang; one hundred of the city's fireworks-cannons were lit off, drums rattled, trumpets blared, and the confused sound of all these instruments, together with the many cries of 'Long live the king, long live Monsieur!', brought to every heart an inexpressible tremor of joy, of respect, of tenderness at the very sight of the prince."⁹

In the foreground to the left of the central group the painter takes care to represent, as evidence of the universality of the festivities, the picturesque motif of a woman and child. The woman's built-up, pyramidal hair-style, known as "toque chevelue,"¹⁰ her lace mantle and ample dress of pink taffeta, signify elegance. She holds the hand of a young boy wearing a sailor's suit of a style popular among British and French élites at the end of the 1770s. It was comprised of bloomers and a jacket of the same color, and a belt.¹¹ The lad is pointing at the prince, indicating thereby that he is not part of the royal cortege but that he and his mother are spectators of the event.

We can link the artist, Etienne Moulinneuf (Marseille, 1706-1789) to our painting.¹² He was the official artist of the city of Marseille, where he earned a solid reputation for his genre pain-

tings and in particular his specialty, trompe-l'oeil. Comparison of his *Vue du Cour de Marseille* (*View of Marseille's main avenue*) to the description of it written by Moulinneuf's daughter, Julie Pellizzone, confirms that it constitutes a sort of documentary model, or *bozzetto*, in the English style popularized in Europe by the etchings of William Hogarth.¹³ Both works officially preserve portraits of the city's notables. Several aspects are analogous with the triumphal entry of Monsieur, the king's brother: how the background of sky is rendered; the thick and unprimed working of the subjects' somewhat stocky physical characteristics; above all, the similarity in three-quarters profile, and the sharp silhouette of the pink-dressed woman who inhabits both works, seeming to stroll from one painting to the other. The charm that imbues the children's faces as well as the interest Moulinneuf showed in representing the details of militiamen's uniforms also support the attribution. Doubtless the artist based his work on the factual report in the *Journal*--the facsimile of which, printed and distributed in Marseille, allowed him to work on the scene from his studio--rather than on the heroic poem that was composed by Jean-Louis Roubaud, and printed by Jean Mossy after receiving permission from the king.

Moulinneuf had official duties to perform for city government, but he was equally responsible for commemorating the event in his role, which he assumed in 1754, as secretary of Marseille's art academy, the Académie de Peinture. The designer of triumphal arches Jean-Joseph Kappeler, also a member of the academy, was one of his closest collaborators. The *Journal* confirms that "These emblems were composed by the honorable members of the Congrégation de l'Oratoire, overseers of the Collège de la Ville, and the Triumphal Arch was executed based on the drawings of the *Sieur* Kappeler, painter and geometrician, member of the Royal Academy of Painting and Sculpture of Marseille."¹⁴ Since Kappeler's drawings have been lost, Moulinneuf's painting is the only surviving visual testimony to the pomp and circumstance of such royal celebrations. The involvement of these two older representatives of, and professors at, Marseille's Art Academy--both were over seventy-one years of age--suggests that its actual production might have been assigned to Academy students under Kappeler's oversight. As well as documenting a political event that is a key to the history of Marseille on the eve of the French Revolution, this unique composition completes, in great detail, our understanding of the symbolic and institutional practices of this academy in the south of France, all brought together in 2016 in the exhibition catalogue of the Musée des Beaux-Arts of Longchamp Palace.¹⁵ (Laetitia Pierre – tr. G.F.)

iii. 1. Étienne Moulinneuf, *Le Cours de Marseille en 1786 (Main avenue of Marseille in 1786)*, oil on canvas, 62,5 x 75,5 cm, family legacy, private collection

1. Étienne-Léon de Lamoignon (ed.), *Mémoires de Louis XVIII, recueillis et mis en ordre par M. le Duc de D****, Bruxelles, Louis Hauman & Co., 1882-1883, 12 volumes, vol. 2, p. 64-66.

2. We wish to thank Monsieur Philippe Bordes for passing on this source material: Jean-Louis Roubaud, *Les Triomphes marseillais, ou le Comte de Provence à Marseille*, Marseille, by Jean Mossy, printer for the court, the navy and the library, 1777.
3. *Journal des fêtes données à Marseille à l'occasion de l'arrivée de Monsieur, frère du roi*, Marseille, by Antoine Favet, municipal printer, 1777.
4. *Ibid.*, 1777, p. 23.
5. Joseph-Siffred Duplessis, *Portrait du comte de Provence*, 1778, oil on canvas, 80 x 64 cm, Chantilly, Musée Condé, Inv. number PE387.
6. *Journal des fêtes données à Marseille (...)*, 1777, p. 10.
7. *Ibid.*, 1777, p. 5.
8. *Ibid.*, 1777, p. 24.
9. *Ibid.*, 1777, p. 27.
10. *Manuel des toilettes dédié aux dames*, Paris, by Valade, Librairie Rue Saint-Jacques, 1777.
11. Anne Sanciaud-Azanza, «L'évolution du costume enfantin au XVIII^e siècle : un enjeu politique et social,» in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, volume 46, number 4, October-December 1999, p. 770-783, <https://doi.org/10.3406/rhmc.1999.1992>
12. Etienne Moulinneuf, *Le Cour de Marseille en 1786 (Main avenue of Marseille in 1786)*, oil on canvas, 62,5 x 75,5 cm., family legacy, private collection.
13. Julie Pellizzone, *Souvenirs*, (Eds.) Hélène Échinard, Pierre Échinard and Georges Reynaud, Paris, Indigo & Côté- femmes Editions, PUF de l'Université de Provence, 1995-2012, 3 volumes, vol. 1, p. 218.
14. *Ibid.*, 1777, p. 26
15. *Marseille au XVIII^e siècle. Les années de l'Académie 1753-1793*, [exh. cat.], Marseille, Palais Longchamp, Paris, Somogy, 2016.

Benjamin DUVIVIER (Paris, 1730 – *id.*, 1819)

9. *Double profile portrait in a medallion, 1780s*

Black stone and white chalk highlights (medallion), pen and black ink, grey wash (ornament), 31,2 x 22,9 cm. Signed on the left below the edge of the medallion: “Duvivier Del”. On the reverse, numbered: “19”.

This drawing of a double profile portrait in a medallion is by the artist Pierre-Simon-Benjamin Duvivier. Indeed, the work is signed under the edge of the medallion “Duvivier *del.*” which is the Latin abbreviation of “Duvivier *delineavit*” meaning “Duvivier drew”. It is certain that this is Benjamin because his brother, Thomas-Germain-Joseph, was a still life painter and never painted a portrait. As for his father, Jean, he was already dead when this drawing was made, which can be dated to the years 1775-1780 thanks to the clothes worn by the two young men (tie, hammered wig and French-style suit jacket).

The son of the famous medallist Jean Duvivier, Benjamin Duvivier was one of the official engravers of the medals of Louis XV and Louis XVI before being appointed Engraver General of the Mint from 1774 to 1791, but this is not a preparatory drawing for a medal or token. The cartouche, the floral wreath and the quality of the execution show that this is a finished drawing of a double medallion portrait. This was cut out by the artist and then glued to the pen-and-ink sheet with the ornament.

Profile portraits in medallion made with pencil or pen were very fashionable at the time and this work illustrates the innovations and artistic developments of the 18th century: on the one hand, the drawing became a finished work and was no longer just a sketch. Great collectors of drawings appeared, such



as Pierre-Jean Mariette or Gilbert Paignon-Dijonval, and the learning of drawing became a fundamental issue in the culture of the Enlightenment because it allowed for a total understanding and practice of the mechanical arts. On the other hand, the portrait is now an artistic genre in its own right and supplants history painting. From the 1730s onwards, a flood of portraits invaded the exhibitions and, between 1759 and 1781, thirty to fifty portraits were exhibited at the Salon du Louvre. This abundance of portraits can be explained by the rise of the bourgeoisie, who wished to distinguish themselves socially. The privilege of being represented by a great artist was no longer reserved for the royal family and court society, and countless individual portraits were commissioned by the financial bourgeoisie. The portrait then became the most lucrative pictorial genre and critics such as Baillet de Saint-Julien, La Font de Saint-Yenne and Diderot made it the focus of their theoretical and aesthetic discussions.

As early as 1750, the engraver Charles-Nicolas Cochin launched the fashion for portraits representing the great contemporary, truncated at the shoulders, with their faces in profile and cut out of a neutral background, in medallions held together by a knot (see for example the portrait of Jean Denis Lempereur, Department of Graphic Arts, Musée du Louvre). Inspired by the sculpted medallions of antiquity, he abandoned the usual

three-quarter or frontal view for the profile view. The artist managed to play a leading role in French art between 1755 and 1770 and his profile portraits were very successful and influenced other artists such as Benjamin Duvivier, who here decorates his medallion with a large decorative floral frame but also has the originality of depicting the profile of two men, profile portraits of single individuals being the most common.

While it is possible to affirm that this is a portrait of Benjamin Duvivier, the identity of the two young men remains a mystery. Benjamin was close to the family of the Duke of Villars, the Freemason Duke of Bouillon, and the painter Nicolas Tardieu, and his reputation had spread far beyond France (he was known in Russia and the United States), thanks to his social network and his exhibitions in the Salons. Thus, it is possible that these two young men were children of friends or a private commission. Benjamin had four children of whom almost nothing is known. We can therefore also assume that this portrait represents two of his sons. (Charlotte Rousset – tr. E. B.)

Attributed to François Nicolas MOUCHET

(Gray, 1750 – *id.*, 1814)

10. *Revolutionary Allegory (Truth Unveiled by Time)*, c. 1793

Oil on canvas, 106 x 128,5 cm.

The male figure in the foreground of this picture with a tricolor sash around his waist and a similarly feathered headdress, along with the female allegories of Liberty and Equality, both easily identified by their attributes, are clear iconographical connections with the French Revolution. Allegorical language was a practice of the period as the means to visualize and promote new ideals. Most striking are the number of figures represented and the painter’s ambition to embrace the vast rhetorical span of the period. But light needs still to be cast on the author’s identity and the precise meaning of the subject.

A relatively old painter. Though the picture is not signed, it is possibly to establish the author’s profile by analysis of style and subject. By the time of the Revolution, many artists were already producing classicizing compositions, often frieze-like, influenced by antique reliefs and an admiration for Poussin. The author of this picture organizes the foreground group along this principle, however further back the figures are spread out in the manner of baroque allegories and dispersed against a background of clouds. The twelve Cupids, or small Geniuses, fluttering in the upper right are a sort of “omelet of babies”, the expression coined by Diderot to make fun of a painting by Fragonard exhibited at the Salon of 1767. During the Revolutionary period, this is evidence of an artistic sensibility that retains lessons



learned much earlier. In other words, the author of the picture was no doubt fully comfortable with his style of painting and of a certain age. The ample folds of the drapery and the loose costume of the helmeted and feathered young man add weight to this supposition. The rather verbose program of the allegory also suggests a visual design anchored in the past. In order to identify the painter, the search should focus on one more likely born during the reign of Louis XV rather than that of Louis XVI, faithful to the teachings received during his formative years.¹

The subject and date of the picture. With only a few exceptions, the allegorical figures represented can be securely identified. The group in the foreground, starting from the left, begins with the allegory of Temperance holding a mirror, enriched with the attribute of Prudence, the horse’s bit carried by an infant at her side. Then come Strength, a Hercules with a tamed lion, and Courage, a woman with a columnar base at her feet. Next to the helmeted and armed individual who incarnates governmental authority is a young man, nearly nude, who holds a bouquet of flowers. The flame on top of his head designates him as a Genius and the bouquet as a benevolent divinity, though his allegorical identity is not clear, perhaps he is the Genius of France or of the Nation. The other figure carrying two weighty volumes and raising a sword might be the Law or the Constitution. At her feet are weapons and armor, the debris of aristocratic feudality. In the background on the right, a boat arrives, hailed by Mercury, the god of journeys, full of figures apparently joyful to have reached the Promised Land, or to be brought back to life, if the corpulent rower is meant to be Charon, the ferryman between the realms of the living and the dead in Greek mythology.

Further back, the chain of figures begins on the left with three men falling into the fires of hell, incarnations of Fanaticism and Discord. The first appears to be a priest, holding a dagger and a chalice, followed by an armed soldier and finally a man brandishing a snake and an incendiary torch. Above, a man in

armor with a fierce expression holds a sword and a decapitated head, in the midst of smoke and fire. Behind him, a winged Harpy, symbol of vice, flies off into the darkness.² The allegory of Liberty repels them all with the red cap, and Equality with the level. Pointing to these two figures clasping hands, an imposing female allegory brightens the scene with a torch: this is most likely Reason enlightening the world. The secure identity of the central group, often represented at the time, is Time revealing Truth, a nude figure that Justice, sitting close by, looks upon with admiration. Peace and Abundance, or Public Felicity follow, then come the twelve Cupids of Geniuses busy celebrating the new age with a tricolor banner, striped horizontally as was common up till 1794, a fasces, and an altar of the fatherland.

Certain details of this iconography indicate that it belongs to a specific moment in the history of the Revolution. Neither the importance of the twosome Liberty-Equality, nor the costume of the official personage, whose costume accessories are those of the representative on mission at the time of the National Convention, suggest it might date from after Thermidor. These all-powerful representatives lost credit because of the crimes some of them committed and disappeared with the Convention. As for the invocation of Equality, it was silenced after Thermidor because of its association with sans-culotte uprisings. Though the figure with the bloody head and the infernal imagery on the left part of the composition evoke the images produced after Thermidor to characterize the repressive government of Robespierre, this is more likely the expression of moderate opinion that denounced earlier acts of popular violence, in particular the resounding massacres in the prisons in September 1792 whose horror was long remembered by contemporaries. This moderatism is further expressed through the celebration of peace, a position associated in 1793 with partisans of Danton rather than Robespierre, and alien to foreign policy during the Directory. Moreover, the presence of the trappings of feudality harks back to combats waged early in the Revolution rather than those after Thermidor, focused on the threats at the frontiers. In conclusion, the composition appears to convey a moderate vision of the state of France, in 1793, before the spring of 1794 when the Revolutionary government of the Committee of Public Safety called for a general mobilization of citizens to defend the fatherland.

The attribution to François Nicolas Mouchet. The name of François Nicolas Mouchet is best known to collectors of miniatures. The Louvre Museum owns a fine self-portrait executed in the Parisian prison of La Force (inv. RF5072), an intriguing biographical snippet. The Salon catalogue for 1793 names Mouchet in the list of the exhibitors at the back, with his correct address, but no work by him is included, as if his submission had been censored. Two years later, in 1795, he exhibited a sketch titled, *The Order of the Day*, whose composition is in some ways a Thermidorian revision of the gallery's allegory of 1793: "The Genius of France, after having cast down the terror into the flow of blood it had caused, restores the reign of Justice; she takes an oath to respect the Law, and calls on Truth to join her Council." According to

the register of works deposited by the participants to the Salon, preserved in the National Archives, the painting exhibited in 1795 was of upright format, measuring 21 *pouces* by 17 *pouces*, hence 57 cm by 46 cm, roughly the size of the picture given when it went through the saleroom in 1894.³

At the Salon of 1799, under number 235, Mouchet exhibited a large newly-revised version of his composition, described in detail in the catalogue. The title and no doubt the composition had evolved, for this time the aim was to directly evoke, *The 9th of Thermidor, or the Triumph of Justice, Allegory*: "The Genius of France, after having cast down the terror into the flow of blood it had caused, restores the empire of Justice and ensures her protection; he holds the book of the Constitution open at this article: *The Law is the same for all, whether it protects, whether it punishes.* Justice, with one hand resting on this book carries a sword and crowns; with the other, she welcomes Truth, descending from above to instruct her in the distribution of rewards and sentences. Innocence, represented as a child, rests on the lap of Justice. In one corner of the picture, a young Genius spreads a rosy dew over the earth, that revivifies all the sprouts dried up by the passage of the Terror. In the other corner, the bastilles are consumed by lightning." Many of the figures and certain details described are also found in the allegory of 1793.

According to Albert Callet his biographer, Mouchet was born in Gray, studied with François Devosges in Dijon, and then with Jean-Baptiste Greuze in Paris.⁴ He was a pupil of the Royal Academy of Painting and Sculpture, winning three "quarter medals" in all: a third class medal in 1770, second class the next year, and first class in 1776. His academic success stopped there, and he settled to showing his work in the less prestigious *Salon de la Correspondance*. But as soon as the doors to the official Salon were opened to all artists in 1791, Mouchet sent a painting, presently untraced, of *Dibutades, or the Origins of Drawing*, that was awarded a prize of encouragement. The allegories in the 1795 and 1799 Salons were indicated in the catalogues as the outcome of this prize. The gallery's allegory may have been the first step of this project that needed several revisions to keep up with the Revolution.

Before the Revolution, Mouchet was the author of compositions known from engravings, some lighthearted such as *Cupid's Subterfuge* and *Cupid's Larceny*, others erotic such as *The Illusion* and *The Mistake*. In 1789, the print titled *The Chagrins of Childhood*, a fashionable genre scene in the spirit of Nicolas Lavreince, Louis-Léopold Boilly, and Michel Garnier, met with success. A painting signed and dated 1788, the *Death of Adonis*, with figures half life-size, is characterized by soft and careful handling close to the work of the two Lagrenées.⁵ In this picture, as in *Cupid's Subterfuge* and *Cupid's Larceny*, and also the Revolutionary allegory, he manifest a predilection for infant Cupids. This taste even led him to put some in the *Dibutades* he exhibited in 1791.⁶

The Revolutionary allegory of 1793 is more of a sketch. To rest the attribution on comparative works, the only one available is an undated drawing that went through the saleroom in 2016,

The Return of David, victorious over Goliath, with somewhat stocky figures and floating drapery much like those in the gallery's picture.⁷ One can also point to the tapered fingers that characterize the figures currently associated with Mouchet.

The moderate political opinions of Mouchet during the Revolution are a further argument to support the attribution. Living on the Île Saint-Louis, he was very active in his *section* (as the Revolutionary neighborhoods were called), according to documents published by his biographer Albert Callet. His ties with Danton, who acted as his protector, earned him the enmity of Jacques-Louis David and other partisans of Robespierre. He was thrown in prison a first time in July 1793, accused of appeasing the Girondins during a mission in Normandy, but he was acquitted and released in September. Once again toward mid-November, he was arrested by order of the Committee of General Security, that counted David as one of its members. Set free after the 9th of Thermidor, near the end of summer 1794, he then participated in the move to put the latter on trial. Mouchet's first imprisonment might explain his absence, or rather the withdrawal of his entry, from the Salon of 1793, open on the 10th of August, and his second imprisonment, the fact that he took no part in the contests decreed by the Committee of Public Safety in spring 1794.

It is striking how the rediscovered allegory corresponds so well to the moderate republicanism upheld by Danton and by his partisans of the likes of Mouchet during the first semester of 1793. As for the supple execution, the fluid disposition of the figures, and the soft colors employed here and there, these are stylistic qualities that might be expected from a former pupil of Greuze. **(Philippe Bordes – tr. P. B.)**

1. The contrast is strong with the classicizing style of *Truth Bringing Forth the Republic and Abundance*, painted in 1793 by Nicolas de Courteille, born in 1768; see Philippe Bordes and Alain Chevalier, *Catalogue des peintures, sculptures et dessins. Musée de la Révolution française*, Vizille, 1996, no. 7, p. 58-60.
2. A similar figure of a Harpy, vanquished by Hercules, is found in *The National Convention Decrees the Abolition of Royalty*, painted around 1792-1793 by Clément-Louis Belle; see Philippe Bordes and Alain Chevalier, *Catalogue des peintures, sculptures et dessins. Musée de la Révolution française*, Vizille, 1996, no. 1, p. 43-45.
3. The register of works deposited by the participants is in the National Archives (Paris), inv. 20150042/105; Mouchet, fol 9v, no. 96. His picture was in the Henri Baudot sale, Dijon, November 14-24, 1894, no. 173 (*Allegory; sketch for the picture bought by the government*, canvas, 55 x 45 cm).
4. See the thorough study by Albert Callet, "Un habitant de l'Île Saint-Louis. Le peintre Fr. Mouchet, officier municipal qui donna le 20 juin 1792, le bonnet rouge à Louis XVI", *La Cité. Bulletin trimestriel de la Société historique et archéologique du IV^e arrondissement de Paris*, 17th year, July 1918, p. 169-187; October 1918, p. 249-264; 18th year, January 1919, p. 32-54. Mouchet is said to have painted a number of works passed off in his day as by Greuze. He figures prominently in a forthcoming publication by Sophie Matthiesson, *Marking Time. Prison Art in Revolutionary France 1793-1795. Political Dictionary of Artists in the French Revolution 1789-1816*, a manuscript awarded the Marianne Roland Michel Prize in 2018.
5. The painting (128 x 97 cm) was sold in Saint-Germain-en-Laye (SGL Enchères) on March 19, 2017, no. 37.
6. On *Dibutades*, one finds in the *Lettres analytiques [sic], critiques et philosophiques sur les tableaux du Sallon*, Paris, 1791: "fiction can add some Cupids to it, as M. Mouchet has done" (p. 80); "M. Mouchet has talent when it comes to execution, suavity in the use of color, his *Dibutades* is of a bad sort, it comes from F. Boucher, the children are pretty" (p. 81).
7. The drawing (32,8 x 28,8 cm) was sold in Lyon (Conan, Hôtel d'Ainay), on December 11, 2016, no. 15. A sketch on cardboard of the same subject (25 x 22 cm) was in the Henri Baudot sale, Dijon, November 14-24, 1894, no.175.

Teodoro MATTEINI (Pistoia, 1754 – Venice, 1831)

11. *Portrait of a Woman in Riding Habit with Her Horse*, c. 1790-1795

Oil on canvas, 130,5 x 98 cm.

The portraits of Teodoro Matteini included in the exhibition in Milan, *Il neoclassicismo in Italia*, attracted attention in 2002 and were fully revealed by the monograph Nina Gori Bucci published in 2006. The attribution of this new work is based on its closeness to some well-documented portraits. It compares with other full-length portraits in which the feeling for nature is likewise strong, that of Barbara Barbiano di Belgioso, the wife of Duke Antonio Litta Visconti Arese, painted in 1796, and that of Count Lodovico Widmam, painted in 1799, both in private collections.¹ This last portrait includes a docile steed that resembles the one in the rediscovered painting.

Matteini's artistic training took him early on, in 1770, from his native Tuscany to Rome, where he was schooled by Pompeo Batoni, the portraitist most appreciated by wealthy visitors to the city. He distinguished himself in the Accademia di San Luca competitions and in 1774 was admitted to the studio of Domenico



Corvi. In 1779, the erudite abbot Tommaso Puccini, originally from Pistoia like Matteini and living in Rome at the time, secured for him the commission for an allegorical portrait in homage to Federico Manfredini, in charge of the education of the two sons of the Grand-Duke of Tuscany. From 1782, Matteini provided drawings for the plates illustrating the volumes of the *Museo Pio-Clementino* edited by Ennio Quirino Visconti. As a rising star on the Roman artistic scene, he received commissions from two princely figures, Sigismondo Chigi and Marcantonio Borghese, and decorated a chapel in the church of San Lorenzo in Lucina, later destroyed. Like many other artists in Rome, he was patronized by Lord Bristol, who bought from him a painting inspired by Ariosto’s epic poem *Orlando Furioso*, *Angelica and Medoro*, a composition engraved by his friend Raffaello Morghen in 1795. The landscape that frames the two lovers supports perfectly the amorous narrative.

According to Gori Bucci, Matteini’s pronounced taste for natural settings goes back to his contact with Angelika Kauffmann in Rome. In 1808, shortly after her death, the painter expressed to Antonio Canova his great admiration for her works and “sensibility”. The attenuated blues, reds, and browns chosen for the *Portrait of a Woman in Riding Habit with Her Horse* are witness to the lasting influence of Kauffmann on his pictorial manner. As for placing the sitter in an outdoor setting conducive to reverie or a sweet melancholy, this romantic vision was first explored by British and Irish painters and by the end of the eighteenth century adopted by portraitists across Europe. In 1794, when Matteini spent several months in Florence, he surely noticed the portraits in this vein by Louis Gauffier, who attracted a cosmopolitan clientele. François-Xavier Fabre, one of the other artists who found refuge in Florence after a violent riot targeting the French broke out in Rome, also fell under the charm of this vision when painting certain of his portraits.

The format of the *Portrait of a Woman in Riding Habit* and the costume worn by the sitter both suggest a period of execution around 1790-1795. It is roughly the same height as the *Portrait of Two Young Men Conversing in a Garden*, painted around 1790 (Venice, Galleria dell’Accademia). After 1795, Matteini usually chose a smaller canvas for his full-length portraits, about 70 centimeters high. The elegant riding habit of the sitter, especially the conical beribboned hat, corresponds to a fashion that had its heyday in the early 1790s. By the middle of the decade, society ladies when riding preferred to don a low flared top hat or a soft toque, often garnished with a feather. The close-fitting spencer worn by the sitter, the metallic buttons, and the deep blue cloth of her long skirt, on the other hand, remained fashionable longer.

The sitter, whose identity is lost, most likely belonged to one the many aristocratic families from Northern Italy for whom Matteini painted portraits in the 1790s and 1800s. After his Florentine sojourn, he went to Milan, having been handed the commission to draw Leonardo da Vinci’s *Last Supper* for Morghen to engrave. In 1797, the unstoppable advance of the French army under the command of General Bonaparte led him to move to Bergamo, and the following year to Venice, where his activity as a portraitist continued to flourish. The sitters of his full-length

portraits from this period appear more relaxed and their faces more expressive. Matteini also varies the background atmosphere, choosing a clear sky and in other instances a cloudy horizon, even slightly menacing as in the *Portrait of a Woman in Riding Habit*.

In 1800, after the Venetian conclave elected Pius VII Chiaramonti, Matteini was asked to paint from life a portrait of the Sovereign Pontiff and to develop a monumental version for the church of San Giorgio Maggiore. His reputation received a further boost in 1802 when he secured a professorship at the Accademia di Belle Arti of Venice, where he pursued a successful career for nearly three decades, up to his death in 1831. **(Philippe Bordes – tr. P.B.)**

<div><ol style="list-style-type: none">↑ Both portraits are reproduced in colour in Nina Gori Bucci, <i>Il pittore Teodoro Matteini (1754-1831)</i>, Venice, 2006 : the first, cat. no. 8, plate II, and the second, cat. no. 30, plate IX. On the artists, see also the entry by Carolina Brook in <i>Dizionario Biografico degli Italiani</i> (2018), online: https://www.treccani.it/enciclopedia/teodoro-matteini_(Dizionario-Biografico), and those by Stefano Grandesso and Eugenia Bianchi in <i>Il neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova</i> (exhibition catalogue), Palazzo Reale, Milan, 2002, p. 413-414, 476-477. </div>

Jean-Baptiste Frédéric DESMARAIS

(Paris, 1756 – Carrare, 1813)

12a. *Iphigenia Implores Diana as Orestes is Pursued by the Furies*

12b. *The Envoys of Agamemnon Taking Briseis Away from Achilles*

12c. *Aspasia Debating with Socrates and His Disciples*

12d. *Psyche Abandoned by Cupid*

12e. *Venus and the Graces Filling the Cup of Anacreon, with Cupid at His Side*

c. 1800-1810

The painter and draftsman Jean-Baptiste Frédéric Desmarais (sometimes, *Desmarets*) belongs to period when the passion for the antique intertwine with the desire to go beyond the limits imposed by classical models. His life and work are studied in a biographical note by Olivier Michel published in 1991 and in the 1994 thesis of Hélène Palouzié, comprising a catalogue and many documents, which the author condensed in 2009.¹

Preserved works by Desmarais are scarce and widely dispersed. The small group of sketches hanging in the Musée Fabre of Montpellier, along with the six drawings in the Uffizi Gallery of Florence all link him to the fate of the dozens of French artists who were in Italy when a bloody riot aimed at these foreign

republicans erupted in Rome in January 1793. Most of the artists, at the start of their career and on a study trip, returned to France. Some however, troubled by reports from émigrés who depicted a nation embroiled in a civil war, preferred the refuge offered by the Grand Duke of Tuscany. François-Xavier Fabre is the most famous of these artists who settled in Florence and were promptly denounced in Paris as émigrés and royalists. His circle included, along with Desmarais, the painter Louis Gauffier and the sculptor Barthélemy Corneille, all well represented in the collection that Fabre donated to the city of Montpellier during the Restoration. Desmarais admired Fabre, who was thankful for his friend’s care during a serious illness on their outing to Tivoli in 1788. After the death of Gauffier followed closely by that of his wife, Desmarais adopted their daughter and obtained for her the protection of Élisa Baciocchi (born Bonaparte), and furthermore, he married Corneille’s widow, biographical details suggestive of the bonds of friendship that united the group of expatriates. The common style of their works and their shared subject matter attest often to this intimacy. Desmarais evokes this in a letter to Fabre written in 1811: “Our mutual confidence along with the habit of being together, especially during our study years, instilled among us a kind of analogy in our way of seeing, independent of that of making, for despite your superior execution, we always agreed on questions of principle, as on such matters overall.”²

There are few reliable indications relative to the early years of Desmarais, except that he studied painting with Gabriel-François Doyen, which might explain his penchant for animated compositions, manifest in his Prix de Rome submission for 1785 (Beaux-Arts de Paris; sketch in the Musée Fabre).³ The Royal Academy of Painting and Sculpture ranked it second, but he nonetheless received a first prize, that of the 1783 contest left unawarded, and was able to leave for Italy in 1786, when space became available in the Roman academy. His progress as *pensionnaire*, from September 1786 to September 1790, is charted in the correspondence of the academy’s directors and in the reviews of the exhibitions in which he took part.

The study program entailed painting after the old masters: he first copied a picture by Caravaggio, then for a whole year a fresco by Domenichino. Later, in Florence in 1797, he copied a composition by Poussin, an evolution in his choice of models paralleling that of his own work toward a more severe classicism. The immense success of the *Oath of the Horatii* by Jacques-Louis David, exhibited in Rome and in Paris in 1785, and the next year of *Marius at Minturnae* by Jean-Germain Drouais, had a powerful impact on Desmarais. Upon the death of Drouais, *pensionnaire* like himself, he sought to follow in his footsteps and developed a virile and rather graceless vision of Antiquity loaded with tension and expression. He even dared to rework Drouais’s last composition, *Caius Gracchus Leaving His Home to Appease the Sedition in Which He Perished* (Uffizi, inv. 11836). His life-size academic figure, commented upon in 1788, *Pâris* contemplating the apple of discord, “for the most beautiful” (National Gallery of Canada, Ottawa), is a remarkably elegant male nude, with

a surprisingly naturalistic dog at his feet, two pictural modes that he subsequently abandoned, attracted rather by a historical imagination of exacerbated savagery. The *Giornale delle Belle Arti* further noted in 1787 that Desmarais liked “a kind of sombre architecture that heightened the presence of the figures”.⁴

Desmarais devoted himself mostly to scenes from ancient history and mythological narratives that tended to be dramatic. When his royal pension came to an end, he remained in Rome, probably because he presumed that the wealthy travellers would be more likely to acquire his work than the French caught up in the thrall of revolutionary agitation. The political instability discouraged grandiose enterprises that were expensive and long to carry out. With a pragmatic sense of mind, Desmarais produced many small and cabinet-size pictures that a broad clientele might find to its taste. He proposed familiar subjects that many of his contemporaries treated, such as *The Suicide of Lucretia (The Oath of Brutus)* and *Cornelia, Mother of the Gracchi*, but also some that were more original, for example *Minerva Taking Ulysses Back Home* and *The Death of Pindar*. This latter large-scale picture, admired by Goethe during his residence in Rome, has recently been identified among the collections of the Musée de Picardie of Amiens.⁵

The French *chargé d’affaires* in Florence reported that Desmarais, around 1795, was in dire straits. However, in 1797 he succeeded in obtained the position of “assistant professor for the school of the nude” in the local academy, a pedagogical activity that he later pursued at Carrara. He painted a few family portraits and around 1800 gained recognition in Pistoia, where he was called upon to execute an *Assumption* for the Episcopal Palace (in situ; sketch in the Musée Fabre) and a Homeric cycle of frescoes, focused on Achilles and Hector, in the Tolomei family palace (destroyed). Several of his drawings in the Uffizi and some cabinet pictures illustrate scenes from the *Iliad* that correspond to his taste for a primitivist vision of Antiquity. Throughout his career, he would rework the Poussin-inspired compositions he had developed during his Roman sojourn: rather than strive to renew his art, he sought to explore and give greater intensity to the classicizing formula to which he was so deeply attached.

In 1803, Desmarais failed in his attempt to be appointed professor of painting at the Florence academy. But the advent of the Empire and its political consequences in Tuscany led him to revive his contacts with France. In 1806 he sent to the Paris Salon two paintings, *Cleombrotus* assaulted by Leonidas in the temple of Neptune, a subject treated several times by Fabre, and *The Envoys of Agamemnon Taking Briseis Away from Achilles* that he had sketched in 1793 (Musée Fabre). In the Salon catalogue he presented himself as the “pupil of Doyen, residing in Florence”, an homage to his master who had just died in Saint-Petersburg. After the integration of Carrara in 1806 to the possessions of Elisa, Princess of Lucca and Piombino, the latter decided to give greater prominence to the local academy and had Desmarais hired as professor of painting and drawing, and also as director of the museum. Despite recurrent conflicts with Elisa’s administration and certain colleagues, Desmarais appears to have thrived respond-

ing to a variety of demands from the court of Napoleon's sister.

He died at Carrara in 1813, regretted by his pupils, among whom the sculptors Pietro Tenerani and Raimondo Trentanove are the best known. The marble bust of Desmarais, executed by Tenerani after a model by Corneille, is preserved in the Academy of Fine Arts of Carrara. His painting of *Oedipus and Antigone*, a subject sketched by Fabre in 1796, was shown posthumously at the Salon in 1814, sent by his widow who sought to find a buyer.



12a. *Iphigenia Implores Diana as Orestes is Pursued by the Furies*

Black stone, white chalk highlights, 38 x 55,5 cm. Watermarked laid paper ("PM").

Reviewing the annual exhibition of the *pensionnaires* of the French academy in Rome in 1787, the chronicler of the *Giornale delle Belle Arti* mentioned "two little pictures", one of which was "Orestes King of Mycenae Harassed by the Furies", with figures measuring "one palm and a half", roughly ten centimetres.⁶ The composition of this rediscovered drawing, from a set that includes six other sheets, does not in fact correspond to the picture by the *pensionnaire* that presented Orestes reclining "on a day bed under a canopy", a pose adopted by Antoine-Claude Fleury for the painting he exhibited in 1806 (sketch in the Snite Museum, University of Notre Dame). The group on the right of Desmarais's composition evokes rather *The Remorse of Orestes* by Philippe-Auguste Hennequin, a vast canvas whose description in the reviews of the 1800 Salon may have inspired him. The print in the album of the *Concours décennal* edited by Filhol and Bourdon only appeared in 1812, the year before Desmarais's death, at a time when his eyesight was already failing him. Indeed, Desmarais confronts the story quite differently. Whereas Hennequin focused on the torment inflicted on Orestes that his sister Electra attempts in vain to appease, Desmarais brings together two scenes and illustrates a different episode. He situates the scene in the temple of Diana in Tauris where Orestes's other sister, Iphigenia, officiated as priestess and where, according to the oracle he had consulted at Delphi, he was to be delivered from the Furies. This sheet, one of the largest known by Desmarais,

presents all the expressive mannerisms that characterize his graphic production. The unrestrained energy of his line, the result of his compulsive "taste for sketches" mentioned in the letter to Fabre cited above, surpasses in intensity even the freest drawings by Hennequin and Antoine-Jean Gros.



12b. *The Envoys of Agamemnon Taking Briseis Away from Achilles*

Black stone, pen and brown ink, 21,2 x 29,5 cm. Laid paper, lined.

This drawing is a reworking of the painted sketch of the same subject in the Musée Fabre that bears the date of 1793 on the back. Though the frieze-like composition and the background details are quite similar, the gesticulation of the figures has been moderated and their proportions elongated, changes that heighten the fluidity of the whole and suggest a later date. Desmarais exhibited a picture of this subject at the Salon of 1806 that remains untraced. Fascinated by Homeric narratives, he also painted the subsequent scene from the *Iliad*, *Achilles Refusing to Combat* (oil on canvas, 119 x 182 cm, sale Marseille, Leclère, October 31, 2009, no. 152).



12c. *Aspasia Debating with Socrates and His Disciples*

Black stone, 24 x 30 cm. Watermarked laid paper "VS" in a cartouche.

With respect to the six sheets in the Santarelli collection of the Uffizi, this one is drawn more delicately, with all the mannerisms that identify the style of Desmarais, notably the cursory execution and the massive aspect of the figures. It represents a reunion of men who listen with utmost attention to the woman sitting in the centre of the group. The physiognomy of the old man on the left is clearly that of Socrates, thus allowing the female figure to reveal itself as Aspasia, famous during the time of Pericles for her sagacity and for her beauty. Desmarais exploits the codes of classicism with a minimum of means and varies the attitudes of the figures with great subtlety.

The theme from Plutarch may have been suggested to Desmarais by the example of Nicolas-André Monsiau who produced four different compositions devoted to Aspasia between 1792 and 1806, the year he exhibited at the Salon, *Aspasia Conversing with the Most Illustrious Men of Athens* (Musée des Beaux-Arts, Chambéry). Desmarais, who sent two paintings to the same Salon, could have read the description of this picture in the catalogue or seen the engraving that Charles-Paul Landon inserted the following year in the *Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-Arts* (vol. 13).

12d. *Psyche Abandoned by Cupid*

Black stone, 23 x 34,5 cm.

Along with offering two gracefully expressive figures, in this drawing Desmarais has focused on the description of the interior and the furniture. The grandiloquence of the drapery above the bed betrays the pupil of Doyen. In the foreground, one sees the dagger that Psyche had brought with her with the intent of killing her unknown lover whom she imagined to be a monster.

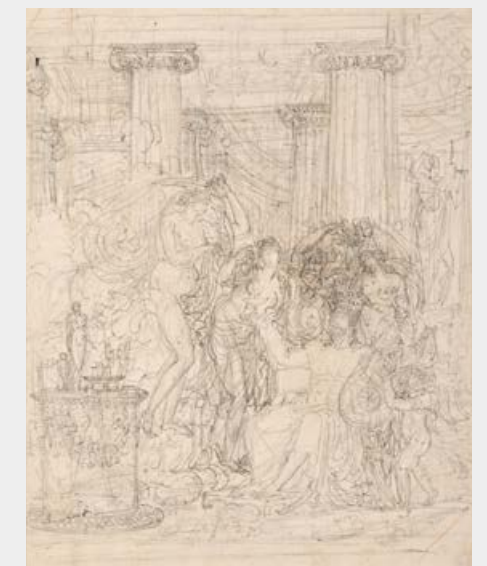


12e. *Venus and the Graces Filling the Cup of Anacreon, with Cupid at His Side*

Black stone, 30,4 x 24,3 cm.

This composition is an homage to the Greek lyrical poet Anacreon, whose verses enjoyed great popularity during the Consulate and Empire. The subject emerges from a web of lines: Venus descends on a cloud from the heavens, as one of the Graces fills the cup held out by Anacreon, who rests on a curule seat. With the other hand, he holds his lyre, on which Cupid plays. The two other Graces, reminiscences of Raphael, stand behind the poet. The composition is organized much like *Pygmalion and Galatea*, a line engraving by Desmarais (Bibliothèque municipale, Montpellier).⁷ The two compositions appear to hark back to *Pygmalion et Galatea* that Gauffier painted in 1797 (Manchester Art Gallery). (Philippe Bordes – tr. P.B.)

1. Olivier Michel's entry was published in the *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 39 (Rome, 1991), p. 618-621 ; online : [https://www.treccani.it/enciclopedia/jean-baptiste-frederic-desmarais_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/jean-baptiste-frederic-desmarais_(Dizionario-Biografico)/). Hélène Palouzié, *Jean-Baptiste Desmarais (1756-1813), son milieu, son temps*, unpublished doctoral thesis, under the direction of Laure Pellicer, Université Paul-Valéry Montpellier III, 1994 (copies in the Musée Fabre, Montpellier, et the Musée de la Révolution française, Vizille) ; and "Redécouvrir un peintre des Lumières : Jean-Baptiste Desmarais (1756-1813)", in L. Pellicer et Michel Hilaire (ed.), *François-Xavier Fabre en son temps*, Montpellier, 2009, p. 176-197.
2. Letter from Desmarais to Fabre, Carrara, August 29, 1811, Montpellier, Bibliothèque municipale, Fabre Papers, F6 (3), quoted by Palouzié, 1994, p. 420.
3. Similar animation characterizes the large drawing of *The Death of Pyrrhus* in the Louvre (inv. RF41206), annotated on the mount, "Desmaretz [sic] élève de Doyen, 1785".
4. *Giornale delle Belle Arti* (Rome), no. 35, September 1st, 1787, p. 271: « Nel fondo vi è una specie di Architettura oscura che serve a dar risalto alle figure. »
5. It was among the eighteen paintings chosen in the Versailles depot and sent to Amiens in 1802 to decorate the rooms of the congress convened to sign a peace with Britain, designated at the time as "Desmaretz, The Death of Anacreon". Following up on suggestions made by Matthieu Pinette and Olivia Voisin, Jean-Loup Leguay in 2020 confirmed the author's identity and rectified the subject (described in detail in the *Giornale delle Belle Arti*, n° 35, 1^{er} septembre 1787, p. 271).
6. *Giornale delle Belle Arti*, no. 35, September 1st, 1787, p. 271-272.
7. Palouzié (1994) reproduces this print (p. 343), along with another, *Alexander Handing Over Campaspe to Apelles*, from the same Montpellier collection (p. 344).





Julie VOLPELIÈRE (Marseille, 1783 – Paris, 1842)

13. *Portrait of a woman with a guitar*, 1813 or 1815

Oil on canvas, 112 x 91 cm.
Signed and dated lower left: « J. Volpelière / 1813 [or 1815] ».

Julie Volpelière was a history and portrait painter born in Marseille in 1783. She made her career in Paris where she was a pupil of the Italian painter Gioacchino Giuseppe Serangeli who had settled in the French capital in 1790. She began her first entries in the Salon des Artistes Français in 1808 and exhibited there regularly until 1838. She also painted religious subjects, including a Saint Martin for a church in Perpignan, as well as subjects of genre painting, such as bathers, an Odalisque, and a sleeping Amour¹.

From the 1810s, her career took on a new direction as she gained public and institutional recognition: she won a gold medal at the 1810 Salon², and a second, ten years later, in 1820. Her qualities as a portraitist were regularly recognised and praised by the critics who, in 1819 for example, judged a portrait of a young woman with a “head [...] full of harmony, the expression [...] endearing, the hands [...] beautifully modelled” as a particular “credit to Mlle Volpelière’s brush”.³ As late as 1833, her submissions “support the reputation that [she] has acquired by a drawing that is always careful, and by a natural colour without exaggeration”⁴, attesting to a certain reputation at the Salon.

Our painting, dated between 1813 and 1815, follows the classic formula of his master Serangeli in an 1810 portrait, *Portrait of a Young Woman* (The Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford). In a landscape, a young woman dressed in a vermilion Empire dress, laced at the chest and shoulders, plays a romantic six-stringed guitar made of light wood. The softness of her features and expression gives a warm aspect to the whole, which takes place in a southern landscape, whose warm light floods the composition.

With the advent of the July Monarchy, she painted official portraits of King Louis-Philippe which were later sent to Condam for the justice court, to Evreux and to the prefecture of Quimper.⁵ In 1834 she painted two military portraits, that of Jean-Baptiste Jourdan, lieutenant-colonel of the Haute-Vienne in 1792, finished by Horace Vernet, for the historical museum of Versailles and that of Marshal Lannes after François Antoine Gérard. As a including copyist, like many artists⁶, she was commissioned to make copies of master paintings for churches, in particular a painting of Saint Catherine copied after Murillo and placed in the church of Saint-Etienne in Jargeau in the Loiret region in 1842-1843. In parallel to her professional activity, in order to supplement her income, she opened a painting workshop in Paris for young ladies.⁷ (E.B. – tr. E.B.)

1. François-Fortuné Guyot de Fère, *Annuaire des artistes français*, Paris, Imprimerie de Poussin, 1832, p. 166.
2. Charles Gabet, *Dictionnaire des artistes de l'école française au XIX^e siècle. Peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin, lithographie et composition musicale*, Paris, chez Madame Vergne, Libraire, 1834, P. 700.
3. K., « Lettre d'un ami des Arts à son vieil ami sur le Salon de 1819 », *Le Courrier*, 20 octobre 1819, p. 4.
4. Société libre des beaux-arts, *Journal des artistes : annonce et compte rendu des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographie, poésie, musique et art dramatique*, Paris, n°XVII, 1833, p. 309.
5. Archives nationales, Buying register, F/21/496/A.
6. See Séverine Sofio, « Les vertus de la reproduction. Les peintres copistes en France dans la première moitié du XIX^e siècle », *Travail, genre et sociétés*, 2008/1 (n° 19), p. 23-39.
7. On the subject of her workshop for women students, see the letter, n.d. (summer 1835?), preserved at archives des musées nationaux, sous-série P30, dos. Volpelière, quoted in Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 215.

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

14. *Portrait presumed to be of Countess Exelmans*, c. 1817

Graphite, pen and brown ink, grey and brown wash, 32,3 x 24 cm.

Although Philippe-Auguste Hennequin made his name as an accomplished portraitist during his self-imposed exile in Belgium between 1806 and 1833, few of his drawings in the genre have reached us. The only ones that can be cited are the portrait of a man, in the Musée de Tournai and the portraits of three children, identified as his own – Clélie, Néoclès and Auguste –, combined in a single drawing in the collections of the Université de Liège.

The present drawing, which in all likelihood is of the wife of General Exelmans, is a timely addition to this series.

It was in 1817, when he had been in Liège since 1812, that Hennequin came into contact with General Exelmans, who had been banished following the decree of 24 July 1815, for having joined Napoleon on his return from the island of Elba.

Rémy Joseph Isidore Exelmans, born in Bar-le-Duc in 1775, was one of the foremost cavalry generals at the end of the Empire. He joined the army at 16 in 1791, and quickly became known for his courage. He was commissioned as a general in 1807. He was taken prisoner in Spain in 1808 and handed over to the British. Escaping from England in 1811, he travelled to Naples where Murat, who was King of Naples, made him his equerry. Baron of the Empire in 1808, he became a Count in 1813. He served with distinction, especially during the Hundred Days, and in particular at the battle of Ligny on 16 June 1815. His troops were under the supreme command of Marshal Grouchy, They did not take part in the Battle of Waterloo. In dismay, and wanting to avenge the defeat, Exelmans marched his men back to Paris, where, on the 1st July, they fought the last victorious battle against the Prussians, at Rocquencourt near Versailles. This was the very last sally of Napoleon’s army, and it resulted in exile for Exelmans.

On 31 January 1808, Exelmans had married Amélie Marie Josèphe de La Croix de Ravignan, daughter of an aristocratic Bayonne family that had been ennobled at the beginning of the reign of Louis XV. Her father had been mayor of Bayonne during the Revolution and the Empire. The couple’s first child, Charles, was not born until 1812, because the general was a prisoner between 1808 and 1811. Despite long periods of separation due to the ongoing wars, the marriage was very happy; several children died in infancy, but they had had six more by 1827. During the Empire, when her husband returned from captivity in 1811, Countess Exelmans was appointed lady-in-waiting to Queen Caroline, wife of Marshal Murat, King of Naples.

Their first move was to Brussels, but the exiled couple soon moved on to Liège, which is where Hennequin painted portraits of their first three children: Charles, Amélie and Joseph. The sketch is held in a private collection. The countess thanked the artist for it in a letter, in a private collection, dated 24 June 1817:

“You could not have imagined the pleasure you would give me in copying the features of my three children so strikingly. My husband is equally pleased and thanks you most sincerely for the great trouble you have taken in doing so. We both very much regret that we are not in a position to use your talents, which will leave their mark in our history.”

Exile must have placed the couple in a difficult financial situation, and they were probably unable to commission the final portrait of their three children. The portrait was painted at the beginning of 1817, which is confirmed by the apparent age of the youngest child, Joseph, born in 1816. However, the beginning of the letter indicates that there was also a second work: ‘We have been in possession, Monsieur, of your two charming works for some days now’, the Countess had written,



and she was most probably talking about the drawing of herself. Presumably, Hennequin had planned to paint two pictures, the triple portrait of the children and that of their mother looking at them tenderly. But he would have had no idea of the financial straits the couple were in at the time.

In the portrait, the Countess is sitting among hollyhocks in the garden of a château – perhaps Ravignan, a nostalgic reminder of her family’s estate –, in a romantic pose that clearly conveys the pain of exile. She is wearing a dress with a high waist, as was the fashion at the end of the Empire, which makes it possible to date the work to 1817. Her shawl has slipped from her shoulder, and she is wearing a hat that casts a shadow over her eyes, a detail that, in spite of her half-smile, adds to the melancholy of her attitude. Although unsigned, this is unmistakably a drawing by Hennequin. It shows his usual slightly stiff line and angular drape, as well as the grey wash that he often used. He has devoted a great deal of attention to the face; it is finely drawn, very true to life, and expressive of the subject’s state of mind and her tender maternal love. The curly hair is very much in the master’s style, as is the way in which he has drawn the foliage and the cows in front of the château. The hands are also very representative of Hennequin’s style. We know that he charged for the presence or absence of a hand in his paintings, and the Countess’s hands, on one of which she wears a ring, no doubt bearing her coat of arms,

are particularly in evidence, with their characteristic spread fingers. But there is no doubt that to have such a portrait painted would have been very expensive, and certainly beyond the means of the Exelmans at the time. The couple therefore restricted themselves to the triple portrait of the children, and this drawing. The latter is thus a major work from Hennequin’s Liège period, somewhat similar to portraits drawn by Ingres at the same time, although this one unfortunately was not painted.

Exelmans was granted amnesty in 1819 and he returned from Nassau, where he was now living with his family, to France. Reinstated in the army, the general continued his career under the various political regimes. He became a peer of France and a senator for life, and was finally appointed a Marshal of France in 1851. He died the following year and his widow survived him for another ten year. (Jérémie Benoit – tr. J. H.)

Eugène VIOLLET-LE-DUC (Paris, 1814 – Lausanne, 1879)

15. *Cuba Palace in Palermo, 1836*

Graphite, brown wash, 31 x 46,5 cm. Signed and dated bottom left: “3 May 1836 N27 E.V. Leducq.” Identification of the subject bottom centre: *LA CUBA PALERMO*.

Eugène Viollet-le-Duc had a vocation to become an architect at a very young age. After internships in the ateliers of Jean-Jacques-Marie Huvé and Achille Leclère, visits to construction sites, extensive reading and diligent drawing practice, he soon realised that he needed to embark on study trips to complete his education. He had little respect for the academic syllabus and the teaching provided at the Ecole des Beaux-Arts, so he decided to pursue his architectural education alone. At the age of 17, his uncle Etienne-Jean Delécluze organised his first trip to study monuments that have contributed to the history of France. He travelled through the Auvergne and across Provence to the Mediterranean. No sooner had he returned than he was already thinking about another trip, which he financed by joining the atelier of Cicéri, who was famous for his decor for public festivals and operas. He also gave a few drawing lessons and sold watercolours. In 1833, his second trip, in the company of his friend Emile Millet, took him round the Châteaux of the Loire but above all to the Pyrenees, where he painted a watercolour that was presented at the 1834 Salon. He was awarded a prize for it. In 1836, he fulfilled his dream of making a long trip to Italy with the proceeds from the sale of the watercolour *Le Banquet des dames aux Tuileries* to King Louis-Philippe (5,000 francs). He left Paris on 12 March 1836 with his friend Léon Gaucherel, his companion for this journey. They sailed from Marseille on the *Pharamond* and arrived in Naples on 26 March in the pouring rain. After spending some time studying the sites of Pompeii and Herculaneum, they arrived in Palermo on 18 April. Viollet-le-Duc made several drawings of the cathedral and a view



of the Palatine Chapel.¹ Of the Arab-Norman monuments, he made a few studies of the Zisa and a view of the Cuba Palace, which had been lost to this day. We know of the existence of the latter from the list of drawings that Viollet-le-Duc entrusted to Gaucherel to take back to France in May 1837 (before he returned himself in September). It was given the number 27 and the laconic title *Détails d’une niche, château de la Cuba*.² Its rediscovery is of major importance for the artist’s oeuvre, as that title did not suggest the existence of a drawing of such scope and quality of execution. Given the title La Cuba Palermo by Viollet-le-Duc, this sepia drawing, highlighted by fine graphite lines, is dated 3 May 1836 and bears the consignment number 27 along with his signature, EV. Leduc. In a letter to his wife Elisabeth, he describes the scene for that 3 May: “the weather here is like November in Paris, it is raining, cold, and the sky is grey.”³ In spite of the inclement weather that marked their journey, Viollet-le-Duc and Gaucherel spent the morning drawing the Palace of Cuba:

“(…) This morning we went to draw an Arab monument, the Cuba, which is very curious; there are two from that period here [the Cuba Palace and the Zisa Palace]; I hope the drawings will arouse interest in Paris. But all this architecture, designed I think to make it difficult for people to draw, cannot be done quickly; although we work all day, our drawings do not make much progress. It takes several days and sometimes several weeks to finish a monument, and I can see now why most of the artists who come here talk a lot about Sicily, but have little to show for it.”⁴

The precision of the drawing suggests that the architect spent many hours filling in the basic lines, which he probably drew hurriedly in the pouring rain, which is unprecedented in his output, given that he was famous for drawing at an impressive speed. Claude Sauvageot wrote: “Everybody knows that Viollet-le-Duc used to draw quickly, skilfully and with great dexterity. Seeing him at work, manoeuvring calmly, without any haste, one was utterly surprised, after a brief moment, to see the work move forward, take shape, and then be completed in less time than it would have taken anyone else to merely make a sketch.”⁵

As was his usual practice, Viollet-le-Duc has placed a figure

in the foreground to provide scale. He wrote: “this half-Arab, half-Norman, half-classical architecture forces itself upon you and makes you look at it so carefully, that sometimes when copying it, I find myself leaving my pencil in the air and concentrating all my faculties on looking at it, in order to delight in those felicitous proportions, which seem to have been inspired rather than sought for, in order to let my memory be totally penetrated by the divine harmony that reigns in every part, but can be rendered so inadequately on paper. I will not bring back as many drawings as you might expect from these countries; it takes so long to do everything that has to be done, it requires so much attention to study all those proportions, which surpass in perfection anything I have seen, that the drawings do not come out quickly; it is too serious, one cannot play around with this architecture.”⁶

The Cuba palace became state property in 1921, and was restored in the 1980s; its appearance is still identical to Viollet-le-Duc’s accurate rendering.

The architect and his friend left Palermo on 12 May for Segesta; it was the beginning of their Sicilian tour, and would be followed by the Grand Tour of Italy. He returned to Paris on 1 September 1837, his journey having lasted 17 months and 20 days. (Gaël Favier – tr. J. H.)

-
1. Eugène Viollet-le-Duc, *Vue intérieure de la chapelle palatine à Palerme*, 23 April 1836, watercolour, 48,5 x 32,5 cm, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l’Architecture et du Patrimoine.
 2. In her book, *Lettres d’Italie (1836-1837)* – addressed to his family (Paris, Léonce Laget, 1971, p. 70), Geneviève Viollet-le-Duc notes that: “In spite of a few errors and a few gaps, this list is an extremely valuable document.” The work under discussion corresponds to title No. 27, despite the erroneous title on the list of shipments by Gaucherel. Each number relates to a single drawing.
 3. Letter of 3 May 1836 to his wife Elisabeth, *ibid.*, p. 55.
 4. *Ibid.*
 5. *Encyclopédie d’architecture. Revue mensuelle des travaux publics et particuliers*, vol. IX, 1880, p. 65.
 6. Letter of 23 April 1836 to his father, published by Geneviève Viollet-le-Duc, *op. cit.*, p. 47.

Auguste FLANDRIN (Lyon, 1804 – *id.*, 1842)

16. *Portrait of the architect René Dardel, 1835*

Oil on canvas, 46 x 35,5 cm.
Provenance: Lyon, private collection.
Literature: Jacques Foucart and Bruno Foucart (Ed.), *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin. Une fraternité picturale au XIX^e siècle*, Paris, Musée du Luxembourg; Lyon, Musée des Beaux-Arts; Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1984, p. 233-234.

Less famous than his two younger brothers Hyppolite and Paul, Auguste Flandrin studied with Grognard and Richard in 1817 at Lyon’s École des Beaux-Arts; starting in the early 1820s he first became known for his lithographs, which were much prized by Lyon’s collectors and publishers. Following his brothers’ advice, in 1833 the painter moved to Paris to study under Ingres, before



traveling to Rome that same year, funding his travels by teaching the children of Prince François Aldobrandini-Borghèse. Upon his return to Lyon in 1834 he went back to painting portraits and showed his works the following year at the Salon de Lyon. This lovely 1835 portrait of the architect René Dardel (1796-1871), the famous *Portrait of a Woman* known as the Lady in Green as well as the more recent portrait of the singer Alexis Champagne (both in the Museum of Fine Arts of Lyon, painted in 1835 and 1842 respectively) date from this period.

Dardel, who was eight years older than the artist, was trained by the architect Jean-Joseph-Pascal Gay at Lyon’s École des Beaux-Arts, and from 1817 to 1821 studied with Jean-Nicolas Huyot and Auguste Guénepin at the École des Beaux-Arts in Paris, before leaving to travel in Italy from 1825 to 1827. If Dardel owes his current renown to the major public works he supervised for Lyon in his role, from 1846 to 1854, as chief municipal architect--from the restoration of the City Hall (1846-1854), to the creation in 1853 of Rue de la République, the Palais du Commerce and finally the Stock Exchange, or Bourse (1856-1860), this last being the Second Empire’s landmark monument in Lyon--his early works, among them this portrait of Flandrin, are far less famous.

Starting in 1832, the architect took on the restoration of the Palais des Arts (today the Fine Art Museum) and overhauled the Room of Lyonnais Painters and the Medals and

Bronzes Gallery as well as the Natural History Museum. During the same period he drew up plans for the Martinière market in Lyon (1836-1842, now partially destroyed) and for several public fountains including, with the sculptor Jean-Marie Bonnassieux, that of the Place Saint-Jean (1844).

In this portrait Flandrin conveys all of the ambition of a young man--Dardel is not yet thirty--by depicting his subject's haughty self-confidence, his lively regard, and an expression of engaged attention set off by short hair and thick lips. The model wears a black tailcoat that contrasts with the red curtain on the left; his right hand rests on a table whose bottle-green rug bears several books and drawings as well as a pencil-case, a setting that will be reflected in the portrait *Père Dominique Colonia, Jésuite Lyonnais du XVIII^e siècle* (Father Dominique Colonia, a Lyonnais Jesuit of the eighteenth-century--1842, Lyon Beaux-Arts Museum). Two classical friezes--one on the wallpaper, the other on the rug's border--bring to mind the architect's neo-Grecian style of the 1830s as employed in the medallions (1838) of Lyon's Beaux-Arts Museum as well as in the two archaic temples that, echoing the temples of Paestum, originally constituted the Martinière market.

Does this work represent a gesture of friendship on the part of Flandrin toward his contemporary, given that it was painted rather early in the architect's career for the commissioning of an official portrait? We should note that two other sculptural portraits of the architect are known to exist: one painted by Guillaume Bonnet in 1860 (Lyon Beaux-Arts Museum), the other--painted in 1884-1884, ten years after the architect's death in 1871--by Pierre Aubert; this one was commissioned for the gallery that commemorates noteworthy citizens of Lyon, and hangs in the staircase of the Palais du Commerce. (Ph.D. – tr. G. F.)

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

17. *Night-time funeral at the Coliseum*, c. 1840

Oil on canvas, 84 x 110 cm.
Provenance: Lyon, private collection.

The Lyonnais architect and writer Clair Tisseur titled this work by Jean-Baptiste Frénet *Torchlit funeral cortege crossing Rome's Coliseum at night*.¹ It's a major re-discovery, as much for what it adds to our knowledge of this master's oeuvre as for what it tells us about the history of the Lyonnais school in the first half of the nineteenth century.² Frénet showed his painting in autumn, 1840 after coming back from the latest of two work-study trips to Italy in 1835 and 1840. We also know of a very large ink-wash drawing by the painter, signed "J. Frénet," that reproduces in great detail both the same perspective and the architectural lines of the these monumental Roman ruins.³



In 1835 Frénet, with his friends Louis Janmot and Claudius Lavergne and under the aegis of the famous collector Joseph Fesch, archbishop of Lyon, left to follow their mentor, Jean-Auguste Dominique Ingres, who had just been appointed director of the Académie de France in Rome. Despite the cholera epidemic that had emptied the city of its artistic community, Frénet was warmly welcomed by Ingres, the Flandrin brothers and by Cardinal Fesch, who gave them unlimited access to his collection. Together with his friends, from his very first weeks in Rome Frénet concentrated on plein-air studies. He avoided classic-style copying—against Ingres' advice—and instead rapidly started to produce full canvases. At the same time, he was studying the fresco techniques of Perugino and Fra Angelico.

Starting in 1836, under the influence of the Flandrin brothers, he began to paint watercolor landscapes based on these excursions into the Roman countryside.⁴ The nocturnal funeral scene appears to benefit directly from these experiences of 1835 and 1836: Frénet manages to bring together the extreme precision of the Coliseum's architecture with the matte darkness of the building at night. The ceremony takes place under a bright, cloud-littered moonset. How the flat surfaces are painted is reminiscent of tempera. Frénet brings structure to this atmospheric perspective, as the Flandrin brothers do, with long, horizontal brush-strokes that must have been executed with exceptional economy of motion. The sepulchral, subtly degraded light source thus contrasts with the dull blacks used for clouds and surroundings. Ancient monuments, drowning in the penumbra, stand out against a moonlit ground. In the middle we make out a cross rising over slightly elevated terrain. A series of torches burn under arches allowing access to the building's interior. And we see a lengthy cohort of people, dressed in dark robes, walking two by two; followed by a coffin, and everyone advancing toward the cross. Each member of the procession carries a burning torch.

Clair Tisseur's title refers specifically to this scene, mentioning a work by Frénet shown in autumn, 1840—the period of his return to Lyon from Italy—as part of an independent exhibition set up with Louis Janmot in the studio-apartment that the two collaborators occupied on the eighth floor of a building on Rue de la Reine (currently at the southwest corner of Rue Franklin and Rue Victor Hugo). Auguste Flandrin and Florentin Servan were also featured in the show. Details of the exhibition were included in two essays by Tisseur in *Le Courrier de Lyon* (1879) and *La Revue du Siècle* (1893). The first piece focused on Servan, the second on Louis Janmot. Tisseur, who was still in his teens, was strongly affected by his visit to the exhibition. He visualized the emergence of a new, Lyonnais school of painting based on students working in that workshop under the supervision of Frénet and Janmot. But the exhibition also brought together all of Lyon's literary community, giving form to a philosophical ideal inspired by the liberal Catholicism of Frédéric Ozanam, who was a close friend of the young artists and an admirer of the works of Pierre-Simon Ballanche.⁵

Frénet was inspired by these religious themes and chose to show, cheek by jowl with the night-time funeral, a painting titled *La Chute d'Adam et Ève chassés du paradis* (*The fall of Adam and Eve, banished from Paradise*) as well as a canvas titled *Vocation* in which a monk and a young bride visit the Virgin Mary. For his part, Janmot chose to place a painting of Christ on the Mount of Olives next to Frénet's works. He paints a Christ covered in blood and tears and shattered by a vision of horrors to come. Janmot even included in the background the torture of Savonarola. Janmot also included a painting—sadly, destroyed in 1870—titled *La résurrection du fils de la veuve de Naïm* (*The Resurrection of the son of Naïm's widow*). He borrowed the features of Laurent-Paul Brac de la Perrière for Christ's face in this painting, and again for a representation of the Last Supper executed in 1845 at the Antiquaille Hospital in Lyon. Taking care to maintain uninterrupted dialogue between each composition, Auguste Flandrin added a work titled *Savonarole prêchant dans l'église de San Miniato* (*Savonarola preaching in the Church of San Miniato*), while Florentin Servan presented the Good Shepherd saving a lamb from a thornbush, along with several vues of Hyères and environs.

Tisseur adds, "The impact of this exhibition was considerable precisely because it was restricted in size,"⁶ and announces what he calls a Lyonnais "religious school"⁷ already echoed in Hippolyte Flandrin's works in the chapel of the Saint-Séverin church. Frénet's compositions should equally be juxtaposed with the works of his collaborators, such as a portrait of Christ surrounded by children by Claudius Lavergne, purchased in 1838 by the sisters of Saint-Vincent-de-Paul in Ainay; a Christ in the garden of Gethsemane by Alphonse Girodon de Pralong, exhibited in the 1841 Paris Salon; and the scenes in the Chapel of the Virgin's Litanies in Notre-Dame-de-Lorette church, painted from 1836 on by Michel Dumas working together with his mentor André-Jacques Victor Orsel. (Laetitia Pierre – tr. G. F.)

1. Clair Tisseur, (pseudonym: Clément Durafor), «Louis Janmot,» in *La Revue du siècle*, 1893, n°69, p. 69-84, cit. p. 71.
2. Jean-Baptiste Frénet was born to a bourgeois family in Lyon in 1814. He entered Lyon's École des Beaux-Arts in 1827. Starting in 1831, Frénet was singled out at the annual prize-giving ceremony, earning an honorable mention in the drawings category while his schoolmates Louis Janmot and Pierre Bonirote each earned a "golden laurel" in the painting class run by Claude Bonnefond. That same year another student from the Lyon school, Jean-Hippolyte Flandrin, won first prize in painting at the École des Beaux Arts in Paris with his work *Thésée reconnu par son père* (*Theseus recognized by his father*). Frénet moved to join his brother at the Paris École des Beaux-Arts in 1834, where he studied under Jean-Auguste Dominique Ingres.
3. Jean-Baptiste Frénet, *Le Colisée à Rome*, ink wash and pencil, 42,7 x 88,5 cm, signed in the lower right-hand portion "J. Frenet," private collection. A full-page reproduction of this drawing graces Michel Régnier's work, *Jean-Baptiste Frénet 1814-1889. Peintre, photographe et homme politique lyonnais*, preface by Pierre Rosenberg, Châtillon-sur-Chalaronne, Éditions la Taillanderie, 2002, not paginated.
4. See the recent catalogue for the exhibition *Hippolyte, Paul, Auguste. Les Flandrin artistes et frères*, at Lyon's Fine Arts Museum (Elena Marchetti and Stéphane Paccoud, dir.), *Hippolyte, Paul, Auguste. Les Flandrin artistes et frères*, cat. exp., Lyon/Paris, Musée des Beaux-Arts/Éditions In Fine, 2021).
5. In Lyon, at the start of the nineteenth century, a number of clubs or societies of writers, philosophers and artists – including local dignitaries, clergymen and businessmen – were inspired by the thinking of the Enlightenment as well as by German philosophers such as Lessing, Herder and Schlegel. Several followed the lead of Pierre-Simon Ballanche, who in 1804 founded the Christian Society, to find in such philosophies a new sensitivity and new goals. Ballanche's notable 1801 essay titled "Du sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts" ('Of sentiment, seen in the context of its relationship with literature and art') viewed religious sentiment as a fundamental source of inspiration in artistic renewal.
6. Tisseur, *op. cit.*, 1893, p. 72.
7. *Idem*.

Francesco HAYEZ (Venice, 1791 – Milan, 1882)

18. *Preparatory study for The Meeting of Jacob and Esau*, c. 1844

Graphite, pen and black ink, watercolour and watercolour gouache, 31,2 x 41,2 cm. Signed lower right in brown ink: "Hayez Franco".
Provenance: Nice, Blue Antique gallery.
Literature: Unpublished.



Born in Venice, Francesco Hayez first studied at the Accademia di Venezia with Francesco Fedeli, “il Maggiotto”, a respected painter, before training in Rome between 1809 and 1816. He benefited from the support and advice of Antonio Canova and developed a language that synthesised the classical canons and the painting of the Venetian colourists.

In the 1820s, Hayez settled permanently in Milan, where he made his mark with Pietro Rossi, painted between 1818 and 1820, a political and historical subject that became the manifesto of pictorial romanticism in Italy. From 1840 onwards, contemporary critics contributed to the construction of this monument of Italian painting, at the very moment when the notion of national unity emerged.¹ But after a stay in Vienna and then in Munich in 1837, in contact with Nazarene painters such as Peter von Cornelius, Julius Schnorr von Carolsfeld and Wilhelm von Kaulbach, Hayez showed a new interest in biblical subjects and the history of the Jewish people in the 1840s. *The Meeting of Jacob and Esau*, a painting commissioned by the important patron Camillo Brozzoni from Brescia and exhibited in Milan at the Brera exhibition in 1844 (ill. 1), bears witness to this.

The Meeting of Jacob and Esau, an episode taken from Genesis (32, 14-22), narrates Jacob’s return to Canaan to his brother Esau’s land, accompanied by his army, after long years of separation and conflict, since Jacob had taken away his older brother’s right of primogeniture. The subject, which is that of reunion and, ultimately, reconciliation, therefore lends itself particularly well to depicting emotions of great intensity. The choice of postures and the staging compose a work that was described as early as 1844 as being of “superb formalism²” and achieves a synthesis between his training and so-called academic principles on the one hand, and the Venetian tradition embodied by Sebastiano Ricci and Giambattista Tiepolo on the other.

This ambitious painting is prepared by a dozen or so figure studies, mainly kept at the Accademia di Brera in Milan.³ The sheet we are presenting is the only known overall composition, and as such is an essential discovery for understanding the genesis of *The Meeting of Jacob and Esau*, a painting now seen as one of the artist’s masterpieces. Although the arrangement of the protagonists is reversed and more concentrated than in the final work, all the elements of the composition are present, including the soldiers massed in the background, although still very much sketched out. Hayez is already paying attention to the chromatic ranges that animate the main groups of figures, a component that underlines the painter’s qualities as a colorist. **(M.P. – tr. E.B.)**

ill. 1. Francesco Hayez, *The Meeting of Jacob and Esau*, 1844, oil on canvas, 208 x 300 cm, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo.

1. See in particular the article by Giuseppe Mazzini translated and published in English: « Modern Italian Painters », *London and Westminster Review*, XXXV, p. 363-390, edited by Andrea Tugnoli, *La Pittura moderna in Italia*, Bologne, CLUEB, 1993.
2. Pietro Selvatico, “ La pubblica esposizione in Milano nel 1844, *Rivista europea*, 1844, 21-22, p. 477-478, quoted in Fernando Mazzocca, *Francesco Hayez, catalogo ragionato*, Milan, Federico Motta, cat. 272, p. 286.
3. See Fernando Mazzocca, *ibid.*



Alexandre CABANEL (Montpellier, 1823 – Paris, 1889)

19. *Cleopatra testing poisons on prisoners under sentence of death*, 1883

Oil on canvas, relined, 59 x 100 cm. Signed and dated lower left: “Alex Cabanel – 1883”.

Provenance: Private collection, Brescia.

A pupil of Charles Matet at the Montpellier School of Fine Arts in 1834, Alexandre Cabanel obtained a scholarship from the city to study at the École des Beaux-Arts in Paris, where he joined the atelier of François-Édouard Picot. In 1845, he was awarded joint second prize, with Achille Bénouville, in the Prix de Rome. He went to the Villa Médicis and was a *pensionnaire* there until 1851, the year he returned to France. He worked on large-scale interiors, such as murals for the Hôtel de Ville in Paris, and the chapel in Vincennes – *The Apotheosis of Saint Louis IX of France*, and also carried out private commissions in the form of portraits or subjects from Roman or Christian history. In 1863, his famous *Birth of Venus* was presented at the Salon, where it met with immense success, thus ensuring him a thriving official career under Napoleon III. Towards the end of his life, Cabanel became interested in the theme of the tragic femme fatale, a repertoire that included subjects such as his *Phaedra* of 1880 (held in the Musée Fabre, Montpellier) and *Cleopatra testing poisons on prisoners under sentence of death*, 1887 (commissioned by the Royal Academy of Antwerp and now held in the Musée Royal des Beaux-Arts, Antwerp) (ill. 1).

In this last composition, painted two years before his death, Cabanel depicts Cleopatra languishing on a couch, accompanied by a maid on her left who is cooling her with a short fan. The non-chalance of the Egyptian queen contrasts with the cruelty of the scene in the left background, where a prisoner is dying after a maid has given him poison, and a corpse is being carried away by two slaves. Cleopatra casts an impassive glance towards the left of the scene, where her experiments with poisons are more important to her than the lives of her slaves. In the catalogue of the 2010 exhibition at the Musée Fabre, Montpellier, Michel Hilaire links this episode to a passage from Plutarch’s *Life of Antony* (chap. LXXI), in

which Cleopatra and Antony, her lover, return to Alexandria after their defeat by Octavius: “Moreover, Cleopatra was getting together collections of all sorts of deadly poisons, and she tested the painless working of each of them by giving them to prisoners under sentence of death.”¹ This episode, treated in the Orientalist tradition which the artist had already used for his painting *Thamar* in 1875 (Musée d’Orsay, on loan to the Musée des Beaux-Arts, Nice), illustrates the queen’s control over her destiny, preferring suicide to the humiliation of defeat. Cleopatra sits on a tiger skin with a leopard at her side. She wears the uraeus on her head and is richly attired in coloured and gold embroidered fabrics; her bosom is bare, and she has a transparent black gauze stole over her shoulder.

Our painting appears to be a sketch for the large painting in Antwerp, *Cleopatra testing poisons on prisoners under sentence of death*, which measures 165 x 290 cm. Ever since his stay in Rome, where he painted the intriguing *Albaydé* for the collector Bruyas in 1848 (Montpellier, Musée Fabre), and continuing throughout his career, Cabanel had been interested in orientalist subjects: there followed *Ruth* in 1868 (United States, private collection), *The Sulamite*, exhibited at the Salon of 1876 (whereabouts unknown) and *Thamar*.

Towards the end of his life, the painter became interested in themes based on the topos of the femme fatale with a tragic destiny, a repertoire to which the subject of *Cleopatra trying poisons on condemned men* (Royal Museum of Fine Arts Antwerp) belongs. Dated from 1887, this large composition measuring 165 cm by 290 cm is the result of an 1883 commission from the Royal Academy of Fine Arts in Antwerp for the Academicians’ Museum. In April 1883, the painter Charles Verlat acted as an intermediary between the Royal Academy of Fine Arts in Antwerp and Cabanel, who had been a member since 1867, and asked for the price of a “painting of his choice” and a self-portrait, both of which were destined for the Museum of the Academicians. After the commission was made official a few days later, Cabanel began to think about his painting, making it clear that he estimated that he would not be able to deliver it until 1885, given his many ongoing projects, an estimate that would be revised upwards since the final version would be completed in 1887. Dated 1883, our painting is the first version of Cleopatra trying poisons on death row inmates, in a particularly accomplished state. This is a real rediscovery that sheds new light on the genesis of the work preserved in Antwerp, bringing its first thought back not to 1886, the date of certain sketches, including that of Cleopatra preserved in Béziers², but to 1883. Free to choose his subject, Cabanel thus began this composition in 1883 - our painting bears witness to this - and then submitted the idea in 1887 to the Royal Academy of Fine Arts of Antwerp³, which validated it as well as its monumental dimensions.

In 1887, Cabanel re-used the 1883 composition, with a few noticeable differences: some of the colours differ from those finally chosen, particularly in the effects of light and shade;

Cleopatra’s dress is predominantly painted in shades of gold and blue; and the colours of the flowers and the fan vary from those in the Antwerp painting. Nevertheless, the compositional elements are the same, and so are all the figures. Preparatory sketches for the figure of Cleopatra are known to exist thanks to the work of Jean Nougaret,⁴ who also pointed out a later reduction of the Antwerp painting, now in the private collection of Juan Antonio Pérez Simon.⁵ The composition of the painting is reminiscent of a stage set, and the scenery evokes that of plays inspired by Egyptomania.⁶ The building on the left corresponds to the lateral colonnade of the Temple of Isis in Philæ, recognisable by its columns surmounted by papyrus capitals associated with the door of the temple of Edfu.⁷ The architecture in Cabanel’s painting is a recreation of ancient Egypt based on reference works, including *Description de l’Égypte*, which was produced during Napoleon’s campaigns in Egypt and published in 1809, and the 1878 book by the Egyptologist Auguste Mariette (1821-1881), *Voyage dans la Haute-Égypte*.⁸ Mariette had designed the sets and costumes for Giuseppe Verdi’s opera *Aida* in 1870-1871, and also made a major contribution to the scenario on which the libretto was based. He had been particularly keen that the production should authentically reflect his research in Egyptology. The first Parisian performance of *Aida* in French was at the Théâtre des Italiens on 1 August 1878. It was reprised at the Opéra Garnier on 22 March 1880. Given the success of the opera, it is possible that Cabanel attended one of those performances and, three years later, remembered the stage sets.⁹ In fact, the temple of Isis in act III of *Aida* was a reproduction of the temple of Philæ, the same building that Cabanel took as his model in *Cleopatra testing poisons on prisoners under sentence of death*.¹⁰

The Antwerp painting was a great critical success when it was exhibited at the Paris Salon in 1887, and reminders of its composition can be found in films of that time. Indeed, paintings by 19th century painters like Jean-Léon Gérôme, as well as Cabanel, inspired scenes in a number of films, such as *Nero* (directed by Georges Hatot, 1896-1897) with Nero testing poisons on his slaves, or *Cleopatra*, directed in 1909-1910 by Ferdinand Zecca and André Andreani.¹¹ Moreover, the critics also praised Cabanel’s gift for *mise-en-scène*, a term which links him directly to the world of theatre.¹² Indeed, his subjects and his heroines were sometimes taken from plays, as in, for example, his painting *Phaedra*. **(E.B. – tr. J.H.)**

ill. 1. Alexandre Cabanel, *Cleopatra testing poisons on prisoners under sentence of death*, 1887, oil on canvas, 165 x 190 cm, collection of the Academicians Museum, Antwerp, Royal Museum of Fine Arts.

1. Plutarch (here in the Bernadotte Perrin English translation) quoted by Michel Hilaire, *Cleopatra testing poisons on prisoners under sentence of death*, exhib. cat. *Alexandre Cabanel (1823-1889), la tradition du beau*, Sylvain Amic and Michel Hilaire eds., Paris/Montpellier, Somogy éditions d’art/Musée Fabre, 2010, p. 404-407, p. 405.

- Alexandre Cabanel, *Study for Cleopatra*, c. 1886-1887, oil on canvas, 54,2 x 74,5 cm, Béziers, Musée des Beaux-Arts, Hôtel Fabrégat.
- In a letter to the Royal Academy of Fine Arts in Antwerp dated January 29, 1887 and preserved in the KASKA archives of the Antwerp Hogeschool, Cabanel wrote: “To complete the commitment I made to the Academy in 1883, I have the honor of letting you know that I have been very busy with the work I am destined to do for the Museum of the Academicians, the subject of which is taken from Cleopatra. Quoted in Dorine Cardyn-Oomen, “The Museum of the Academicians: an international gallery of renewend artists from the 19th century”, *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 2006, p. 59-60.
- Jean Nougaret, *Alexandre Cabanel, sa vie, son œuvre, essai de catalogue* dissertation submitted for the Diplôme d’études supérieures d’histoire de l’art, Montpellier, faculté des lettres et sciences humaines, 1962, p. 173-174.
- Reproduced in Roxana Velásquez Martínez del Campo (ed.), *De Cranach à Monet: chefs-d’œuvre de la collection Pérez Simón*, exhib. cat. Quebec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2007, p. 80-81.
- On Egyptomania in the arts, see the exhibition catalogue *Egyptomania: l’Égypte dans l’art occidental, 1730-1930*, eds. Jean-Marcel Humbert, Michael Pantazzi and Christiane Ziegler, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.
- Dorine Cardyn, ‘Alexandre Cabanel, *Cleopatra testing poisons on prisoners under sentence of death*’, *Le Livre du Musée: pièces maîtresses de la collection : Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 2003, p. 154.
- Michel Hilaire, «Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort», *Alexandre Cabanel (1823-1889), la tradition du beau*, op. cit., p. 384-387, p. 406.
- We are particularly grateful to Mr. Mathias Auclair, Director of the Music Department at the Bibliothèque nationale de France, for pointing out this hypothesis.
- Nicole Wild, «Le Caire», in *Décors et costumes du XIX^e siècle*, Volume II : Théâtre et décorateurs [on line]. Paris: Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 1993, paragraph 6.
- On the links between Cabanel and the cinema see exhib. cat. *Alexandre Cabanel (1823-1889), la tradition du beau*, Sylvain Amic and Michel Hilaire eds., Paris/Montpellier, Somogy éditions d’art/Musée Fabre, 2010, p. 409-410; and the forthcoming Musée d’Orsay exhibition, *Enfin le cinéma ! Arts, images et spectacles en France 1833-1907* (28 September 2021 - 16 January 2022).
- This quality has often been mentioned in describing Cabanel’s talent and his taste for decorative composition, notably in his 1875 painting *Thamar*. See Michel Hilaire, «Thamar», exhib. cat. *Alexandre Cabanel (1823-1889), la tradition du beau*, op. cit, p. 385.

Christian MOURIER-PETERSEN

(Holbaekgaard, 1858 – Copenhagen, 1945)

20. *Farmyard in Arles*, 1887-1888

Oil on board, 28,5 x 46 cm.

Christian Mourier-Petersen is a Danish painter who studied art from 1880 to 1883 at the Copenhagen Academy, after giving up a career as a doctor.¹ He travels in Europe, especially in France. From October 1887, Mourier-Petersen was in Arles. This stay was a key moment in his artistic career as he met Vincent van Gogh in March 1888 who had already been in Arles for a month.

Our painting is emblematic of Mourier-Petersen’s Arles period. It plunges us into a dry and cold winter light, in bluish, cream and grey tones. In a farmyard, surrounded by two buildings, a long wooden prop structures the composition by forming a cross with the blue shadow of the balustrade placed on the yellow wall of the house. Orange touches are placed on both sides of the painting on the tiles on the roof and the



beaks of the hens in the lower left corner. The coloured shadows of the branches of the tree in the centre of the courtyard on the wall of the building to the right of the composition are a counterpart to the group of figures in the left-hand corner. A woman standing in peasant costume and warmly dressed in a white shawl accompanies two young children playing with a small blue wooden cart among the chickens.

In Arles, Christian Mourier-Petersen painted a *Young Arlesian* from 1888 (Hirschsprung Collection, Copenhagen) as well as motifs that can also be found in works by Van Gogh from the same period, “each in its own style and technique.”² The two artists became friends and painted from common models, sometimes the same subjects, including orchards in bloom a few months apart (ill. 1 and 2).³ After his stay in Arles, Mourier-Petersen went to Paris in May 1888 where he stayed at Théo van Gogh’s flat on rue Lepic, on Vincent’s recommendation.⁴ Having spent the months of November and December 1889 in the Netherlands, Mourier-Petersen seems to have been informed of Vincent van Gogh’s suicide on 29 July 1890 only very late. He wrote a letter to Theo dated 25 November 1890 in which he expressed his condolences, sadness and surprise at the news of his brother’s death: “We were so well together during our short acquaintance and he showed me (*sic*) a very sincere and unselfish friendship. Also his views on art and life were of (un)questionable influence on my development.”⁵

On his return to Denmark, Mourier-Petersen participated in the creation of “Den Frie Udstilling” (Free Exhibition). This exhibition, founded in 1891 by Danish artists, including Mourier-Petersen, Johan Rohde, whom Van Gogh had met in France, Vilhelm Hammershøj, and the couple Harald and Agnes Slott-Møller, promoted the European avant-garde in opposition to a national academicism. **(E.B. – tr. E.B.)**

ill. 1. Christian Mourier-Petersen, *Peach Blossoms, Arles*, 1888, oil on canvas, 55, 2 x 45 cm, Copenhagen, Hirschsprung Collection, Inv. Nr. 3062.

ill. 2. Vincent van Gogh, *Pink Peach* (“*Souvenir de Mauve*”), ca. 30 March 1888, oil on canvas, 73 x 60 cm, Otterlo, Kröller-Müller Museum collection, Inv. KM 108.317.

- Mourier-Petersen is mentioned several times in Van Gogh’s letters, describing him as a good companion, and pointing out that he had given up a career as a doctor (letter 613).
- Marije Vellekoop (ed.), *Van Gogh at Work*, exhibition catalogue, Arles/Amsterdam, Actes Sud/Van Gogh Museum, 2013, p. 171.
- « Mourier-Petersen’s *Apricot Trees in Blossom* (Hirschsprung Collection, Copenhagen) and Van Gogh’s *Souvenir de Mauve* (*Peach Tree in Blossom*)(F 394). Van Gogh’s *Mousmé* (F 431) and Mourier-Petersen’s *Girl from Arles* (Hirschsprung Collection, Copenhagen) seems to be the same model, although Van Gogh’s version was done in July, after his Danish friend’s departure. See: Larsson 1996, p. 9-20 », quoted in Martin Bailey, ‘How Van Gogh Saw Arles’, Klaus Albrecht Schröder (ed.), *Heartfelt lines - Van Gogh*, cat. exh., Cologne, DuMont, 2008, note 18, p. 81.
- Françoise Cachin (dir.), *Van Gogh à Paris*, cat. exh., Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, RMN, 1988, p. 564.
- Letter from Christian Mourier-Petersen to Theo van Gogh, dated 25 November 1890, in Holbaekgaard.

Giovanni BOLDINI (Ferrara, 1842 – Paris, 1931)

21. *Old woman waiting for a bus*

Black stone, coloured pencil highlights, 36 x 26,1 cm. Signed and dedicated lower right: “à mon ami / Paul Lamy / Boldini”.

Born in Ferrara, Boldini was an Italian artist who trained as a painter with the Ferrarese artists Domenichini, Gaetano and Gerolamo and then attended the Academy of Fine Arts in Florence. He went to Paris for the first time in 1867 for the Universal Exhibition, where he met Degas, Sisley and Monet, then returned to settle permanently in the capital after the Franco-Prussian war in 1871.¹ He became famous for painting portraits of the personalities of his time, one of the most famous being that of Count Robert de Montesquiou, painted in 1897 and kept in the Musée d’Orsay.

In addition to his work as a portraitist, he sketched scenes of Parisian life. *Old Woman Waiting for a Bus* is very similar to the body of drawings made by Boldini in the streets of Paris. These are “incisive and elliptical sketches”², which show the city of Paris, its streets and their bustle, its monuments and its gardens, and in which one can perceive a concern to make the urban frenzy of the capital felt (ill. 1). At a retrospective of his drawings in 1934 in Paris, drawings were exhibited that represented “his impulsive manner, which he first used to chisel out scenes from the street”³. These subjects, which he took up in the 1870s and 1880s⁴ – preceding the worldly portraits for which he was famous – are treated with a tangle of “nervous line, bizarre line, tumultuous line, allied line, and intelligent line.”⁵

It is this energetic and synthetic line that can be seen in our drawing. A certain radicalness in the representation of perspective⁶ is noticeable in the centre of the composition, where the vanishing point is represented by a bus emerging from the corner of the street. The road in the foreground is bordered on both sides by houses or low-rise buildings. On the



two pavements we can see street lamps, signs of modernity, as well as a bus stop towards which an old stooped woman dressed in black, is walking with difficulty, perhaps accompanied by a walking stick.

In a few strokes, Boldini succeeds in rendering the architecture of the Parisian arteries and its urban landscape by skilfully articulating the shadows – at the level of the buildings - with the emptiness of the road, which seems to go on *ad infinitum* to merge with the grey sky. **(E.B. – tr. E.B.)**

ill. 1. Giovanni Boldini, *Street scene*, between 1869 and 1931, black stone on paper, 22,5 x 18 cm, Paris, Musée Carnavalet, D.9552.

- « Biographie », *Dessins parisiens de Giovanni Boldini*, cat.exh., Paris, Ville de Paris, musée Carnavalet, 1982, np.
- Bernard De Montgolfier, « Giovanni Boldini, de Ferrare à Paris », *op. cit.*, np.
- E. Plouchart-Duclay, « Une rétrospective Boldini. Cent dessins inédits du grand peintre italien remportent le plus vif succès», *Le Matin*, 28 April 1934, p. 10.
- This is evidenced in particular by the dating of the drawings reproduced in the catalogue of the exhibition at the Musée Carnavalet in Paris in 1982, which range from 1874 (no. 19) to 1910 (no. 73), with a majority of drawings dated to the 1880s.
- E. Plouchart-Duclay, *op. cit.*, p. 10.
- Our drawing can be compared to no. 44, *Prospettiva* (*A Street in Perspective*), reproduced in the 1982 Carnavalet museum exhibition catalogue.



Henri-Marius GUY (Lyon, 1874 – St-Cyr-au-Mt-d’Or, 1933)

22. *Luxembourg Garden*, 1901

Oil on canvas, 81 x 45 cm. Signed lower right: "H. GUY".

Exhibition: Société Lyonnaise des Beaux-Arts in 1901.

Provenance: Lyon, private collection.

Henri-Marius Guy was admitted to the École des Beaux-Arts in Lyon¹ in 1892 where he joined the Flower Class in 1893. As a student of the flower painter Castex-Degrange², he exhibited in Lyon at the Société Lyonnaise des Beaux-Arts from 1895, when he finished his training at the École des Beaux-Arts, until 1912. We have very little information about the end of his career, except that he is mentioned as a jeweller in his death certificate.³

He painted mainly landscapes and scenes of fairs, as well as views of Lyon, notably those of the *Quai Claude-Bernard* (1898) and the *Cathedral Saint-Jean* (1900). He did not limit himself to painting, as he also presented a sketch for a mosaic at the Salon de la Société Lyonnaise des Beaux-Arts (SLBA) in 1899, as well as a decorative panel printed on velvet in 1901, and exhibited watercolours and etchings. 1901 was an important date in Henri-Marius Guy's career as he won a medal at the SLBA Salon for two paintings he exhibited: *Le Chardonnet, hameau nearby Limous (Seine-et-Oise)* and our painting *Luxembourg Garden*.⁴ The City of Lyon bought the first one from him and a certain Mrs. Max-Mayer acquired the second.

Very few works by Henri-Marius Guy are available today. Our painting is therefore a major discovery and contribution to our knowledge of the Lyon painter's career. This painting of great quality represents a nocturnal scene, lit by moonlight in the upper left-hand corner.⁵ In the foreground, on the right is a man wearing a top hat, behind him two passers-by are holding umbrellas and are also heading to the left. The background is yellow-orange, glowing, almost in flame, and brings a certain dynamism to this urban scene. The treatment of the figures, almost like shadow puppets, gives an eerie effect to the whole. The brushstrokes are vivid, in a cameo of yellow, blue and orange, enhanced by the halo of the moon which floods the composition with its white light, the bluish reflections of which can be seen on the left side of the man's face. The work on complementary colours – in particular orange and blue – follows the research carried out by the Neo-Impressionist painters at that time, and the effect of movement would be brought to a climax by the Italian Futurists a few years later (ill. 1). **(E.B. – tr. E.B.)**

ill. 1. Giacomo Balla, *Arc Lamp*, 1910-1911, oil on canvas, 174,7 x 114,7 cm, New York, The Museum of Modern Art.

1. Dominique Dumas, *Salons et expositions à Lyon 1786-1918, catalogue des exposants et liste de leurs œuvres*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2007, tome II, p. 658.

2. Étienne Grafe and Élisabeth Hardouin-Fugier, *The flower painters, an illustrated dictionary*, North Dighton, JG Press, 1996, p. 196.

3. We thank Dominique Dumas for this information.

4. Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, E. Gründ, 1924, tome 2, D-K, p. 522.

5. See on these themes the catalogue of the exhibition *Les Nuits électriques* at MuMa, Le Havre, 2020.

Alexandre SÉON (Chazelles-sur-Lyon, 1855 – Paris, 1917)

23. *Preparatory study for The Bathers or The River*, c. 1892

Pastel, 52 x 32 cm. Monogrammed lower right: "A. S."

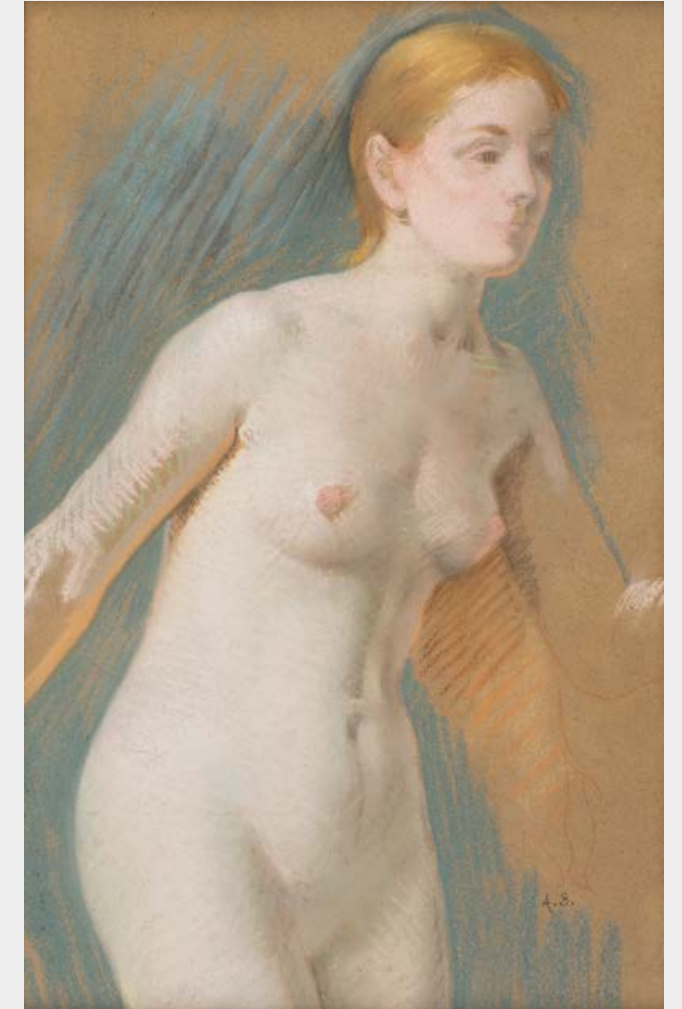
Provenance: Fleury Grosmollard, Chazelles-sur-Lyon; Eric G. Carlson, New-York.

Literature: N°32 in the academic work on Alexandre Séon by Delphine Montaland, 1984.

Trained at the École des Beaux-Arts in Lyon, then at the École des Beaux-Arts in Paris from 1878, Alexandre Séon worked with Pierre Puvis de Chavannes for ten years, between 1881 and 1891.¹ He assisted him on major projects, including the decorations for the Pantheon in Paris, and then continued his career following the precepts of a symbolist ideal.

In 1892, Séon participated for the first time in the Salon de La Rose+Croix, where he regularly exhibited several works until 1897 (except in 1894). Deeply influenced by the theories of Sâr Péladan - whose portrait he painted in 1892 is kept in the Museum of Fine Arts in Lyon - he did not forget the lesson of Puvis de Chavannes, which is found here, particularly in the synthesis of the line. A nude woman, standing, slightly bowed, turns to the right, her arms open. Subtle highlights of pink and white pastel are scattered over her eyelids, arms and chest, giving her a softness that is accompanied by the lightness of her blond hair. The artist's attention has been focused on the torso and stomach in particular. The young woman's body is surrounded by a blue and orange halo, leaving the background in reserve.

Our pastel is to be compared with two drawings – a study in black pencil and blue chalk called *The Little Blue Bather*² and a study in the Musée d'Art et d'Industrie in Saint-Étienne. These three works all present a figure of a woman in isolation, although the two drawings show her in full-length, almost silhouetted, whereas our pastel is much more accomplished, detailed in its serene expression, its colouring is much more careful and Séon renders the modelling of the flesh with greater precision. This young woman must have been part of a more complex subject. Indeed, she can be seen in a small painting by Séon, *The Bathers*³ presented at the exhibition *Puvis de Chavannes et la peinture lyonnaise du XIX^e siècle* at the Museum of Fine Arts in Lyon in 1937, which shows "a young blonde girl with untied hair (coming) out of a river and (advancing) towards a half-naked woman, seen from the back and seated on the right, near tall trees."⁴ It may even be a preparatory sketch for a larger composition. Our drawing (52 x 32 cm) allows us the hypothesis of the existence of a finished work, of larger dimensions than the one exhibited in Lyon in 1937. A line engraving taken from



the 1892 Salon de La Rose+Croix catalogue (ill. 1) reproduces a painting exhibited under the title *The River* - could it be *The Bathers* exhibited in 1937 or the large painting that is unknown to us? Anyway, it provides information on the complete composition in which this young woman was included. **(E.B. – tr. E.B.)**

ill. 1. Study for the painting *La Rivière* exhibited at the Salon de La Rose+Croix, 1892 (lost) [illustrated in the booklet of the Salon de La Rose+Croix, 1892, p. 36].

1. Jean-David Jumeau-Lafond, « Chronologie », *Alexandre Séon (1855-1917), la beauté idéale*, cat. exh., Cinisello Balsamo, Silvana, 2015, p. 262.

2. Alexandre Séon, *The Little Blue Bather*, black pencil and blue chalk, 19,7 x 11,5 cm, private collection.

3. Alexandre Séon, *Les Baigneuses*, oil on canvas, 33 x 46 cm, exhibited in the exhibition *Puvis de Chavannes et la peinture lyonnaise du XIX^e siècle* at the Museum of Fine Arts in Lyon in 1937 under n°193. Owned until 1937 by Mr Henri Juttet in Lyon, it appeared on the art market at a sale at Drouot on 25 November 1974. Its current location is unknown to this day.

4. *Puvis de Chavannes et la peinture lyonnaise du XIX^e siècle*, musée de Lyon, 1937, p. 123.



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

24. Diptych of two paintings: *Burning Factory* and *Out of Work*, 1911

Oil on canvas, each 215 x 135 cm. Signed in the lower left-hand corner of *Burning Factory*: "L. Humbert-Vignot".
Exhibition: 1911, Salon des Artistes Français (Number 966).

Léonie Humbert-Vignot studied at Lyon's École des Beaux-Arts and took classes with Tony Tollet and Bonnardel in that city. In Paris she was trained by Baschet and Edouard Toudouze at Académie Julian. Between 1896 and 1945¹ her work was shown regularly in Paris and Lyon. This diptych, exhibited at the 1911 Salon des Artistes Français, earned her a third-class medal in the painting category. The two canvases - then titled *Suite de grève: l'usine en feu--sans travail; diptyque (After the strike: Burning factory--Out of work; Diptych)* belong to the same cycle as the triptych *Un Jour de Grève (Strike day)* at the Museum of Fine Arts of Lyon (ill. 1) that was shown at the 1910 Salon des Artistes Français.



Our monumentally sized diptych continues the theme of workers' living conditions. Here the artist does not paint a procession of striking workers. Rather, she depicts the despair into which laborers both male and female are plunged when their means of production are destroyed, making work impossible. The *Burning factory* panel depicts an ongoing conflagration that is forcing workers to flee, backs bowed, faces haggard and terrified. A couple in the foreground stand out from the crowd: the woman wears a dark dress while the man, dressed in a white shirt, carries a sack on one shoulder.² These characters are found again in the *Out of Work* panel, this time along side of a baby and a young girl sitting on what appears to be a bundle of clothes, on a floor of beaten earth littered with waste and remains. The characters evoke those in the *On strike* triptych of 1910. The only background features are the factory's high and distant chimneys.

Out of Work is a direct reference to the jobless, whose situation was attributable to various causes at the start of the twentieth century, and here to a factory fire. Some critics have considered the diptych to be an "anti-strike sermon"³, an interpretation that ascribes the fire's origins to a day of confrontations with strikers that has now led to de-facto unemployment

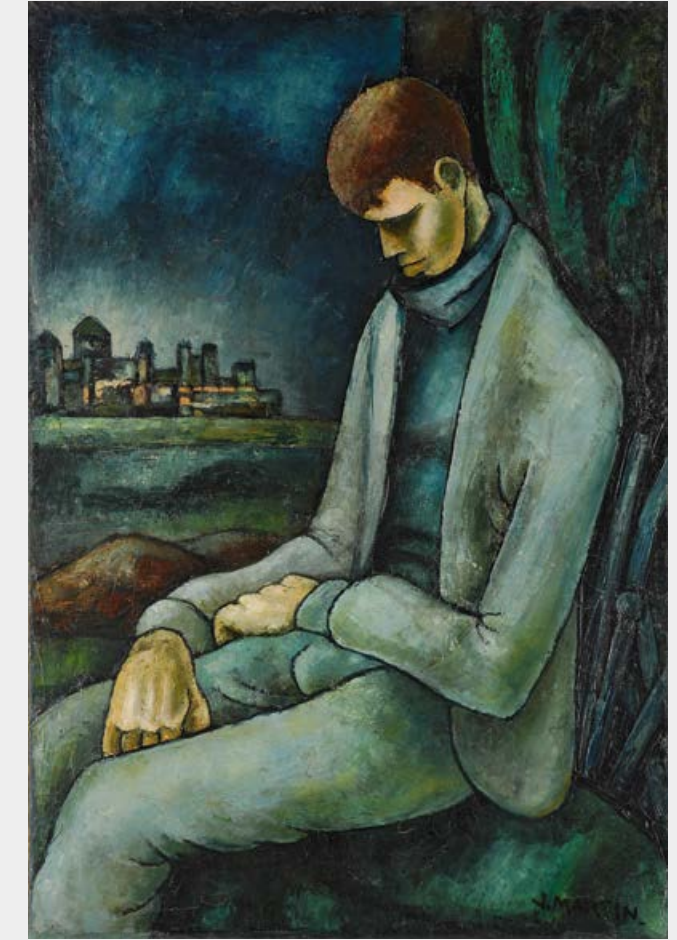
for the factory's labor force. Whether the fire is due to sabotage or accident, however, it's still the case that in these two scenes Léonie Humbert-Vignot described the real life and working conditions of workers without either denouncing them or exalting them as heroes. That no specific event is represented allows the whole to acquire a universal and profoundly human dimension, thus letting it resonate with other works characteristic of Third Republic taste, among which one can cite the paintings of Fernand Pelez, in particular *Sans asile (No refuge, 1883, Musée du Petit Palais)*, as well as the types of workers Dalou depicted in his unfinished *Monument aux ouvriers (Monument to workers, 1889-1902, Musée du Petit Palais)*; and, in a more optimistic vein, the triptych *Âges de l'ouvrier (Age of the worker)* by Léon Frédéric (1895-1897, Musée d'Orsay).

Léonie Humbert-Vignot produced a number of naturalistic paintings toward the end of the first decade of the twentieth century. In 1908, her canvas *Les pauvres gens--*which reviewers praised for its "dramatic, touching"⁴ character--was exhibited at the Salon des Artistes Français. The triptych *Un jour de grève, or Strike day*, won a prize at the same salon in 1910; our painting was displayed there the following year. This return to monumental format and to the diptych was characteristic of a practice frequently employed in naturalistic paintings toward the end of the nineteenth century;⁵ we find it again in *La grève au Creusot (Strike at Le Creusot, 1899, Musée des Beaux-arts of Pau)*, as well as in *Triptyque de la mine (Mine triptych, 1902, Musée Meunier of Ixelles)* of Constantin Meunier. The high chimneys in the background of Léonie Humbert-Vignot's diptych evoke these architectures typical of the landscape of industrial regions, of which Paul Signac stated, while visiting Charleroi: "This architecture of steel and fire is the only one for our time. No hesitation is possible (when choosing) between the Trinity and this factory."⁶

Humbert-Vignot served as a front-line nurse during the First World War. Her style changed radically thereafter as she took on lighter subjects probably, in part, for financial reasons. (E.B. – tr. G.F.)

ill. 1. Léonie Humbert-Vignot, *Triptych Strike day (The Wait, 182,5 x 102 cm, The March, 228,5 x 119,5 cm, The Dead, 182 x 102 cm)*, 1910, Lyon, Museum of Fine Arts.

1. Patrick Pons, *Dictionnaire illustre des femmes peintres et sculpteurs ayant vécu et exposé à Lyon de 1650 à 1950 et quelques autres, (Illustrated dictionary of female painters and sculptors having lived and shown in Lyon from 1650 to 1950)*, Lyon, 2018, np.
2. For images of workers at the end of the nineteenth century see Anne-Sophie Aguilar, "L'ouvrier, héros et martyr de la société industrielle ? Figures de l'ouvrier dans l'art de 1870 à 1914" in exhibition catalogue *Les villes ardentes. Art, travail, révolte, 1870-1914*, by Emmanuelle Delapierre and Bertrand Tillier (eds.), Caen / Gand, Musée des Beaux-Arts / Snoeck, 2020, p. 45-57.
3. Claude Le Senne, *La musique et le théâtre. Aux Salons du Grand Palais, Le Ménestrel, journal de musique*, 10 June 1911, p. 178.
4. Hoffmann-Eugène, «Comptes-rendus des Expositions» («Summaries of Exhibitions»), *Journal des artistes*, 14 June 1908, p. 5785.
5. For more on this subject see Bruno Foucart, "Le polyptyque au XIX^e siècle, une sacralisation laïque" in *Polyptyques: Le tableau multiple du Moyen-Age au XX^e siècle*, exhibition catalogue, Paris, RMN, 1990, p. 130-139.
6. Paul Signac, quoted in Emmanuelle Delapierre, "Vers d'autres rivages? Les pittoresques des faubourgs industriels", exhibition catalogue *Les villes ardentes. Art, travail, révolte, 1870-1914, op. cit.*, p. 73.



Jean MARTIN (Lyon, 1911 – Pierre-Bénite, 1996)

25. *The Watchman*, 1934

Oil on mattress canvas, 115 x 80 cm. Signed lower right : « J. MARTIN ».
Provenance: former collection of Renaud Icard, writer and critic.
Exhibition: 1935, Lyon, galerie Sornay; 1936, Paris, Salon des indépendants; 1936, Lyon, galerie Sornay; 2012, Lyon, musée des Beaux-Arts, *Jean Martin (1911-1996), les années expressives*; 2016, Roubaix, La Piscine – musée d'Art et d'Industrie André-Diligent, *Jean Martin, de l'atelier à la scène*.
Literature: Jean-Christophe Stuccilli, *Jean Martin (1911-1996), peintre de la réalité*, Paris, Somogy, 2016, p. 99, fig. 107 [see full bibliography p. 285, cat. 15]; Philippe Dufieux et Jean-Christophe Stuccilli, *L'Art de Lyon*, Paris, Éditions Mengès-Place des Victoires, 2017, p. 375, fig. 24.

Self-taught, Jean Martin was supported from 1933 onwards by the gallery owner Marcel Michaud, with whom he shared the ambition of a social art nourished by the conquests of the Popular Front. On the fringes of the debates surrounding the realism quarrel, he developed a "reality painting" deeply marked by the Flemish expressionism of the Laethem-Saint-Martin group, which he discovered at the age of sixteen at the Musée des Beaux-Arts in Grenoble, during *L'Art belge* exhibition organised by Andry-Farcy

in 1927. This early revelation of contemporary Belgian painting was a real manifesto for the young painter, particularly the social realism of Constant Permeke and Gustave Van de Woestyne, which marked his painting throughout the thirties and of which *The Nightwatchman* is the most accomplished expression. In 1938, his meeting with the critic Henri Héraut, founder of the Forces Nouvelles group, proved to be decisive, and the artist became associated with several national events aimed at consolidating realism as the privileged echo of collective aspirations, including the exhibition of the Nouvelle Génération group organised that same year in Paris at the Billiet-Vorms gallery, where he exhibited *The Blinds* (1937, Musée des Beaux-Arts in Lyon). A painter of the Spanish war, then of the defeat, he participated in 1940, alongside the publisher Marc Barbezat, in the birth of the famous literary review *L'Arbalète*, for which he drew the first cover. Present in the collections of the Musée des Beaux-Arts in Lyon, the Musée des Beaux-Arts in Valence, La Piscine - Musée d'art et d'industrie André Diligent in Roubaix, the Musée des Années 30 in Boulogne-Billancourt, the Musée Paul-Dini in Villefranche-sur-Saône, but also the Fourvière Museum of Sacred Art in Lyon and the Musée du Hiéron in Paray-le-Monial, Jean Martin's work is part of the quest for reality that characterised the painting of the inter-war period following the aesthetic experiments of the early 20th century.

It was in 1934 that Martin set his sights on his first political work: anticipating the working-class themes that would follow the advent of the Front Populaire, *The Watchman* was painted in reaction to the riots of the extreme right-wing leagues at the gates of the National Assembly on 6 February 1934. Exhibited in Paris at the Salon des Indépendants in 1936, the painting was noticed by Claude Roger-Marx, who saw in Martin one of the artists of the "rising generation", alongside Alfred Courmes. In many respects, the work illustrates the influence of Marcel Gromaire's art on the young painter, as shown by the general turn of the figure and the stylisation of the head, borrowed from the monolithic silhouettes of *The War* (1925, Musée d'art moderne de la ville de Paris). The disproportionate gigantism of the figure, as well as the stretching of the arms, reveal the influence of Permeke, Gustave De Smet or Frits Van den Berghe, who are to be found later in *The Blinds* or *The Exiled* (1938, Roubaix, La Piscine - Musée d'art et d'industrie André Diligent). This lineage was then detected by many critics, including René Derouille who liked to evoke an "art impregnated with tradition and the Nordic spirit".

It was also in this work, painted on a simple mattress canvas, that the palette of saturated blue-greens, earthy browns and fluffy blacks acquired its chromatic subtlety, which Martin continued to use until after the Second World War. Like Stanislas Fumet, the critics distinguish a style without any real equivalent in contemporary French painting, a sharp line chiselling a colour melted into an enamel paste, "Jean Martin makes paintings like pottery. [...] An admirable pictorial material, baked, enamelled; enclosed in deliberate lines". During the painter's first exhibition at the André Sornay gallery in 1935, *The Watchman* was acquired by the critic and writer Renaud Icard (1886-1971), a friend of André Gide and future testator of the Musée des Beaux-Arts in Lyon: "this site guard in a harmony of blue paste seduced me. [...] Jean Martin's genius is made up of distinction, simplicity and profound human understanding. It is restrained, contained, intimate". (J.-C.S – tr. E.B.)



Hélène LAGNIEU (Nantua, 1957)

26. *The Red Angel*, 2020

Ink on paper, 80 x 220 cm.

Conversation between Hélène Lagnieu and Emmanuelle Gauthier (tr. E. B.)

Emmanuelle Gauthier: This *Red Angel* is one of those hybrid creatures that are omnipresent in your work. How does he (or she!) speak to us about our own nature?

Hélène Lagnieu: Yes it does, hybridisation, the intertwining of various forms of life - human, vegetable, mineral, animal - have always been very present in my work. As are chimeras. Our true nature is non-dual, not separated from the rest of the living. I believe this deeply, I live it intimately. And my paintings try to bear witness to this, indeed. We are part of a whole, where everything is connected. The material world is too narrow. The riddles of life can only be solved by paying attention to what is of a completely different order: poetic, spiritual. The Red Angel is one of these luminous beings, who are there to help us, even if we cannot see them.

E. G.: You speak of non-duality. In your work, hybridity is also born from the meeting of the feminine and the masculine...

H. L.: Yes, I work on this alchemy constantly. Each of us is woven from these two polarities, these two energies.

E. G.: How would you define your current artistic approach?

H. L.: It is in osmosis with my inner and intimate life. The discovery and exploration of parallel worlds have given meaning to my life for several years. I explore more and more the sacred character of everything. For everything that is trivial deserves to be seen as sacred. In my daily life, rituals have taken on the force of habits: I am grateful, moment by moment.

E. G.: Something seems to have calmed down in your work...

H. L.: Oh yes! I am no longer the burnt-out person I was. Repair, resilience, that's the story of my life, me being self-taught. And I think this is increasingly visible in my work. The dissections and the flayed that used to populate my works have gradually softened, even faded. I am reaching something more peaceful, in connection with the invisible worlds, which are very present for me. I see the trace of this evolution in this heart-nest of the angel: a welcoming, soft heart, which receives and prepares for the flight of its young.

E. G.: Is painting and drawing a form of meditation for you?

H. L.: When I paint, I'm not there anymore, that's for sure. I let myself be guided. "It invites itself, it comes and I let it take me along. I don't decide anything. As happens with automatic writing, I discover as I go along. I am the spectator of the worlds that spring up under my hand. This exploration is playful: it's a feast for the imagination! When an "accident" occurs on paper, I let myself be diverted. And as is the case with the practice of *kintsugi* in Japan, imperfection leads me to something new. Echoing this practice, a metaphor for resilience, I use more and more golden inks. An echo also to the medieval illuminations, which I love so much.

index des artistes	FR	EN
Thomas BLANCHET	12	109
Giovanni BOLDINI	92	137
Alexandre CABANEL	82	134
Marc CHABRY	16	110
Jean-Baptiste DESMARAIS	56	124
Benjamin DUVIVIER	42	121
Auguste FLANDRIN	74	131
Jean-Honoré FRAGONARD	34	117
Jean-Baptiste FRÉNET	76	132
Charles GRANDON	20	112
Henri-Marius GUY	94	138
Francesco HAYEZ	80	133
Philippe-Auguste HENNEQUIN	66	128
Léonie HUMBERT-VIGNOT	98	140
Hélène LAGNIEU	104	143
Jean MARTIN	102	141
Teodoro MATTEINI	52	123
François Nicolas MOUCHET	44	121
Étienne MOULINNEUF	36	118
Christian MOURIER-PETERSEN	88	136
Laurent PÉCHEUX	30	115
Alexandre SÉON	96	139
Pieter STEENWIJCK	10	108
Carle VANLOO	26	113
Eugène VIOLLET-LE-DUC	70	130
Julie VOLPELIÈRE	64	128



Crédits photographiques

Œuvres exposées :

© Galerie Michel Descours / Thierry Jacob pour les cat. 1, 2, 5, 7, 8, 9, 11, 12, 14, 15, 18, 20 et 21.
© Galerie Michel Descours / Didier Michalet pour les cat. 3, 4, 6, 10, 13, 16, 17, 19, 22 à 26.

En couverture:

Henri-Marius Guy, *Jardin du Luxembourg* (détail), 1901. Huile sur toile, 81 x 45 cm (cat. 22, p. 94/138).

Conception graphique:

Jérôme Séjourné, Perluette & BeauFixe
Photogravure: Frédéric Basset
Impression: Alpha (Ardèche)

ISBN: 978-2-9580128-1-6



Illustrations :

p. 10, ill. 1 : © Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen
p. 12, ill. 1 : © Repr. Arthena / Lucie Galactéros-de Boissier, 1991, p. 436
p. 16, ill. 1 : © Cnossos / Olivier Parent
p. 25, ill. 1 : © Harvard Art Museums / Fogg Museum / President and Fellows of Harvard College
p. 26, ill. 1 : © Web Gallery of Art
p. 33, ill. 1 et 2 : © Musée des Beaux-Arts de Dijon / François Jay
p. 34, ill. 1 : © Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen
p. 41, ill. 1 : © Chayette Cheval
p. 57, ill. 1 : © Amiens, musée de Picardie / Gauthier Gillmann
p. 80, ill. 1 : © Archivio fotografico Civici Musei di Brescia-Fotostudio Rapuzzi
p. 82, ill. 1 : © Flemish Community (CC0) / Hugo Maertens
p. 88, ill. 1 : © Copenhague, Hirschsprung Collection ;
ill. 2 : © Otterlo, Kröller-Müller Museum
p. 92, ill. 1 : © Creative Commons Zero (CC0), Paris Musées / Musée Carnavalet
p. 94, ill. 1 : © New York, The Museum of Modern Art / Florence, Scala
p. 96, ill. 1 : © Gallica / BnF
p. 98, ill. 1 : © Musée des Beaux-Arts de Lyon / Alain Basset

MD

Michel Descours

varia

Paintings and Drawings from Pieter STEENWIJCK to Hélène LAGNIEU

Thomas BLANCHET

Jean-Honoré FRAGONARD

Hélène LAGNIEU

Alexandre SÉON

Giovanni BOLDINI

Jean-Baptiste FRÉNET

Jean MARTIN

Pieter STEENWIJCK

Alexandre CABANEL

Charles GRANDON

Teodoro MATTEINI

Carle VANLOO

Marc CHABRY

Henri-Marius GUY

François Nicolas MOUCHET

Eugène VIOLLET-LE-DUC

Jean-Baptiste DESMARAIS

Francesco HAYEZ

Étienne MOULINNEUF

Julie VOLPELIÈRE

Benjamin DUVIVIER

Philippe-Auguste HENNEQUIN

Christian MOURIER-PETERSEN

Auguste FLANDRIN

Léonie HUMBERT-VIGNOT

Laurent PÉCHEUX