Tableaux, dessins et sculpture

du XV^e au XIX^e siècle

Galerie Hubert Duchemin

Tableaux, dessins & sculpture

du XV^e au XIX^e siècle

Catalogue

Amélie du Closel
Ambroise Duchemin
Maxime Georges Métraux

Galerie Hubert Duchemin
8, rue de Louvois | 75002 Paris
www.hubertduchemin.com

Remerciements

Que soient ici vivement remerciés de leur aide,
de leur écoute patiente et de leurs conseils avisés :

Stéphane Barbier-Mueller, Élisabeth Bastier, Antoine Béchet et son équipe,
Pr. Alfredo Bellandi, Julian Bondroit, Pierre Bucat, David Champion, Pierre Curie,
Isabella Donadio du Harvard Art Museum, Emmanuel Ducamp, Marie-Anne Dupuy-Vachey,
Éric Fallas, Susana Garcia du M.A.H. de Genève, Roman Herzig, Christophe Janet,
Pr. Stefan Körner, François de Lannoy, Marie-Caroline Le Guen, Valérie Louzier-Gentaz,
Jane MacAvock, Pierre Morin, Patrick Noon, Jan Ortmann, Benjamin Peronnet,
Béatrice Peyret-Vignals, Marie-Christelle Poisbelaud, Louis-Antoine Prat, Alice Pujol,
Dr. Rosenauer, Stéphane Rouvet, Marine Sangis, Dominique Sauvegrain du musée Pincé d'Angers,
Olivier Scherberich, le studio Sebert, Arlette Sérullaz, Lilas Sharifzadeh,
Henrique Simoes du musée des Beaux-Arts de Lyon, Sylvie Tailland, Christophe Trembley,
Jean-Pascal Viala, Edwart Vignot, Gabriel et Yvonne Weisberg.

Traduction : Jane MacAvock

© Galerie Hubert Duchemin, Paris, 2018.

Cette année nous voguons vers des horizons plus larges que d'habitude, du XV^e^ à la fin du XIX^e^ siècle. Mais comme toujours, sept objets sur huit sont inédits.

Seul le dessin de Doyen était connu (il avait marqué les esprits par sa beauté et son prix retentissant obtenu aux enchères en 1989).

Le marbre de Gregorio di Lorenzo et les portraits de Firmin Massot ont été acquis comme « anonymes » par ceux qui nous les ont apportés...

Le petit Fragonard, nous l'avons débusqué à l'hôtel Drouot, présenté comme une miniature : il s'agit en fait d'un petit tableau !

Les deux têtes de Delacroix sont arrivées chez nous après avoir tourné ailleurs (nous n'avons pas tenu rigueur à leurs propriétaires respectifs pour cette faute de goût avouée !).

Le pastel de Dulac nous a été confié par un collectionneur et il est publié ici pour la première fois...

Quant à la nature morte, nous eûmes une bonne surprise : achetée par Ambroise à Drouot avec l'intuition qu'elle puisse être de Dagnan-Bouveret, nous avons découvert la signature sur la tranche en la décadrant !

Hubert Duchemin

This year we are sailing further afield than we do usually, from the 15th to the late 19th century. But as always, seven of the eight objects are new discoveries.

Only the drawing by Doyen was already known (it had attracted attention for its beauty and its impressive price at auction in 1989).

The marble by Gregorio di Lorenzo and the portraits of Firmin Massot were acquired as "anonymous" by those who brought them to us…

As for the little Fragonard, we spotted it at the Hôtel Drouot, presented as a miniature: it is in fact a small painting!

The two Delacroix heads arrived with us after having travelled around (we have not held this admitted lack of taste against their owners!).

The Dulac pastel was handed over by a collector and it is published here for the first time...

As for the still life, we had a great surprise: bought at Drouot by Ambroise with the intuition that it may be by Dagnan-Bouveret, we uncovered the signature on the edge when we took it out of its frame!

Une sculpture,
cinq tableaux
& trois dessins

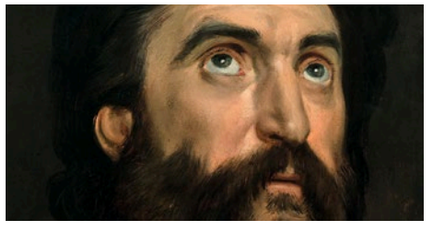
Sommaire

Gregorio di Lorenzo *8*
Apôtre

Gabriel François Doyen *18*
Apothéose de saint Grégoire

Jean-Honoré Fragonard *30*
Portrait d'enfant au chapeau

Firmin Massot *36*
Paire de portraits



Eugène Delacroix *52*
Étude de tête d'homme barbu

Eugène Delacroix *62*
Portrait d'Oriental au turban

Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret *76*
Nature morte aux pêches

Charles-Marie Dulac *82*
Le Grand-Rocher (Fontaine-de-Vaucluse)

Gregorio di Lorenzo,
Apôtre (saint Jean ?),
ca. 1460 – 1470,
bas-relief en marbre,
47,2 x 34,9 x 9,7 cm.

Gregorio di Lorenzo

(Florence *ca.* 1436-*ca.* 1504 Forlì)

Apôtre (saint Jean ?)

Nouvelle addition à l'œuvre de Gregorio di Lorenzo[1], notre bas-relief représente un ajout significatif à la connaissance de la production de ce sculpteur italien du *Quattrocento*. Longtemps resté inconnu, cet artiste n'a été redécouvert que récemment à la suite d'un travail considérable mené par différents historiens de l'art depuis la fin du XIX^e^ siècle. Gregorio di Lorenzo est en effet longuement resté caché derrière le nom de convention du « Maître des Madones de marbre[2] ». Forgée en 1886 par Wilhem von Bode[3], cette dénomination est créée suite à la constitution d'un corpus gravitant autour de l'œuvre de Mino da Fiesole et Antonio Rossellino. Malgré son anonymat, le « Maître des Madones de marbre » a suscité l'intérêt de nombreux historiens de l'art dont Ulrich Middeldorf [4] et John Pope-Hennessy[5]. Il a également fait l'objet de plusieurs tentatives d'identification à Tommaso Fiamberti, Domenico Rosselli ou encore Giovanni Ricci. Le mystère du « Maître des Madones de marbre » est finalement percé en 2001 par Alfredo Bellandi qui parvient à relier avec certitude ce nom de commodité à l'artiste Gregorio di Lorenzo[6].

Formé dans l'atelier de Desiderio da Settignano[7], ce sculpteur a principalement réalisé des bas-reliefs mariaux ainsi que des bustes représentant l'*Ecce Homo*. Gregorio di Lorenzo ouvre son propre atelier sur la Piazza di San Giovanni à Florence en 1461 et rencontre un certain succès. Il a ainsi reçu plusieurs commandes prestigieuses dont celle d'un bassin pour la sacristie de Badia Fiesolana. Son activité artistique

1. Voir Alfredo Bellandi, *Expertise de l'Apôtre (saint Jean ?) par Gregorio di Lorenzo*, datée du 15 octobre 2017.

2. Alfredo Bellandi, *Gregorio di Lorenzo : il maestro delle madonne di marmo*, Morbio Inferiore, Selective Art, 2010, pp. 3-81.

3. Wilhem von Bode, « Die Italienischen Skulpturen der Renaissance in den Königlichen Muzeen zu Berlin Die Florentiner Marmorbildner in der zweite Hälfte des Quattrocento », in *Jahrbuch der königlichen Preussischen Kunstsammlungen*, VII, 1886, pp. 29-32.

4. Ulrich Middeldorf, « Un Ecce Homo del Maestro delle Madonne di marmo », in *Arte illustrata*, VII, 57, 1974, pp. 2-9.

5. John Pope-Hennessy avec l'assistance de Ronald Lightbown, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, Londres, H.M.'s Stationery Office, 1964, pp. 151-156.

6. Alfredo Bellandi, « Master of the Marble Madonnas », in *Masterpieces of Renaissance art Eight Rediscoveries*, dir. Andrew Butterfield et Anthony Radcliffe, New York, Salander-O'Reilly Galleries, 2001, pp. 34-40.

7. Voir *Desiderio da Settignano : la scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento*, dir. Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi et Nicholas Penny (cat. exp. Paris, musée du Louvre, 27 octobre-22 janvier 2007, Florence, Museo nazionale del Bargello, 21 février-3 juin 2007, Washington, National Gallery of Art, 1^er^ juillet-8 octobre 2007), Milan, 5 Continents, Paris, musée du Louvre, 2007.

ill. 1 : Gregorio di Lorenzo,
Vierge à l'Enfant, ca. 1460,
marbre, 118 x 83 cm,
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

ill. 2 : Gregorio di Lorenzo,
Ecce Homo, ca. 1475,
marbre, 48 cm de hauteur,
Berlin, Staatliche Museen.

est en outre attestée dans la capitale de la République florentine par diverses sources archivistiques datées entre 1455 et 1497[8]. Qualifié de « sculpteur itinérant[9] » par Alfredo Bellandi, Gregorio di Lorenzo a notamment travaillé pour les tribunaux de Naples et de Ferrare pour lesquels il a créé deux séries de *Douze Césars*[10]. Il a aussi réalisé des sculptures à Viségra et Buda pour la cour hongroise de Mattia Corvino où il a séjourné de 1475 à 1490. En 1502, Gregorio di Lorenzo est à Forlì où il collabore avec Giovanni Ricci et Tommaso Fiamberti à la réalisation du monument sépulcral de Luffo Numai dans l'église de Santa Maria dei Servi. Il décède probablement dans cette ville vers 1504.

Alfredo Bellandi propose de dater la création de notre sculpture durant les années 1460-1470[11]. Il souligne à juste titre que le modelé presque « métallique » du marbre, la forme très spécifique des yeux ainsi que le menton fuyant de notre œuvre se retrouve aussi

8. Alfredo Bellandi, *op. cit.*, 2010, pp. 434-441.

9. Alfredo Bellandi, *op. cit.*, 2010, p. 82.

10. Francesco Caglioti, « Fifteenth-Century Reliefs of Ancient Emperors and Empresses in Florence: Production and Collecting », in *Studies in the History of Art, Symposium Papers XLVII: Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, vol. 70, 2008, pp. 66-109.

11. Alfredo Bellandi, *op. cit.*, 2017.

ill. 3 : Gregorio di Lorenzo,
Christ couronné d'épines, ca. 1470-1480,
marbre, 40,5 x 29,5 cm,
Berlin, Staatliche Museen.

ill. 4 : Gregorio di Lorenzo,
Mater dolorosa, ca. 1470-1480,
marbre, 40,5 x 29,5 cm,
Berlin, Staatliche Museen.

dans la *Vierge à l'Enfant* de la Galleria Nazionale delle Marche d'Urbino (**ill. 1**) dont la réalisation par Gregorio di Lorenzo est estimée autour des années 1460. Il rapproche également notre bas-relief d'autres sculptures comme l'*Ecce Homo* (**ill. 2**) du Staatliche Museen de Berlin ou encore d'un diptyque conservé dans ce même musée et qui représente respectivement une *Mater Dolorosa* et un *Ecce Homo* (**ill. 3 et 4**). L'attribution de notre œuvre au sculpteur Gregorio di Lorenzo se fonde sur la forme extrêmement caractéristique des yeux de certains de ses modèles qui sont reconnaissables à une paupière

ill. 5 : détail de notre sculpture.

ill. 6 : Gregorio di Lorenzo,
Christ couronné d'épines, ca. 1470-1480,
marbre et traces de dorures, 38 x 27 x 7 cm,
Budapest, Szépmuvészeti Múzeum.

ill. 7 : Gregorio di Lorenzo,
Christ couronné d'épines, ca. 1470-1480,
marbre, 47 x 36 cm,
Paris, musée Jacquemart-André.

mi-close ainsi qu'à leurs sillons malaires[12] et palpébraux inférieurs très fortement marqués (**ill. 5**). Ces éléments spécifiques et propres au style de Gregorio di Lorenzo se retrouvent notamment dans le *Christ couronné d'épines* (**ill. 6**) du Szépmuvészeti Múzeum de Budapest mais aussi dans un bas-relief sur le même sujet conservé au musée Jacquemart-André à Paris (**ill. 7**) et dont les dimensions sont équivalentes à celles de notre œuvre. De plus, le pavillon de l'oreille et plus particulièrement le tragus[13] au relief marqué sont typiques de la manière dont Gregorio di Lorenzo sculpte cette partie du visage (**ill. 8**). La comparaison la plus éloquente proposée par Alfredo Bellandi est certainement celle avec le *Christ couronné d'épines* (**ill. 9**) provenant de la célèbre collection d'Alphonse Kann. Outre les similitudes frappantes du vêtement et de la pose, cette œuvre témoigne de la manière identique dont le sculpteur accuse les masses musculaires et les os pour faire ressortir artificiellement les parties saillantes du visage.

12. « Sillon qui sépare la partie externe de la paupière inférieure des téguments de la face, il correspond au rebord orbitaire », d'après l'entrée « Malaire » du *Trésor de la Langue Française informatisé*, consulté le 25 septembre 2018, url : www.cnrtl.fr/definition/malaire.

13. « Saillie du pavillon de l'oreille dont le sommet est tourné vers l'arrière et qui protège l'orifice du conduit auditif externe », d'après l'entrée « Tragus » in Jacky Gauthier, *Chaînes musculaires : Étirement et renforcement : De la théorie à la pratique*, Paris, Amphora, 2016, p. 233.

ill. 8 : détail de notre sculpture.

ill. 9 : Gregorio di Lorenzo,
Christ couronné d'épines, ca. 1480-1490,
marbre (?), dimensions inconnues,
ancienne collection Alphonse Kann,
lieu de conservation actuel inconnu.

Notre bas-relief est un ajout notable au corpus de Gregorio di Lorenzo puisqu'il s'agit actuellement du seul exemple de buste de profil représentant un apôtre. Alfredo Bellandi suggère de l'identifier plus précisément à saint Jean en raison de la jeunesse du modèle sculpté. Gregorio di Lorenzo étant principalement connu pour des bas-reliefs figurant des empereurs romains et le Christ couronné d'épines, notre sculpture laisse supposer que la production de l'artiste comprenait également des effigies apostoliques. Il s'est notamment retrouvé confronté à ce sujet iconographique à la fin de sa carrière puisqu'il a exécuté avec Tommaso Fiamberti et Giovanni Ricci une série de six têtes d'apôtres à Pievequinta, près de Forlì (**ill. 10**).

ill. 10 : Gregorio di Lorenzo, Tommaso Fiamberti et Giovanni Ricci, *Apôtre (saint Jean ?), ca.* 1500-1510, marbre, 42 x 33 cm, Pievequinta, église dei Santi Pietro e Paolo.

À la suite d'Ulrich Middeldorf, Alfredo Bellandi souligne l'intérêt de Gregorio di Lorenzo pour la peinture flamande en rapprochant notre bas-relief et toute une partie de sa production de certaines œuvres picturales d'Albrecht Bouts et Hans Memling dont l'artiste serait l'interprète en sculpture[14] (**ill. 11**).

14. Alfredo Bellandi, *op. cit.*, 2010, pp. 205-233.

ill. 11 : Albrecht Bouts, *Christ couronné d'épines, ca.* 1495, huile sur bois, 37 x 28 cm, Dijon, musée des Beaux-Arts.

ill. 12 : Desiderio da Settignano, *Jésus et saint Jean-Baptiste enfants*, dit *Tondo Arconati Visconti, ca.* 1455-1457, marbre, 40 cm de diamètre, Paris, musée du Louvre.

Le cadrage resserré à mi-buste et l'expressivité des modèles témoignent assurément d'une certaine filiation ou inspiration commune. De même, Alfredo Bellandi note que le style et la technique de notre œuvre trahissent la leçon de Desiderio da Settignano[15]. Il compare la bouche entrouverte qui laisse apparaître un début de dentition à celles du *Tondo Arconati Visconti* (**ill. 12**). Il trouve également que la manière virtuose dont les cheveux sont sculptés dans notre bas-relief est analogue à celle du maître de Gregorio di Lorenzo. L'artiste représente son modèle avec des mèches stylisées et désordonnées qui rythment la composition et produisent un effet pictural semblable aux chevelures de Verrocchio.

Dans le sillage des expérimentations de Donatello et de Desiderio da Settignano[16], Gregorio di Lorenzo est parvenu à se distinguer en s'éloignant de la délicatesse joyeuse de son maître au profit d'une expression plus mordante et exacerbée dont notre bas-relief compte sans doute parmi les plus belles réalisations. Témoignage unique de son audace et de sa dextérité, cette œuvre atteste de la place éminente de Gregorio di Lorenzo, malgré sa redécouverte tardive, dans le creuset effervescent qu'a été le milieu artistique de la sculpture italienne du *Quattrocento*.

Maxime Georges Métraux

15. Alfredo Bellandi, *op. cit.*, 2017.

16. Voir *Le printemps de la Renaissance : La sculpture et les arts à Florence (1400-1460)*, dir. Marc Bormand et Beatrice Paolozzi Strozzi (cat. exp., Florence, Palazzo Strozzi, 23 mars-18 août 2013, Paris, musée du Louvre, 26 septembre-6 janvier 2014), Paris, Louvre, 2013.

Gabriel François Doyen,
Apothéose de saint Grégoire,
projet pour la calotte de la coupole de la chapelle Saint-Grégoire aux Invalides,
sanguine, craie blanche, pierre noire, lavis brun,
crayon et encre noire sur une feuille de papier vergé collée sur un carton,
506 x 506 mm (dimensions de la feuille),
578 x 578 (dimensions du carton).

Gabriel François Doyen

(Paris 1726-1806
Saint-Pétersbourg)

Apothéose de saint Grégoire

Inscription, signature et date (en bas à gauche) :
« Pensée pour la chapelle / St Grégoire. La calotte / est à 90 pieds de haut elle / a 60 p. de circonférence et 6 pieds / de flèche / G. François Doyen / 1767 ».

Inscription (en bas à droite) :
« apothéose de / S[t] Grégoire le / grand. Siècle de 400 ».

Provenance :
Vente Ader-Picard-Tajan, Paris, Drouot, *Importants dessins anciens*, 29-30 novembre 1989, n° 67.

Bibliographie :
Le Baroque des Lumières. Chefs-d'œuvre des églises parisiennes au XVIII[e] siècle, dir. Christine Gouzi, Christophe Leribault (cat. exp., Paris, Petit Palais, 21 mars-16 juillet 2017), Paris Musées, Petit Palais, 2017, p. 218, fig. 1.

Gabriel François Doyen se forme auprès de Carle van Loo dès l'âge de douze ans, avant de suivre les cours de l'École royale des élèves protégés, dont il fait partie de la première promotion. Il est reçu second au Grand Prix en 1748. En décembre 1750, Doyen arrive à Rome. Il copie inlassablement les œuvres du Dominiquin, Michel-Ange, Jules Romain, Lanfranco, Cortone, et Carrache. Les grands décors baroques de la galerie Farnèse le marquent profondément. Doyen se rend également à Naples, où il découvre les œuvres de Solimena et de Giordano, et visite les villes du nord de la péninsule : Venise, Bologne, Parme, Plaisance et Turin.
De retour en France en 1756, il est agréé à l'Académie deux ans plus tard avec plusieurs ouvrages, dont *La Mort de Virginie*, acquise par le duc de Parme.
Au Salon de 1759, il expose *Hébé versant le nectar à Jupiter* qui lui vaut d'être reçu à l'Académie. Doyen répond à d'importantes commandes pour divers amateurs, notamment Watelet, le duc de Choiseul et le prince de Turenne.

Le Miracle des Ardents, exposé au Salon de 1767 et destiné à l'église Saint-Roch où il se trouve toujours en place, lui vaut un succès remarquable et reste de nos jours son tableau le plus célèbre. La Couronne le sollicite pour la chapelle de Bellevue en 1772 et pour la salle à manger du Petit Trianon en 1773. Ses décors témoignent de la connaissance de Rubens conjuguée à l'expérience des grands maîtres italiens. Cette période d'activité intense culmine avec la réalisation du décor de la chapelle Saint-Grégoire aux Invalides. Les honneurs se succèdent : il est nommé premier peintre du comte d'Artois et du comte de Provence en 1773 et 1775, et professeur à l'Académie en 1776. En 1779, il expose des tableaux d'inspiration anacréontique et bachique, mais le succès finit par se démentir et ses œuvres sont sévèrement jugées par la critique. À la Révolution, il accompagne Alexandre Lenoir pour inventorier les toiles destinées au dépôt des Petits-Augustins. En 1791, il répond favorablement à l'invitation de Catherine II de Russie, qui le nomme premier peintre et adjoint au directeur de l'Académie impériale des beaux-arts de Saint-Pétersbourg. Il forme de nombreux artistes et contribue ainsi au rayonnement de l'art français en Russie. Il peint plusieurs compositions plafonnantes, notamment au palais d'Hiver et au château Saint-Michel. Il ne reverra jamais la France et s'éteindra en 1806 à Saint-Pétersbourg.

L'exécution de notre dessin, daté de 1767, est contemporaine de la réalisation du célèbre *Miracle des Ardents* pour l'église Saint-Roch. Il offre un témoignage des recherches de Doyen pour l'exécution du décor de la chapelle Saint-Grégoire aux Invalides, achevé en 1773, dans lequel le peintre déploie ses talents de décorateur, alors qu'il est au faîte de sa gloire.

La chapelle Saint-Grégoire est l'une des quatre chapelles d'angle placées autour de la coupole centrale de l'église du Dôme des Invalides construite par Jules Hardouin-Mansart à partir de 1691. Chacune des chapelles conserve aujourd'hui la sépulture d'un illustre personnage : elles abritent les tombeaux des maréchaux Foch et Lyautey, commandants en chef de la Première Guerre mondiale, et ceux des rois Joseph et Jérôme Bonaparte. Elles sont dédiées à quatre docteurs de l'Église : saint Augustin, saint Ambroise, saint Grégoire et saint Jérôme. La chapelle Saint-Grégoire est décorée de six scènes retraçant des épisodes de la vie du saint, placées tout autour d'une coupolette centrale illustrant son ascension. Érudit, théologien et philosophe, Grégoire le Grand (540-604), élu pape en 590, a mené d'importantes réformes en matière de liturgie. Ses écrits ont profondément marqué la pensée médiévale. Il est également célèbre pour avoir propagé l'ordre bénédictin, perfectionné le chant ecclésiastique, et envoyé des missionnaires en Angleterre.

ill. 1 : Michel II Corneille, *Apothéose de saint Grégoire*, esquisse pour la calotte de la chapelle Saint-Grégoire, vers 1690, 100 x 100 cm, Paris, musée Carnavalet.

La réalisation du premier décor de la chapelle Saint-Grégoire est confiée en 1702 à Michel Corneille (1642-1708), élève de Charles Le Brun, qui achève l'ensemble en 1706. Cependant, une infiltration d'eau provoque des dommages irréparables. Les décors de Corneille nous sont restitués par des gravures de Cochin, et par une esquisse pour la calotte centrale conservée au musée Carnavalet (**ill. 1**). En 1760, le marquis de Marigny décide de commander de nouvelles fresques. Carle van Loo, nommé depuis peu peintre du roi, est chargé de refaire les peintures de la chapelle et réalise plusieurs études préparatoires, mais il décède avant l'exécution des décors. Ses esquisses, qui obtiennent un grand succès au salon de 1765, sont gravées. Il subsiste à ce jour quelques dessins, ainsi que deux projets peints pour la composition centrale, conservés dans

la collection Motais de Narbonne à Paris (**ill. 2**) et au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. À sa mort en 1765, Jean-Baptiste Pierre offre de reprendre la commande, mais c'est finalement Doyen, apprécié pour ses immenses tableaux d'histoire au tempérament puissant, et considéré comme « le fils spirituel de van Loo », qui est pressenti pour exécuter cette tâche (**ill. 3**).

Doyen reste en partie fidèle au plan iconographique préalablement défini par ses prédécesseurs, tiré des *Acta Sanctorum*, dont il existait alors des éditions courantes en français. À van Loo, il reprend *Saint Grégoire retiré sous la voûte d'un rocher* ainsi que *Saint Grégoire ordonne une procession pour conjurer la peste de Rome*. Il s'inspire de Corneille pour *La Mort de saint Grégoire*.

Il conserve le thème abordé par les deux peintres pour la composition centrale, l'*Apothéose de saint Grégoire*. Il crée également de nouvelles scènes qui se prêtent parfaitement à la grande peinture décorative : *Saint Grégoire soigne les blessés au siège de Rome, Saint Grégoire reçoit l'hommage du roi des Goths d'Espagne,* et *Saint Grégoire fait construire l'église Saint-Pierre de Rome*.

ill. 2 : Carle van Loo, *Apothéose de saint Grégoire*,
esquisse pour la calotte de la chapelle Saint-Grégoire, vers 1762-1764,
huile sur toile, 69 cm de diamètre,
Paris, collection Motais de Narbonne.

ill. 3 : Décor de la coupole de la chapelle Saint-Grégoire aux Invalides
construite par Jules Hardouin-Mansart entre 1676 et 1690 et peinte par Doyen entre 1765 et 1771.

ill. 4 : Gabriel François Doyen,
Saint Grégoire est appelé au pontificat,
sanguine et rehauts de craie blanche,
490 x 360 mm,
Harvard, Fogg Art Museum.

ill. 7 : Atelier de Gabriel François Doyen,
Apothéose de saint Grégoire,
pierre noire, rehauts de craie blanche,
520 mm de diamètre,
collection particulière.

La conception de ce cycle monumental a sans doute donné lieu à un long travail de préparation de la part de l'artiste. Dans son article consacré à la chapelle Saint-Grégoire, Marc Sandoz affirme qu'il « ne reste pas de dessins ni d'esquisses peintes par Doyen pour cet immense travail ; il dut cependant en exister, un travail de cette ampleur ne pouvant être entrepris sans que l'artiste ait avec précision déterminé ses compositions et décidé des partis pris à adopter ; de plus il fallait certainement faire accepter en haut lieu un nouveau projet[1] ». Depuis la publication de l'article en 1971, quelques dessins préparatoires ont refait surface : notre sanguine, première pensée pour la calotte centrale, redécouverte dans une vente à Drouot en 1989 ; une autre sanguine préparatoire au *Saint Grégoire est appelé au pontificat*, acquise en 1993 par le

1. Marc Sandoz, « The drawings of Gabriel François Doyen (1726-1806) », *The Art Quarterly*, 1971, vol. 34, no. 2, p. 137.

ill. 5 : Gabriel François Doyen,
Saint Grégoire faisant reconstruire l'église Saint-Pierre de Rome,
plume et encre brune,
lavis brun, pierre noire,
228 x 309 mm,
Angers, musée des Beaux-Arts.

Fogg Art Museum d'Harvard (**ill. 4**) ; un dessin à la plume et au lavis préparatoire au *Saint Grégoire faisant reconstruire l'église Saint-Pierre de Rome*, conservé au musée Pincé d'Angers, et authentifié comme Doyen par Holger Schulten avant 1994 (**ill. 5**). Il subsiste également une étude à l'huile représentant *Saint Grégoire priant pour la fin de la peste à Rome*[2], non localisée à ce jour, qui laisse supposer l'existence probable d'une série d'esquisses peintes comparables à celles de van Loo (**ill. 6**). Enfin, nous pouvons signaler l'existence d'un dessin à la pierre noire très abouti attribué à l'atelier de Doyen, illustrant, à l'instar de notre sanguine, l'*Apothéose de saint Grégoire* (**ill. 7**). Il s'agit d'une reprise de la composition finale, probablement pour une gravure non exécutée.

2. Autrefois dans la galerie Chéreau, Paris, en 1982. Signalée par Pierre Rosenberg et reproduite dans : G. Kazerouni, in *Le Baroque des Lumières. Chefs-d'œuvre des églises parisiennes au XVIII^e siècle* (cat. exp., Paris, Petit Palais, 21 mars-16 juillet 2017), Paris, Paris Musées, Petit Palais, 2017, p. 222, fig. 1.

ill. 6 : Gabriel François Doyen,
Saint Grégoire priant pour la fin de la peste à Rome, esquisse, huile sur toile, dimensions inconnues, localisation actuelle inconnue.

Notre sanguine (**ill. 8**) montre le cheminement intellectuel de l'artiste, qui s'inspire de l'esquisse de la collection Motais de Narbonne peinte quelques années plus tôt par van Loo (**ill. 9**), pour aboutir à une composition plus personnelle et élaborée dans le décor final achevé en 1773 (**ill. 10**). Comme dans l'esquisse de van Loo, saint Grégoire est représenté les bras ouverts et les paumes de ses mains tournées vers le ciel, dans une attitude évoquant l'ouverture et le don de soi. Doyen conserve l'élan ascensionnel, tout en accentuant l'effet de légèreté du groupe, moins compact que dans l'esquisse de van Loo : Grégoire le Grand, en lévitation, n'est plus soutenu que par deux anges, et il porte un large manteau flottant dans les airs. Dans le décor final, le peintre met au point une composition plus complexe : une cohorte de *putti*, concentrés sur les bords de la toile, émergent des nuages et portent les attributs du pape (la croix et la tiare pontificales, le recueil de chants grégoriens). Le saint, défiant les lois de l'apesanteur, s'élève seul au milieu des nuées, sans avoir recours à l'aide des anges. Comme le souligne justement Marc Sandoz : « Les anges reçoivent le dépôt de cette grande âme à la dimension du monde, qui a renouvelé l'Église, reconstitué l'État, œuvré pour la gloire du ciel. Tout cela est exprimé dans une véhémence incroyable d'oppositions de lumières et d'ombres, de mouvements ascensionnels, d'actions humaines et célestes[3]. » Doyen renforce la perspective *di sotto in su* et l'effet dramatique,

ill. 9 : Carle van Loo, *Apothéose de saint Grégoire*, esquisse pour la calotte de la chapelle Saint-Grégoire, vers 1762-1764, huile sur toile, 69 cm de diamètre, Paris, collection Motais de Narbonne.

ill. 8 : Gabriel François Doyen, notre dessin préparatoire pour la calotte de la chapelle Saint-Grégoire aux Invalides.

3. Marc Sandoz, *op. cit.*, 1971, p. 140.

ill. 10 : Gabriel François Doyen, *Apothéose de saint Grégoire*, huile sur toile, calotte centrale de la chapelle Saint-Grégoire, église Saint-Louis-des-Invalides.

moins sensible chez Corneille et chez van Loo, afin d'arracher le fidèle au monde terrestre et de rendre tangible la réalité du divin. En réaction au scepticisme ambiant, l'Église use alors de tous les moyens qui avaient réussi à l'art de la Contre-Réforme un siècle plus tôt : reviviscence des coupoles peintes et des baldaquins, enfilades de chapelles, richesse des matériaux et science du trompe-l'œil, dont les effets sont saisissants depuis le sol. Le décor de Doyen témoigne de la virtuosité d'un artiste très habile dans l'exercice difficile de la grande décoration murale et plafonnante. Considéré en son temps comme le restaurateur du grand goût, le peintre prouve ainsi sa capacité à donner un nouveau souffle à la peinture religieuse dans les années 1760-1770.

On retrouve, dans notre dessin, l'emphase et le dynamisme qui caractérisent la production peinte de Doyen. En effet, l'énergie du tracé et l'élan de la composition sont révélateurs de son style. Les protagonistes sont esquissés d'un trait rapide et flou. L'ensemble vibrant suggère la légèreté et le mouvement. Les effets de lumière sont rendus grâce à une utilisation judicieuse de la craie blanche, et les raccourcis sont parfaitement maîtrisés. Le lyrisme de la composition, le naturalisme des figures et la capacité d'invention de peintre s'illustrent parfaitement dans notre sanguine.

Notre œuvre constitue probablement un *modello* présenté aux mécènes afin de gagner leur approbation avant de commencer à travailler sur la toile finale. L'inscription de la main de l'artiste en bas à gauche permet d'imaginer les proportions monumentales du futur tableau (soixante pieds soit dix-neuf mètres cinquante de circonférence, soit plus de six mètres de diamètre), la hauteur sous plafond une fois la toile placée dans la chapelle (quatre-vingt-dix pieds soit vingt-neuf mètres de haut), et la taille de la « flèche », c'est-à-dire la courbure de la voûte[4] (six pieds soit près de deux mètres).

Le caractère exceptionnel de notre dessin réside également dans son effet illusionniste. Au premier regard, la composition, de format circulaire, semble avoir été placée dans un montage indépendant : habile supercherie de la part du peintre, qui prend soin de dessiner, sur une seule et même feuille de format carré, la scène centrale à la sanguine, et l'encadrement du montage à la plume, à l'encre et au lavis, aboutissant ici à un savant effet de trompe-l'œil.

Amélie du Closel

4. La flèche correspond à la différence de hauteur entre le bas et le haut de la coupole.

Jean-Honoré Fragonard,
Portrait d'enfant au chapeau,
huile sur panneau,
7,8 x 6,7 cm.

Jean-Honoré Fragonard

(Grasse 1732-1806 Paris)

Portrait d'enfant au chapeau

Inscription sur une étiquette collée au dos du panneau : « Pe (…) / par Fragona (…) »

Provenance :
Ernest Gimpel (1858-1907).
Collection Ernest Cronier (1850-1905).
Sa vente, Paris, Galerie Georges Petit, 4-5 décembre 1905, n° 9, comme « Jean-Honoré Fragonard, Portrait de fillette ».

Notre petit tableau constitue un rare exemple de la production tardive de Fragonard. En effet, peu d'œuvres de l'artiste réalisées après 1780 sont documentées ou datées.
À partir de cette époque, Fragonard renonce aux audaces picturales des années précédentes et se consacre, d'une part, à des scènes de genre raffinées, très finies, dans le goût des petits maîtres hollandais du XVII[e] siècle, parfois en collaboration avec sa belle-sœur Marguerite Gérard, et, d'autre part, à des allégories nocturnes. En 1788, le décès de sa fille, Rosalie, anéantit l'artiste. Ce dernier quitte Paris avec sa femme et sa belle-sœur pour s'installer à Grasse au début des années 1790, chez leur cousin Alexandre Maubert. De retour à Paris en 1791, Fragonard, chargé de nombreuses missions, participe à diverses commissions permettant la création des collections du musée du Louvre.

La fin de la carrière de l'artiste est marquée par la réalisation de quelques portraits aux modelés adoucis, qui diffèrent significativement des figures aux gestes expressifs et aux drapés vigoureux des années 1760-1770, brossées largement. Fragonard se consacre principalement aux portraits d'enfants, de petites dimensions. La naissance, en 1780, de son fils Alexandre-Évariste Fragonard, surnommé Fanfan, lui donne l'occasion de se livrer à l'un de ses exercices favoris, la représentation de l'enfance : dans les nombreuses effigies de bambins exécutées à cette époque (**ill. 1**), l'artiste rend hommage aux peintres nordiques, en privilégiant une palette presque monochrome et l'utilisation d'un clair-obscur rembranesque.

ill. 1 : Jean-Honoré Fragonard,
Enfant en Pierrot,
huile sur toile, 61 x 51 cm,
Londres, Wallace Collection.

Les miniatures longtemps attribuées à l'artiste s'inscrivent dans cette lignée, et représentent quasi exclusivement des portraits d'enfants en costume espagnol ou déguisés en Pierrot. Peintes à la gouache et à l'aquarelle sur ivoire, ces miniatures ont fait le bonheur des collectionneurs de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Les catalogues de vente, inventaires ou expositions du XX^e siècle les ont toujours données au maître, malgré parfois quelques réserves. Dans un article de 1996, *De qui sont les miniatures de Fragonard ?*[1], Pierre Rosenberg fait le point sur la question et rend cet ensemble à la femme du peintre : Marie-Anne Fragonard (1745-1823). Reconnue comme une miniaturiste de talent de son vivant, son nom s'est progressivement effacé au profit de celui, plus lucratif, de Jean-Honoré à sa mort. Les compositions de Marie-Anne dérivant souvent de celles de son mari, quand elles ne le copient pas directement, on comprend que la méprise ait été facile.

Notre petite huile sur panneau, bien que d'un format proche de celui des miniatures, est un véritable tableau (**ill. 2**). Il n'existe d'ailleurs aucune peinture de Marie-Anne. Elle a souvent copié ou pastiché les œuvres de son époux en intégrant quelques variantes, notamment dans une miniature sur ivoire dérivant de notre tableau (**ill. 3**).

1. Pierre Rosenberg, « De qui sont les miniatures de Fragonard ? », *Revue de l'Art*, n° 111, 1996, pp. 66-76.

ill. 2 : notre œuvre taille réelle.

ill. 3 : Marie-Anne Fragonard,
Portrait d'enfant au chapeau,
gouache et aquarelle sur ivoire, 80 x 60 mm,
vente Paris, palais Galliéra, 3 décembre 1966.

ill. 4 : Jean-Honoré Fragonard,
La Liseuse,
huile sur toile, 82 x 65 cm,
Washington, National Gallery of Art.

ill. 5 : Jean-Honoré Fragonard,
Le Billet doux,
huile sur toile, 83 x 67 cm,
New York, Metropolitan Museum of Art.

La technique est celle de Jean-Honoré Fragonard : touche nerveuse et rapide dans la chevelure, pose aérienne des draperies au mouvement sinueux, coups de brosse plus denses dans les chairs.

Dans ses portraits tardifs, Fragonard emploie généralement une lumière colorée très douce, faite de camaïeux de brun et de caramel blond qu'on retrouve dans les zones d'ombre de notre tableau. Sa matière est alors plus fine, posée par petites touches aiguisées et jouant sur la transparence des glacis.

Notre tableau a appartenu à Ernest Cronier (1850-1905). Il figure au numéro 9[2] de la vente de sa collection en 1905. Cet industriel, directeur de la raffinerie de sucre Say, possédait plusieurs œuvres majeures de Fragonard dont *La Liseuse* (**ill. 4**) et *Le Billet doux* (**ill. 5**). L'exclusivité de sa collection avait été constituée auprès du marchand Ernest Gimpel (1858-1907) qui dut lui vendre notre petit tableau[3].

Ambroise Duchemin

2. Décrit dans la vente comme : « Portrait de fillette. Vue de face, jusqu'à la poitrine, corsage vert décolleté, chapeau de paille jaune garni de rubans bleus. Le chapeau est posé en arrière sur la tête et découvre des cheveux blonds bouclés, que retient un ruban bleu. Petite peinture ovale. Haut., 7 1/2 cent.; larg., 6 cent. 1/2. » Annotation manuscrite dans la marge du catalogue conservé à la BnF : « 3800 M. Panhart ».

3. « L'homme qui a peut-être le plus servi à édifier notre fortune fut Ernest Cronier, dont mon père fit toute la collection et dont la vente eu lieu en 1905 », René Gimpel, *Journal d'un collectioneur*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1963, p. 309.

verso de notre panneau

Firmin Massot,
Portraits présumés du prince Paul Antoine III Esterházy (1786-1866)
et de sa femme la princesse Maria Theresa Esterházy née von Thurn und Taxis (1794-1874),
paire d'huiles sur panneaux,
44 x 36 cm chacun.

Firmin Massot

(Genève 1766-1849 Genève)

Portraits présumés du prince Paul Antoine III Esterházy (1786-1866) et de sa femme la princesse Maria Theresa Esterházy née von Thurn und Taxis (1794-1874)

Inscriptions manuscrites sur des étiquettes collées au dos des panneaux (illisible pour le portrait féminin. Voir la retranscription p. 42 pour le portrait masculin).

Provenance :
Nathalie de Mainau, comtesse de Caimo (1836-vers 1876), Lilienberg, Ermatingen.

Sa vente, Lilienberg Ermatingen, 1876.

Collection privée, Zurich.

Vente Zofingue, Auktionshaus Zofingen, 2 juin 2018, n° 1676, comme « école autrichienne du XIXe siècle ».

ill. 1 : Wolfgang-Adam Töpffer, Jacques-Laurent Agasse, Firmin Massot, *Portrait des demoiselles Mégevand, Jeanne-Françoise Élisabeth et Anne-Louise, future épouse de Firmin Massot*, 1793-1794, huile sur carton, 68,5 x 56,5 cm, Genève, musée d'art et d'histoire, dépôt de la fondation Gottfried Keller, Berne, 1946, inv. 1946-0008.

Firmin Massot est issu d'une famille d'artisans et horlogers originaire des Ardennes, réfugiée en Suisse pour des motifs religieux. Sa sœur aînée Jeanne-Pernette Schenker-Massot, miniaturiste, devient son premier maître. Il entre en 1778, à l'âge de onze ans, à l'École de dessin de Genève. Il est l'élève de Jean-Étienne Liotard à l'École de dessin d'après nature fondée par la Société des Arts. Il suit également l'enseignement de Louis-Ami Arlaud-Jurine et de François Ferrière, miniaturistes suisses formés par le Français Joseph-Marie Vien. Entre novembre 1787 et juin 1788, il accompagne le conseiller François Jallabert en Italie. Il expose au premier Salon de Genève en 1789. À partir du début des années 1790, jusqu'en 1800, Firmin Massot peint de nombreux portraits inspirés des maîtres anglais, en collaboration avec le paysagiste Wolfgang-Adam Töpffer et le peintre animalier Jacques-Laurent Agasse (**ill. 1**). Ces trois artistes nouent des liens étroits et donnent naissance à une véritable école de peinture genevoise. Malgré quelques conflits et polémiques, ils s'influencent mutuellement en échangeant conseils, procédés et « recettes ». Parmi les mécènes de Massot, figurent des notables genevois et vaudois, mais également des étrangers comme Juliette Récamier (**ill. 2**), l'impératrice Joséphine (**ill. 3**) et sa fille Hortense de Beauharnais. En novembre 1794, il séjourne et travaille à Mézery, près de Lausanne, auprès de Madame de Staël. Nommé directeur des Écoles de dessin de la ville de Genève en 1799 et membre de la Société des arts de Genève en 1800, le peintre acquiert de son

ill. 2 : Firmin Massot,
Portrait de Juliette Récamier, 1807,
huile sur toile, 29,5 x 24,5 cm,
Lyon, musée des Beaux-Arts.

ill. 3 : Firmin Massot,
Portrait de l'impératrice Joséphine, 1812,
huile sur toile, 74 x 66 cm,
Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

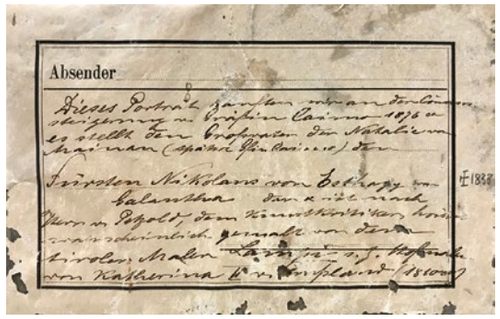
vivant une solide réputation. Il donne des leçons particulières et forme notamment Nancy Mérienne et Amélie Munier-Romilly. En automne 1807, il se rend en France en compagnie de Töpffer et fait la connaissance de François Gérard et Jean-Baptiste Isabey à Paris. En 1812, les deux peintres genevois rencontrent Fleury François Richard à Lyon. Ils le retrouvent l'année suivante à Aix-les-Bains. Firmin Massot séjourne en Angleterre et en Écosse entre 1828 et 1829. À Londres, il se lie avec Thomas Lawrence. Dans les années 1830, Massot, influencé par les *fancy pictures* anglaises, se consacre davantage à la peinture de genre[1].

1. Valérie Louzier-Gentaz, Firmin Massot, *SIK ISEA*, 1998, réactualisé en 2016, www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4022930, consulté en septembre 2018.

ill. 4 : Firmin Massot,
Portrait de Jacques-Antoine Odier-Cazenove,
vers 1805,
huile sur toile, 48 x 36 cm,
collection particulière.

Nos deux portraits, inédits, viennent enrichir le corpus de Firmin Massot défini par Valérie Louzier-Gentaz, qui situe leur exécution dans les premières années du XIX^e siècle. Entre 1790 et 1820, les aristocrates genevois et étrangers de passage dans la ville se pressent dans l'atelier du peintre, qui connaît alors un important succès. Il propose différents prix, proportionnels aux formats adoptés (en buste, jusqu'aux genoux et en pied). Le cadrage « jusqu'aux genoux » de nos deux œuvres, que l'on retrouve par exemple dans le *Portrait de Jacques-Antoine Odier-Cazenove*[2] (**ill. 4**), est souvent usité par l'artiste au début du XIX^e siècle. Massot fait poser ses modèles, habituellement représentés assis, le corps tourné de profil ou de trois-quarts et le visage de face, dans un intérieur bourgeois (il s'agit le plus souvent de son propre atelier, comme dans le *Portrait de Jacques-Antoine Odier-Cazenove* cité plus haut), ou, à l'instar de notre paire de portraits, devant un écrin de verdure destiné à les mettre en valeur (**ill. 3, 14 et 15**). Les paysages sont occasionnellement confiés au paysagiste Töpffer, mais selon Valérie Louzier-Gentaz, il est fort probable que Massot ait exécuté lui-même les fonds de nos portraits.

2. Valérie Louzier-Gentaz, *Portrait de Jacques-Antoine Odier-Cazenove*, vers 1805, dossier d'expertise, septembre 2012.



ill. 5 : inscription manuscrite
au verso de notre portrait masculin.

Des étiquettes collées au revers de nos panneaux indiquent la provenance des œuvres (**ill. 5**). Nous pouvons déchiffrer l'inscription manuscrite figurant au dos du portrait masculin : « Dieses Porträt kauften wir an der Cämmerversteigerung (?) von Gräfin Caimo 1876 ca : es stellt den Grossvater den Natalie von Mainau (später Gfin Caimo) den / Fürsten Nikolaus von Esterhazy (sic) von / Galantha dar & ist nach / Herr von Petzold, dem Kunstkritiker höchst warscheinlich gemalt von dem tiroler Maler Lampi s. z. Hofmaler / von Katherina II von Russland » que l'on peut traduire par : « Nous avons acheté ce portrait à la comtesse Caimo vers 1876. Il représente le grand-père de Nathalie de Mainau (plus tard comtesse Caimo), le prince Nicolas Esterházy. D'après le critique d'art Herr von Petzold il a certainement été peint par Lampi, peintre de la cour de Catherine II de Russie ».

Nicolas II Esterházy (1765-1833) (**ill. 6**), dont il est question ici, épouse en 1783, à l'âge de dix-huit ans, Marie, princesse de Liechtenstein qui lui donnera trois enfants. Il se démarque par son goût du faste et sa passion pour l'art. Il développe l'une des plus grandes collections européennes, en accumulant dans ses propriétés des œuvres anciennes, essentiellement des écoles italienne et allemande, et devient un mécène de premier plan pour les plus grands artistes de son temps. La vie privée du prince est tumultueuse : parmi ses nombreuses maîtresses, il favorise particulièrement

ill. 6 : Joseph Lanzedelli, *Nicolas II Esterházy*,
vers 1804, miniature sur ivoire,
Vienne, collection particulière.

la Française Marie Louise Plaideux[3], dont il fait la connaissance à Paris en juillet 1810. Le prince, qui tombe immédiatement sous le charme de sa nouvelle compagne, l'installe au château de Pottendorf. La seule effigie connue de la jeune femme est un buste en plâtre réalisé par le sculpteur suédois Berthel Thorvaldsen (**ill. 7**) sur commande du prince Esterházy en 1818. De leur union naissent trois enfants : Nathalie en 1811, Virginie en 1812, suivi de Nicolas en 1814, qui obtiennent le titre de barons de Mainau, du nom de l'île située sur le lac de Constance, achetée une somme considérable par le prince Esterházy pour son fils. La famille illégitime du prince Esterházy, rejetée par la société viennoise, est amenée à voyager fréquemment en Europe et particulièrement en Italie. Selon l'inscription sur l'étiquette, nos panneaux ont appartenu à Nathalie de Mainau (née en 1836), épouse de Jean Liévin Louis Caimo, fille de Nicolas de Mainau et petite-fille du prince Nicolas II Esterházy. Jusqu'à leur vente vers 1876, nos deux portraits ornaient les murs de la villa Lilienberg à Ermatingen, propriété des Caimo entre 1861 et 1871, située au bord du lac de Constance.

En dépit de l'inscription, et d'une possible ressemblance de notre modèle féminin avec le buste de Marie Louise Plaideux (**ill. 7**), nous ne reconnaissons pas, dans notre portrait de jeune homme,

3. Voir à ce sujet : François de Lannoy, *Une branche naturelle des princes Esterházy : les barons de Mainau*, Castres, 2015, et Dr. Stefan Körner, *Nikolaus II. Esterházy (1765-1833) und die Kunst : biografie eines manischen Sammlers*, Vienne, Cologne, Weimar, Bölhau, 2013, pp. 238-239.

ill. 7 : Berthel Thorvaldsen,
Buste présumé de Marie Louise Plaideux,
vers 1817, plâtre, 55,3 cm de hauteur,
Thorvaldsens Museum.

les traits du prince Nicolas II Esterházy, âgé de quarante-cinq ans en 1810 (**ill. 6**). Pourrait-il s'agir, comme le suggère Stefan Körner, d'un autre amant de Marie Louise Plaideux ? Elle entretient, à la même époque, une relation avec Vito Marija Bettera-Vodopic (1771-1841). Originaire de Raguse (Dubrovnik), cet espion de Talleyrand, à l'esprit calculateur, arrive à Eisenstadt en compagnie des Plaideux le 27 juillet 1810. La rédaction d'un pamphlet contre le prince en 1823 entraînera sa disgrâce[4].

4. Veit Maria de Bettera-Wodopich, *Exposé des Réclamations de M. de Bettera Wodopich contre le Prince Régnant d'Esterházy et ses Contestations sur cet objet avec le Prince Paul Esterházy de Galanta*, Londres, 1823.

Nos portraits pourraient plus vraisemblablement représenter le premier fils légitime de Nicolas II Esterházy, le prince Paul Antoine III Esterházy (1786-1866) et sa femme la princesse Maria Theresa Esterházy née von Thurn und Taxis (1794-1874), âgés respectivement de vingt-six et dix-huit ans au moment de leur mariage, célébré le 18 juin 1812 à Ratisbonne. En 1810, Paul Antoine est chargé d'aller au-devant du prince Berthier, envoyé par Napoléon I^er pour demander la main de l'archiduchesse Marie Louise. Peu de temps après, il part pour La Haye en qualité d'ambassadeur auprès de la cour de Hollande. En 1814, il se voit confier une nouvelle mission auprès du souverain pontife Pie VII. Allié par sa femme à la famille régnante d'Angleterre, il est désigné en 1815 ministre plénipotentiaire de la cour de Londres. L'année suivante, il est à Paris en qualité d'ambassadeur d'Autriche[5]. Paul Antoine III, qui mène une carrière diplomatique, est donc amené à voyager fréquemment en Europe. Une visite à Genève vers 1810, où il aurait pu fréquenter l'atelier de Firmin Massot en compagnie de sa jeune fiancée, semble par conséquent tout à fait envisageable.

Notre modèle féminin présente des traits communs avec les autres effigies connues de Maria Theresa von Thurn und Taxis, réputée pour sa beauté (**ill. 8 et 9**) : le visage rond, un peu large, de grands yeux

ill. 8 : Adam Brenner,
Princesse Maria Theresia Esterházy, née von Thurn und Taxis,
huile sur toile, dimensions inconnues,
fondation Esterházy, château d'Eisenstadt.

ill. 9 : Ernst Lafite,
Princesse Maria Theresia Esterházy, née von Thurn und Taxis,
huile sur panneau ovale, 24,5 x 20,5 cm,
collection particulière.

5. Antoine Vincent Arnault *et al.*, *Biographie nouvelle des contemporains, ou dictionnaire historique et raisonné de tous les hommes qui, depuis la Révolution française, ont acquis de la célébrité par leurs actions, leurs écrits, leurs erreurs ou leurs crimes, soit en France, soit dans les pays étrangers*, Paris, La Librairie historique, 1822, vol. VI, p. 410.

en amande, les sourcils bien dessinés et le nez fin et droit. Firmin Massot la représente dans la plénitude de sa jeunesse. La jeune femme, aux joues légèrement rosées, fixe le spectateur avec un air de mélancolie douce et rêveuse. Sa tenue témoigne de la diffusion des modes françaises en Europe. Elle est vêtue d'une simple robe à la grecque, à taille haute et manches courtes. Un élégant châle en cachemire orange, bordé de motifs floraux, recouvre son épaule gauche et retombe négligemment jusqu'à ses pieds. Marie Léopoldine Esterházy, sœur de Nicolas II, porte un modèle similaire dans le portrait peint par Gérard vers 1806 (**ill. 10**). Cet accessoire indispensable dans la garde-robe d'une femme de qualité, figure dans de nombreux portraits féminins de Massot, et notamment dans l'effigie en pied de Joséphine (**ill. 3**), l'une des premières femmes à recevoir des châles exotiques rapportés de la campagne d'Égypte par Bonaparte. La coiffure « à la Titus » témoigne de la réminiscence des coupes à l'antique à partir des années 1790, jusque dans les années 1815 : on privilégie alors les cheveux naturels, courts ou mi-longs, à l'imitation des bustes romains. J.-N. Palette, un coiffeur français, fait publier en 1810 un *Éloge de la coiffure à la Titus pour les dames*, vantant le désordre savamment étudié de cette coupe qui « donne l'air jeune, remplace tous les ornements, les bijoux et les plumes ».

ill. 10 : François Gérard,
Maria Leopoldina, princesse Grassalkovich de Gyarak, née Esterházy (1776-1884), détail,
1806, huile sur toile, 214 x 140 cm,
signé « F.s Gérard »,
Eisenstadt, fondation Esterházy.

ill. 11 : anonyme,
Portrait du Prince Paul Antoine III Esterházy,
estampe, dimensions inconnues,
localisation actuelle inconnue.

ill. 12 : Joseph Fischer,
Portrait du Prince Paul Antoine III Esterházy, 1837,
miniature, 65 mm de diamètre,
signée et datée (au verso) : « Jos. Fischer / 1837 »,
collection particulière.

La physionomie de notre modèle masculin, aux cheveux roux et aux yeux clairs, pourrait évoquer celle du prince Paul Antoine III Esterházy, dont il existe quelques portraits le représentant à un âge plus avancé (**ill. 11 et 12**). Le jeune homme est chaussé de bottes hongroises, semblables à celles portées par les personnages déambulant dans le paysage peint par Albert Christoph Dies en 1807, figurant les jardins du château d'Eisenstadt, propriété des Esterházy (**ill. 13**). Sa veste en velours de soie vert canard doublée de fourrure de renard n'est pas sans rappeler la pelisse hongroise de rigueur dans les régiments de hussards, qu'arbore notamment le prince Nicolas I^er Esterházy, dit « le Superbe », dans ses portraits officiels. Quoi qu'il en soit, Firmin Massot met en scène un jeune homme séduisant et distingué. Jusque dans les années 1815-1820, le peintre privilégie les accessoires qui font directement référence aux loisirs des modèles : la cravache qu'il tient dans sa main gauche révèle un goût prononcé pour les sports équestres. Les gants assortis au pantalon de couleur crème, la cravate en mousseline nouée autour du cou et l'élégante chemise à jabot d'une blancheur éclatante, trahissent la position sociale et l'aisance financière de ce jeune dandy.

ill. 13 : Albert Christoph Dies,
Vue du temple Léopoldine dans le jardin d'Eisenstadt, 1807,
huile sur toile, dimensions inconnues,
fondation Esterházy, château d'Eisenstadt.

Nos portraits illustrent parfaitement le style qui s'élabore à Genève à la fin XVIII^e et au début du XIX^e siècle, à mi-chemin entre le néoclassicisme et le naturalisme à l'anglaise. En dépit de ses origines et de sa formation genevoise, Massot développe un intérêt pour l'anglophilie contemporaine qui a gagné la ville. Ce sentiment prend sa source dans une évidente sympathie religieuse, et dans le contexte européen de la régression de l'hégémonie française au profit d'un intérêt croissant pour l'Angleterre. Les portraits sur fond de paysage de Massot sont peints dans l'esprit des *conversation pieces* anglaises. À l'instar des *Portraits de Karl-David de Bonstetten et de sa femme Sophie-Elisabeth* (**ill. 14**) et du *Portrait d'Ariane de La Rive* (**ill. 15**), nos modèles, assis sur un talus au bord d'un chemin, semblent avoir interrompu leur promenade pour s'adonner à une séance de pose inopinée. Le sous-bois sombre tout comme le ciel nuageux et crépusculaire confèrent à nos œuvres une note préromantique. Le jeune homme aux cheveux désordonnés, à la bouche légèrement entrouverte, et la

ill. 14 : Firmin Massot,
Portraits de Karl-David de Bonstetten et de sa femme Sophie-Elisabeth, vers 1812,
paire d'huiles sur toiles, 69 x 58,3 cm chacune,
Vente Londres, Sotheby's, 6 juillet 2000, lot 232.

jeune femme à la tête penchée, dont la courbe blanche du bras vient accentuer la gracieuse nonchalance, affichent une indéniable décontraction. Leurs attitudes naturelles évoquent celles des couples se promenant dans les jardins à l'anglaise d'Eisenstadt, représentés en 1807 par Albert Christoph Dies (**ill. 13**). Nos œuvres, dont on ne peut nier le caractère spontané et informel, sont destinées à une sphère intime et familiale. À l'opposé des portraits d'apparat figés des peintres parisiens, les compositions de Massot, plus sensuelles que cérébrales, témoignent de l'atmosphère paisible et insouciante dont jouissent pleinement les modèles.

ill. 15 : Firmin Massot,
Portrait d'Ariane de La Rive (1791-1876), future Madame Philippe Revilliod, 1809,
87 x 69 cm, huile sur toile, Genève, musée d'art et d'histoire,
legs Gustave Revilliod, Genève, 1890, inv. CR0102.

Si les poses décrites par Massot sont souvent similaires, les visages présentent également certaines expressions et caractéristiques physiques communes : le léger sourire, les grands yeux mélancoliques, la paupière inférieure soulignée par un trait fluide de couleur claire, la bouche délicatement rosée, et le traitement velouté des carnations, subtilement modelées par une lumière égale, sont récurrents. L'éclat des regards, rendu avec une vérité presque photographique, est saisissant. L'artiste privilégie, pour la représentation des visages, une facture lisse, proche de la miniature, évoquant la finesse et la précision de la peinture sur émail. Comme le souligne Valérie Louzier-Gentaz, les accents de lumière sont matérialisés par de très légers empâtements. Firmin Massot livre, dans nos portraits, deux compositions raffinées au dessin précis et aux tons nuancés et harmonieux. On mesure toute l'habileté du peintre, qui saisit sans peine le caractère gracieux et aimable de ses modèles, sans négliger l'idéal de ressemblance.

Amélie du Closel

Eugène Delacroix,
Étude de tête d'homme barbu, ca. 1820-1830,
huile sur papier marouflé sur toile,
41,4 x 29,7 cm.

Eugène Delacroix

(Charenton-Saint-Maurice
1798-1863 Paris)

Étude de tête d'homme barbu

Cachet de cire de la vente posthume Eugène Delacroix (1864) sur le montant gauche du châssis.

Étiquette sur l'écharpe supérieure gauche du châssis : « 169 ».

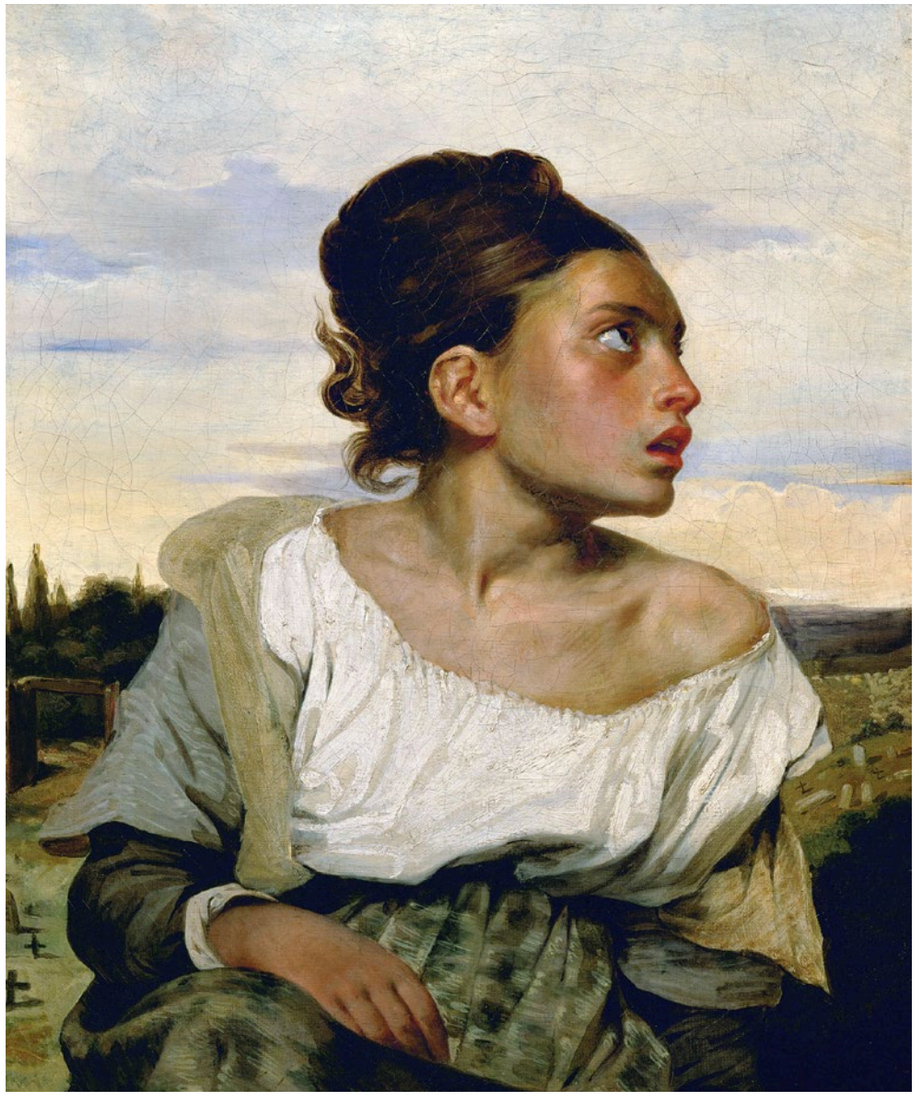
Marque à l'encre de la maison Haro au dos de la toile : « AU GÉNIE DES ARTS. / HARO. / Md. de COULEURS et / Restaurateur de Tableaux. / Neveu et Eléve de M. REY. / Rue du Colombier, N.° 30 / Faubourg St. Germain / À PARIS. »

Provenance :

Vente Eugène Delacroix, M^e^ Pillet et Lainné, Paris, hôtel Drouot, 17-19 février 1864, *Catalogue de la vente qui aura lieu par suite du décès de Eugène Delacroix*, inclus (probablement) dans le lot n° 201 : « Onze études de têtes et portraits ». Le lot est divisé entre plusieurs acquéreurs pour un total de 1 375 francs selon le catalogue de la vente et 1 337 francs d'après le relevé des vacations conservé au musée national Eugène-Delacroix.

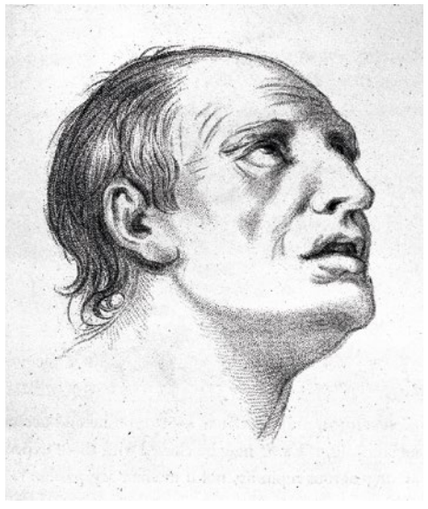
ill. 1 : Eugène Delacroix,
Tête de vieille femme, ca. 1824,
huile sur toile, 41,5 x 33,3 cm,
Orléans, musée des Beaux-Arts.

Représentant un homme barbu au regard hiératique et aux yeux levés vers le ciel, notre œuvre s'inscrit dans le travail de jeunesse d'Eugène Delacroix. Elle témoigne de son intérêt pour le genre de la tête d'expression et de la peinture religieuse durant cette période. La pose adoptée par notre modèle inspire particulièrement l'artiste pendant les années 1820 puisqu'elle se retrouve également dans la *Tête de vieille femme* conservée au musée des Beaux-Arts d'Orléans (**ill. 1**). Dans cette composition, Eugène Delacroix utilise la même touche de vermillon que dans notre toile afin de figurer la caroncule lacrymale. Ces caractéristiques propres au début de la carrière du peintre sont réemployées et magnifiées lors de la réalisation de la la *Jeune orpheline au cimetière* (**ill. 2**) vers 1824. Il reprend alors à nouveau ce procédé et utilise une pose analogue.



ill. 2 : Eugène Delacroix,
Jeune orpheline au cimetière, ca. 1824,
huile sur toile, 65 x 54 cm,
Paris, musée du Louvre.

ill. 3 : Jean Audran d'après Charles Le Brun, *Le ravissement*, 1727, gravure sur cuivre, 43,4 x 27,8 cm, Paris, musée du Louvre.



ill. 4 : Charles Bell, *Joy*, illustration des *Essays on the anatomy of expression*, 1806, estampe, dimensions inconnues, Londres, Wellcome collection.

Celle-ci s'inscrit dans une vaste tradition artistique puisqu'elle est similaire à celle du « ravissement[1] » théorisé par Charles Le Brun (**ill. 3**). De même, cette pose est également proche de celle de la « joie » (**ill. 4**) illustrée dans *Essays on the Anatomy of Expression*[2]. Eugène Delacroix connaît parfaitement ces représentations étant donné qu'il lit de nombreux ouvrages de théorie artistique dont ceux de Gérard Audran et de Charles Bell comme en témoigne sa liste de lectures allant des années 1816 à 1821[3]. L'intérêt que le peintre romantique accorde à l'expression des passions s'explique par ailleurs en raison de sa formation dans l'atelier de Pierre-Narcisse Guérin entre 1815 et 1822. Mehdi Korchane a fort bien démontré les relations complexes unissant les deux artistes dans un essai récent[4]. Il souligne à juste titre que l'homme présent dans l'angle inférieur droit de la *Vierge du*

1. « Quoique le ravissement ait le même objet que la vénération, considérée différemment, les mouvements n'en sont point les mêmes ; la tête se penche du côté gauche ; les sourcils & la prunelle s'élèvent directement ; la bouche s'entre ouvre, & les deux cotés sont aussi un peu élevez. Le reste des parties demeurent dans son état naturel », dans *Les Expressions des passions de l'âme, représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu M. Le Brun,* Paris, 1727.

2. Charles Bell, *Essays on the Anatomy of Expression in Painting*, Londres, Longman, 1806.

3. Lee Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix: A Critical Catalogue*, Oxford, Clarendon Press, 1981, vol. 1, pp. XVI-XVII.

4. Voir son essai intitulé : « Eugène et ses maîtres, ou comment devenir Delacroix », in *Delacroix*, dir. Sébastien Allard et Côme Fabre (cat. exp., Paris, musée du Louvre, 29 mars 2018-23 juillet 2018 ; New York, Metropolitan Museum of Art, 13 septembre 2018-6 janvier 2019), Paris, Hazan, 2018.

ill. 5 : Eugène Delacroix, *La Vierge du Sacré-Cœur*, détail, 1821, huile sur toile, 258 x 152 cm, Ajaccio, cathédrale Notre-Dame-de-l'Assomption.

Sacré-Cœur (**ill. 5**) est vraisemblablement inspiré d'un dessin de Pierre-Narcisse Guérin en relation avec son *Clytemnestre* (**ill. 6**). La pose de nos personnages se rapproche de celle de notre modèle, ce qui atteste à nouveau du fort intérêt qu'Eugène Delacroix porte à cette solution plastique. Elle consiste principalement à gonfler le volume du globe oculaire et à travailler l'éclat de la lumière pour accroître l'intensité du regard. Mehdi Korchane rapporte aussi que le jeune peintre romantique est avec Théodore Gericault, Léon Cogniet et Ary Scheffer, celui qui assimile le plus parfaitement la science de l'expression des passions pour laquelle son maître est reconnu.

ill. 6 : Pierre-Narcisse Guérin, *Double étude pour la tête d'Egisthe, ca.* 1813, crayon noir et traces de craie blanche sur papier beige, 375 x 540 mm, Angers, musée des Beaux-Arts.

Le modèle figuré dans notre œuvre est également représenté de profil sur une page d'un carnet conservé au musée du Louvre (**ill. 7**). Réalisés vraisemblablement entre les années 1818 et 1822, les dessins de cet album permettent encore de dater la création de notre œuvre de la même époque. De plus, la présence d'un cachet de la maison Haro au dos de la toile (**ill. 8**) atteste que celle-ci a été exécutée avant l'année 1836 étant donné que l'établissement change d'adresse à cette date[5]. Eugène Delacroix entretient une relation forte avec la famille Haro comme l'ont démontré les travaux d'Arlette Sérullaz[6] et de Pascal Labreuche[7]. Cette entreprise de marchand de couleurs s'occupe des livraisons et des restaurations des œuvres du peintre. C'est également auprès d'elle que l'artiste se fournit en matériel et plus particulièrement en toile. Les relations qu'Eugène Delacroix tisse avec cette famille dépassent le simple cadre professionnel et deviennent rapidement amicales et intimes au fil des années[8]. De nombreuses toiles du peintre dont l'*Étude d'homme nu*, dit aussi *Le Polonais* (**ill. 9**), datée des mêmes années que notre toile, porte une marque similaire de la maison Haro.

ill. 7 : Eugène Delacroix,
Tête d'homme barbu, de profil gauche, ca. 1818-1822,
mine de plomb et crayon noir, 238 x 178 mm,
Paris, musée du Louvre.

ill. 9 : Eugène Delacroix,
Étude d'homme nu, dit *Le Polonais, ca.* 1820,
huile sur papier marouflé sur toile, 80 x 54 cm,
Paris, musée national Eugène-Delacroix.

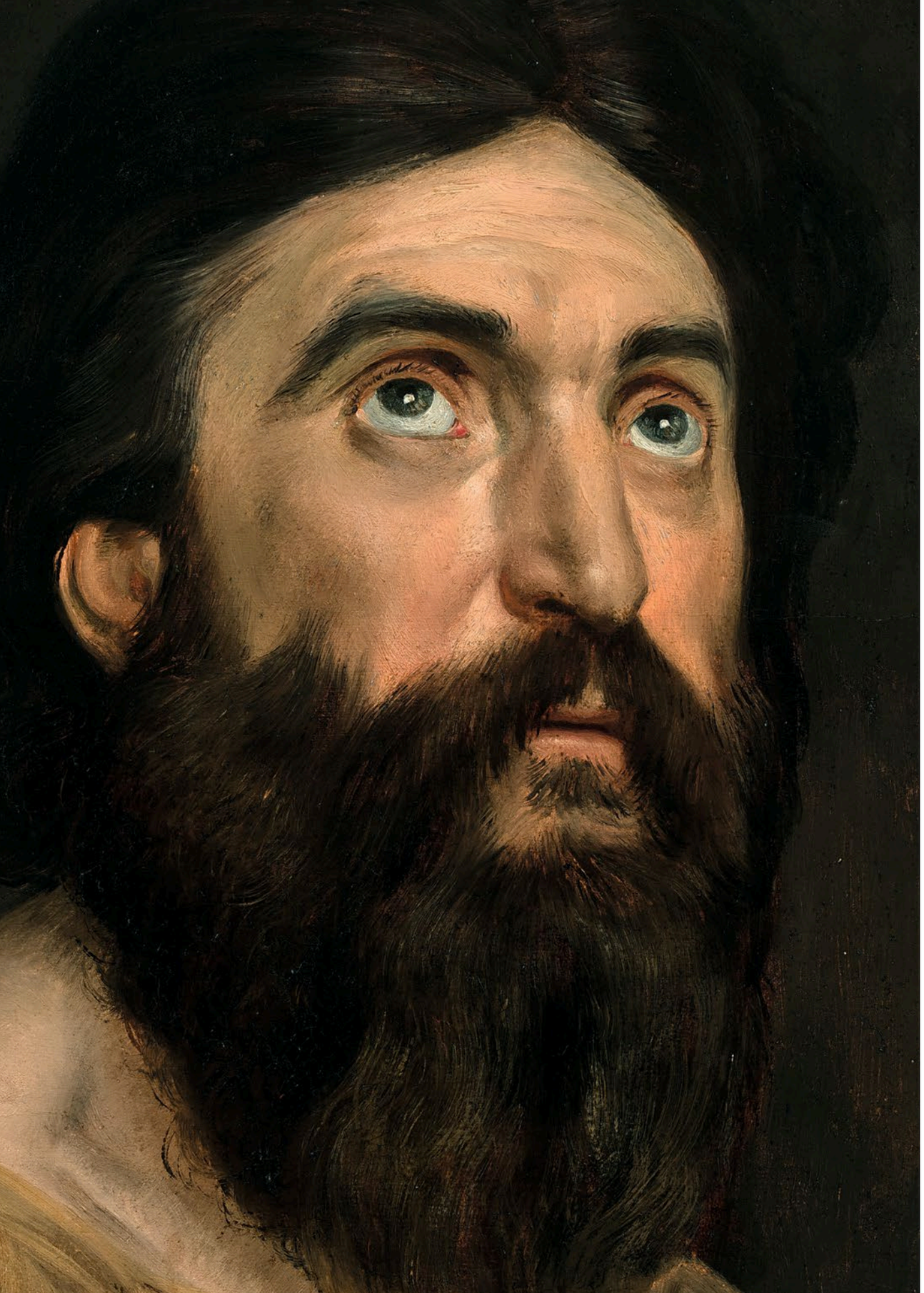
5. Situé au 30, rue du Colombier, la maison Haro déménage au 26, rue des Petits-Augustins.

6. *Entre Ingres et Delacroix : Étienne-François Haro*, dir. Arlette Sérullaz (cat. exp., Paris, musée national Eugène-Delacroix, 24 février-15 mai 2006), Paris, musée national Eugène-Delacroix, 2006.

7. Pascal Labreuche, « Précisions sur les liens de parenté unissant les Haro à Étienne Rey, et nouvelles hypothèses sur la date de fondation de la boutique Haro », in *Bulletin de la Société des amis du musée national Eugène Delacroix*, n° 5, 2007, pp. 38-41.

8. Jenny Le Guillou, servante d'Eugène Delacroix, devient aussi l'amie de Madame Haro.

ill. 8 : Présence d'un cachet de cire de la vente posthume Eugène Delacroix (1864) sur le montant gauche du châssis et d'une marque à l'encre de la maison Haro au dos de la toile de notre œuvre.



EUGÈNE DELACROIX, *Étude de tête d'homme barbu*

À l'instar des autres études de têtes réalisées par l'artiste, il est particulièrement complexe de retracer l'itinéraire de notre œuvre. Le cachet de cire de la vente posthume d'Eugène Delacroix (**ill. 8**) atteste de son appartenance à sa collection personnelle ainsi que de sa présence lors de la vacation de 1864. Grâce à l'inventaire après décès du peintre[9], il est également possible de savoir que l'ensemble des études de têtes en possession d'Eugène Delacroix se trouvait dans son atelier situé rue de Furstemberg à Paris.

Ces œuvres ayant été regroupées en plusieurs lots au moment de la prisée puis en un seul durant la vente[10], il est malheureusement presque impossible de définir leurs trajectoires précises. Elles n'ont fait l'objet que de descriptions extrêmement succinctes et ont été acquises par onze acheteurs différents au moment de la vacation posthume de 1864[11].

Maxime Georges Métraux

9. Notre œuvre pourrait correspondre à une des études répertoriées dans la prisée de l'inventaire après décès sous les numéros 81, 122, 154 et 300. Voir Henriette Bessis, « Études et documents : l'inventaire après décès d'Eugène Delacroix », in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, année 1969, 1971, pp. 199-222.

10. Notre toile semble avoir appartenu au lot n° 201 qui comprenait « onze études de têtes et portraits ».

11. Selon le relevé des vacations conservé au musée national Eugène-Delacroix, le lot d'études de têtes a été acquis par différents acheteurs dont voici le détail : « Étude de portrait à M. Seillière 280F ; Étude de portrait à M. Tissot 150F ; Étude de portrait à M. Paul Meurice 180F ; Étude de tête à M. Michel 255 ; Étude de tête à M. de Colonna 90F ; Autre étude de tête à M. Guerrier 60F ; Étude de tête à M. Belly 115F ; Étude de tête à M. Lejeune 49F ; Étude de tête (payé comptant) 50F ; Une étude à M. St. Maurice 95F ; Une étude à M. Guerrier 13 F avec une étude du lot 200 ».

Eugène Delacroix,
Portrait d'Oriental au turban,
pierre noire, sanguine, pastel, craie blanche sur papier beige contrecollé sur une feuille de papier bleu,
295 x 250 mm, annoté (en bas à droite) « E. Delacroix ».

Eugène Delacroix

(Charenton-Saint-Maurice
1798-1863 Paris)

Portrait d'Oriental au turban

Delacroix expose au Salon de 1827 *La Mort de Sardanapale* (**ill. 1**), manifeste du romantisme, qui marque un tournant décisif dans sa carrière. Inspiré par des sources antiques (Ctésias et Diodore de Sicile) et contemporaines (Lord Byron, Victor Hugo et Rossini), le peintre met en scène le suicide du roi Sardanapale, dont la capitale, Babylone, est assiégée en 650-648 av. J.-C. Le despote assyrien, sentant la défaite approcher, décide de s'immoler avec toutes ses femmes, ses chevaux et ses objets précieux en faisant incendier son propre palais.

Delacroix met au point une composition que Louis-Antoine Prat qualifie justement de « tournoyante et cataclysmique, où les personnages sacrifiés, le cheval qui va subir le même sort, les trésors renversés, les serviteurs éperdus forment une sorte de ronde funèbre autour du souverain stoïquement étendu sur le lit[1]. »

Afin de transcrire l'outrance de ce mouvement dramatique, le peintre multiplie les études préparatoires. Il analyse, pendant six mois, les postures variées des corps, les accessoires, les groupes, la tension de la scène, sa dynamique et l'intensité des expressions.

Il parvient à saisir la composition d'ensemble, dans des dessins au crayon, à la plume et au lavis d'une grande spontanéité. Le musée Bonnat possède une première pensée avec de nombreuses variantes par rapport au tableau, où la ligne souple, qui traduit le dynamisme des figures convulsives, crée, sans se rompre, des formes bouillonnantes (**ill. 2**).

ill. 2 : Eugène Delacroix,
Esquisse préparatoire à la Mort de Sardanapale, 1827-1828,
graphite et lavis sur papier, 290 x 410 mm,
Bayonne, musée Bonnat.

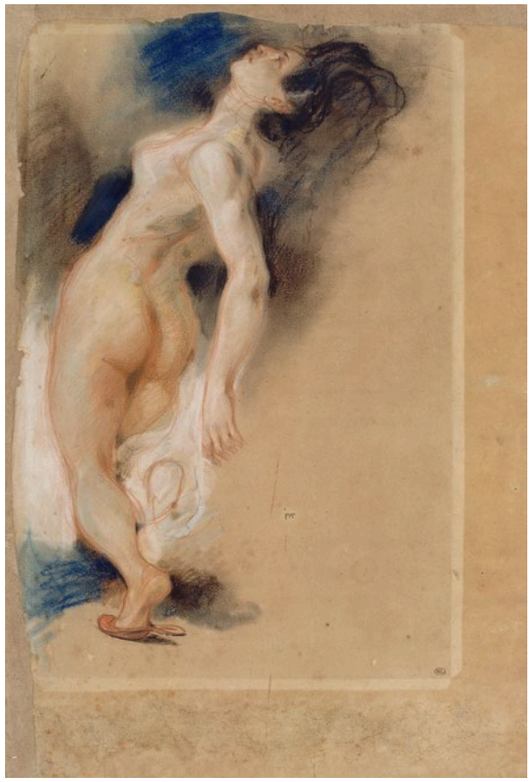
1. Louis-Antoine Prat, *Le Dessin français au XIX^e siècle*, Paris, Somogy, 2011, p. 227.

ill. 1 : Eugène Delacroix,
La Mort de Sardanapale, 1827,
huile sur toile,
392 x 496 cm,
Paris, musée du Louvre.

Delacroix exécute ensuite des études plus poussées de chaque figure à la sanguine et au pastel. Les trois pastels les plus célèbres sont conservés au Louvre : la première feuille contient des études pour Myrrha, esclave ionienne agenouillée à gauche près du lit (encore brune ici), et pour la figure du Noir tirant le cheval (**ill. 3**). La deuxième feuille offre un détail du pied du bourreau (**ill. 4**). Le troisième pastel met en scène la femme cambrée, qui s'apprête à être égorgée, au premier plan à droite (**ill. 5**). Un quatrième pastel, étude pour la femme vue de dos s'effondrant en haut à droite du lit, est conservé à l'Art Institute de Chicago (**ill. 6**). Un dernier pastel, une étude de mains et de pieds, n'a jamais été publié et sa localisation demeure inconnue. Cette série constitue les pastels les plus hardis et les plus inventifs que Delacroix ait jamais créés.

ill. 3 : Eugène Delacroix,
Recherches pour l'esclave étendu sur la couche de Sardanapale et l'Éthiopien, vers 1826,
sanguine, pierre noire, craie blanche et pastel sur papier beige, 437 x 601 mm,
RF 29665, recto,
Paris, musée du Louvre.

ill. 4 : Eugène Delacroix,
Étude de babouche, vers 1826,
sanguine, pierre noire, craie blanche et pastel sur papier brun, 300 x 235 mm,
RF 29667, recto,
Paris, musée du Louvre.



ill. 5 : Eugène Delacroix,
Étude d'une esclave égorgée,
sanguine, pierre noire, craie blanche
et pastel sur papier beige, 413 x 285 mm,
RF 29666, recto,
Paris, musée du Louvre.

Dans son testament, Delacroix affirme : « Je lègue à M. Maréchal, de Metz, plusieurs pastels d'études pour *Sardanapale*, plus la belle copie de Géricault d'après *Les Géants*, de Paul Véronèse[2]. » Laurent-Charles Maréchal (1801-1887), chef de file de l'école de Metz, est un peintre-verrier et pastelliste qui a lui-même contribué au renouvellement de cette technique. Delacroix le rencontre probablement par l'intermédiaire de son étudiant, Émile Knoepfler, originaire également de Metz[3]. On ne connaît pas le nombre exact de dessins composant sa collection, divisée plus tard entre ses héritiers. En 1924, un marchand parisien, M. Landry, découvre quatre feuilles restées pendant des années roulées dans un placard chez la fille de Maréchal : il s'agit des trois pastels du

2. Le testament de Delacroix est retranscrit dans : *Eugène Delacroix, Lettres de Delacroix (1815-1863) recueillies et publiés par M. Philippe Burty*, Paris, A. Quantin, 1878., pp. ii-ix.

3. Cf. Lettre de Delacroix à M. Merruau, 18 janvier 1857 dans : Eugène Delacroix, *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, publiée par André Joubin, Paris, Plon, 1936-1938, vol. 3, note 1, pp. 366-367.

ill. 6 : Eugène Delacroix,
Étude de femme vue de dos se renversant en arrière, vers 1826,
sanguine, pierre noire, craie blanche et pastel sur papier beige,
246 x 314 mm,
Chicago, Art Institute.

Louvre et de l'étude de mains et de pieds non localisée à ce jour. La famille du fils de Maréchal, établie à Bar-le-Duc, envoie le cinquième pastel, aujourd'hui conservé à Chicago, à Paris. Landry vend au collectionneur Victor Decock les cinq dessins, qui réapparaissent dans la vente après-décès de ce dernier en 1948. C'est à cette occasion que le Louvre fait l'acquisition des trois pastels, tandis que l'*Étude de Femme vue de dos renversée en arrière* reste en mains privées avant d'être acquise par l'Art Institute de Chicago en 1990[4]. La provenance de notre feuille demeure énigmatique, mais on peut imaginer que notre dessin, qui ne porte pas non plus le cachet de la vente Delacroix, a connu le même sort que les autres pastels préparatoires à *Sardanapale*. Il a donc pu faire partie du lot de pastels légués par Delacroix de son vivant à Maréchal, et être transmis, par descendance, à ses héritiers successifs, sans être porté à la connaissance du marchand Landry, ce qui expliquerait son absence parmi l'ensemble de pastels acquis par Decock. Jacqueline Bouchot-Saupique suggère en effet l'existence de plusieurs dessins chez le fils de Maréchal à Bar-le-Duc[5], sans pouvoir donner plus de précisions.

4. Voir à ce sujet : Andrea Swanson Honore, « A Pastel Study for "The Death of Sardanapalus" by Eugène Delacroix », *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 21, n° 1, Notable Acquisitions at the Art Institute of Chicago, 1995, pp. 12-13.

5. Jacqueline Bouchot-Saupique, « Dernières Donations des Amis du Louvre... trois pastels de Delacroix », *Bulletin des Musées de France*, décembre 1948, pp. 284-289.

Au-delà de la physionomie du modèle et de son costume qui évoquent l'Orient, notre portrait doit être rapproché, par son support, sa technique et sa gamme chromatique, de cette série de pastels préparatoires à *La Mort de Sardanapale*.

À l'instar des pastels du Louvre, notre portrait d'Oriental est exécuté sur un papier beige. À main levée, Delacroix dessine d'abord à la sanguine les silhouettes, fixe les gestes et la physionomie des modèles. Ce dessin léger et allusif se devine dans les contours des corps, sous les étoffes de la favorite, autant que sous la veste de notre homme et en bordure de son turban. Certains détails, comme la cicatrice qui parcourt verticalement le visage de notre Oriental, la pointe de son nez, ses cils, ou encore l'intérieur de son oreille, sont soulignés par quelques traits de pierre noire très aiguisés.

Dans notre étude, l'artiste met à profit la réserve du papier dont la couleur ocre rose suggère la carnation du personnage. La lumière, indiquée par des rehauts de craie blanche, vient frapper le profil au niveau des ailes du nez et sur le haut des pommettes, tandis que les ombres striées, matérialisées par des hachures très fines à la sanguine, creusent les cernes, les joues et la base du sourcil.

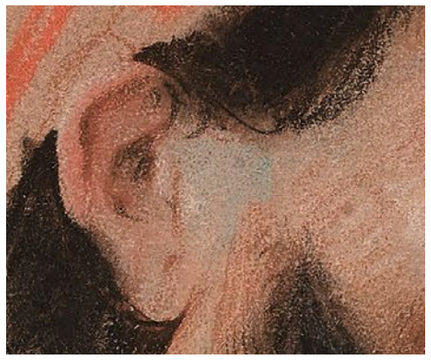
On retrouve donc, dans notre œuvre, une technique proche du dessin aux trois crayons employée également dans les dessins du Louvre et de Chicago cités plus haut, la large craie blanche contrastant avec les pointes fines de la sanguine et de la pierre noire qui viennent presque graver la chair (**ill. 7 et 8**).

ill. 7 : détail ill. 3.

ill. 8 : détail ill. 6.

Delacroix complète la technique des trois crayons par l'emploi du pastel. Il semble avoir découvert subitement et avec une certaine jouissance, en s'attaquant à *La Mort de Sardanapale*, toutes les possibilités et la sensualité qu'offre ce médium. Procédé d'ébauche par excellence, il est plus facile et plus pratique que la peinture.

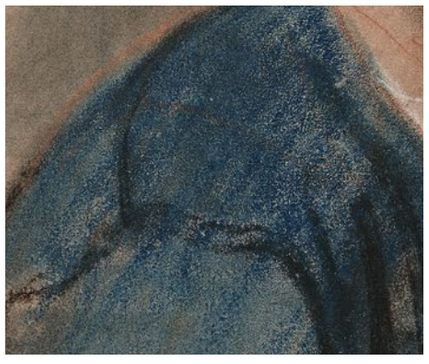
Delacroix nuance le rendu de la carnation par l'ajout de quelques traits denses de pastel gris bleuté et rose, qui rappellent le traitement du pied du janissaire conservé au Louvre (**ill. 9 et 10**).



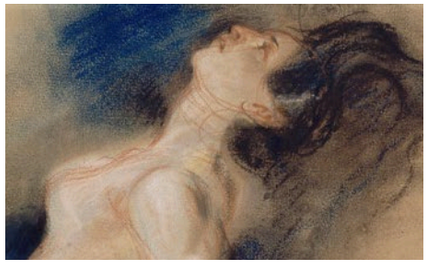
ill. 9 : détail de notre portrait.

ill. 10 : détail ill. 4.

Dans les études du Louvre, le pastel, appliqué par grandes masses colorées, permet à l'artiste d'outrer les tons, de dramatiser l'ensemble en livrant une synthèse particulièrement vigoureuse, tout en étant dénuée de détails. Delacroix remplit par exemple la veste de notre Oriental en appliquant le pastel énergiquement, sans contrainte. Les figures du Louvre se détachent également sur de grandes plages de pastel bleu, parfois nuancées de noir et de blanc plus ou moins estompées. Le dessin et la couleur paraissent ainsi établis en un seul et même geste, sans qu'un lien de subordination soit établi entre l'un et l'autre (**ill. 11 et 12**).



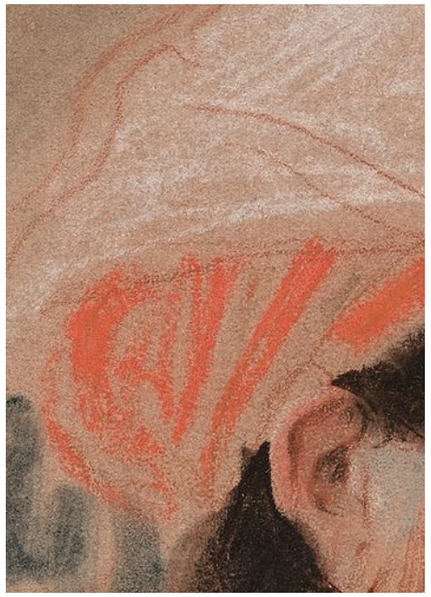
ill. 11 : détail de notre portrait.



ill. 12 : détail ill. 5.

Les hachures rouge orangé qui colorent la partie inférieure du turban de notre modèle témoignent du geste intense de l'artiste. Comme pour celles entourant le pied du janissaire, ou celles visibles à l'extrémité du turban et près du bras droit de l'esclave noir, l'artiste laisse ces traits apparents sans tenter de les fondre, leur conférant une matérialité presque brutale (**ill. 13, 14 et 15**).

Le peintre emploie ainsi une gamme chromatique stridente, faite de tons complémentaires orange, bleu, noir et blanc, pour accentuer l'expressivité de ses figures tourmentées : cette ivresse des couleurs, sensible dans notre portrait d'Oriental tout comme dans les pastels du Louvre, annonce l'exaltation chromatique et les contrastes lumineux de la composition finale, qui offre à notre regard un fourmillement sensuel et désordonné de rouges et d'ors.



ill. 13 : détail de notre portrait.

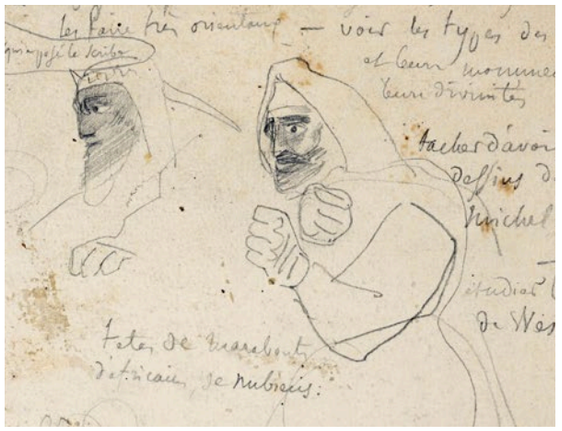
ill. 14 : détail de l'ill. 4.

ill. 15 : détail de l'ill. 3.

ill. 16 : Eugène Delacroix, *Études de têtes d'Éthiopien*, détail, mine de plomb sur papier, 213 x 318 mm, RF5276 verso, Paris, musée du Louvre.

Notre étude de tête participe aux recherches documentaires entreprises par le peintre sur les caractères ethniques à donner à ses personnages pour *La Mort de Sardanapale*. Des feuilles de croquis au crayon et à la plume, sur lesquelles sont esquissés des visages d'Orientaux, témoignent également de ces investigations (**ill. 16, 17 et 18**). Les annotations qui accompagnent certains de ces dessins montrent l'insatiable curiosité de l'artiste : « se souvenir du caractère du juif qui a posé pour le scribe (voir les figures primitives des vases de Sicile) – les faire très orientaux – voir les types des Indiens et leurs monuments, leurs divinités », et « peintures persépolitaines ». Delacroix effectue de nombreuses visites à la Bibliothèque nationale, où il s'inspire du vocabulaire oriental en copiant des figures au trait d'après des miniatures persanes, des sculptures khmères et des têtes égyptiennes.

ill. 17 : Eugène Delacroix, *Feuille d'études de personnages orientaux et de nus féminins*, détail, plume, encre brune et lavis brun sur papier, 205 x 314 mm, RF5277 recto, Paris, musée du Louvre.



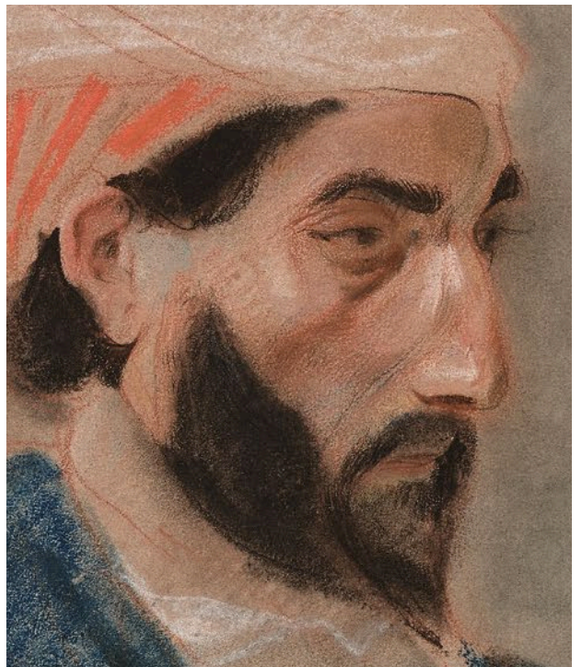
ill. 18 : Eugène Delacroix, *Feuille d'études*, détail, mine de plomb sur papier, 253 x 333 mm, RF 5278 recto, Paris, musée du Louvre.

ill. 19 : Eugène Delacroix, *Jeune Noir vu en buste, la tête coiffée d'un turban rouge*, vers 1824-1826, pastel sur papier chamois, 470 x 380 mm, RF 32268 recto, Paris, musée du Louvre.

L'artiste a vraisemblablement fait poser, pour notre dessin, un modèle d'atelier de type oriental affublé d'accessoires exotiques. Dès les années 1824-1826, Delacroix commence à mettre en scène un Orient rêvé, qu'il rencontre d'abord dans les écrits de Jules-Robert Auguste. Celui-ci rapporte de ses voyages en Égypte, en Grèce et en Asie Mineure, toutes sortes de costumes et d'objets qu'il prête généreusement aux artistes se réunissant chez lui. Comme le portrait du *Jeune Noir vu en buste, la tête coiffée d'un turban rouge*, exécuté au pastel vers 1826, dans un style plus fini (**ill. 19**), notre étude de tête n'est pas destinée à être transposée directement dans une peinture, mais elle participe aux réflexions de l'artiste sur l'étude des types physiques qu'il souhaite appliquer aux protagonistes de ses œuvres.

ill. 20 : détail ill. 1 : Sardanapale.

ill. 21 : détail ill. 1 : le bourreau.



ill. 22 : détail de notre portrait.

Dans *La Mort de Sardanapale*, le roi et le bourreau présentent certains traits communs avec notre Oriental (le nez aquilin, le visage anguleux entouré d'une barbe noire, les sourcils épais, le regard impassible), mais leur physionomie est néanmoins décrite de façon plus stylisée, l'artiste cherchant finalement « à se dégager de la tyrannie du modèle pour retrouver une part d'idéal[6] » (**ill. 20, 21 et 22**).

Avec une économie tant du trait que de la palette, Delacroix catalyse, dans notre œuvre, l'apparence, l'expression dure et l'esprit inflexible du modèle par le biais du pastel qui permet une retranscription instantanée du motif. Ses recherches le conduisent donc à exécuter un véritable portrait, aux traits bien individualisés et doté d'une rare acuité psychologique.

Amélie du Closel

6. *Delacroix*, dir. Sébastien Allard, Côme Fabre *et al.*, (cat. exp., Paris, musée du Louvre, 29 mars-23 juillet 2018, New York, The Metropolitan Museum of Art, 13 septembre-6 janvier 2019), Paris, Hazan, Louvre éditions, 2018, p. 85.

Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret,
Nature morte aux pêches, 1884,
huile sur toile, 29,5 x 39,8 cm,
signé (en haut à gauche sur la tranche) : « PAJ Dagnan - B 1884 ».

Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret

(Paris 1852-1929 Vesoul)

Nature morte aux pêches

Pascal Adolphe Jean Dagnan naît à Paris le 7 janvier 1852. Il est élevé par son grand-père Gabriel Bouveret, dont il ajoute le nom au sien, par reconnaissance. Élève de Cabanel et de Gérôme, second prix de Rome en 1876, il fait son entrée au Salon en 1875 avec un sujet mythologique et deux dessins, qui dénotent l'importance accordée à cette étape dans l'élaboration de ses tableaux. Il consacre ses débuts aux scènes de genre d'un réalisme descriptif qui lui valent un premier grand succès : *Une noce chez le photographe* (**ill. 1**).

Sous l'influence de Jules Bastien-Lepage, il s'oriente vers le mouvement naturaliste, dont il devient l'un des chefs de file.

ill. 1 : Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret, *Une noce chez le photographe*, 1879, huile sur toile, 81,9 x 120 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts.

Il quitte Paris pour s'établir en Franche-Comté où il se consacre à des sujets tirés de la vie quotidienne rurale. Le succès remporté par *Chevaux à l'abreuvoir* (1884, Chambéry, musée des Beaux-Arts) au Salon de 1885, coïncidant avec la mort prématurée de Bastien-Lepage, le désigne comme son principal successeur. Il se rend en Bretagne, comme Gauguin et Émile Bernard à la même époque, attiré par les paysages et par la foi profonde et archaïque qui anime ses habitants. Il expose son premier sujet breton au Salon de 1887, *Le Pardon en Bretagne* (**ill. 2**), suivi par *Les Bretonnes au Pardon* (1887, Lisbonne, Fondation Calouste-Gulbenkian).

Le naturalisme de Dagnan-Bouveret n'est pas le fruit d'une peinture composée sur le vif. Dans sa volonté de réalisme, l'artiste recourt à la photographie pour mieux fixer sur la toile ces scènes de la vie paysanne. Il organise, dans son atelier, un espace où ses modèles viennent poser individuellement et se faire photographier. Les dessins pris d'après le modèle vivant et les études photographiques sont ensuite incorporés dans la composition finale. Ce naturalisme recomposé par le truchement du dessin et de la photographie confère à ses tableaux un lyrisme étrange et fascinant.

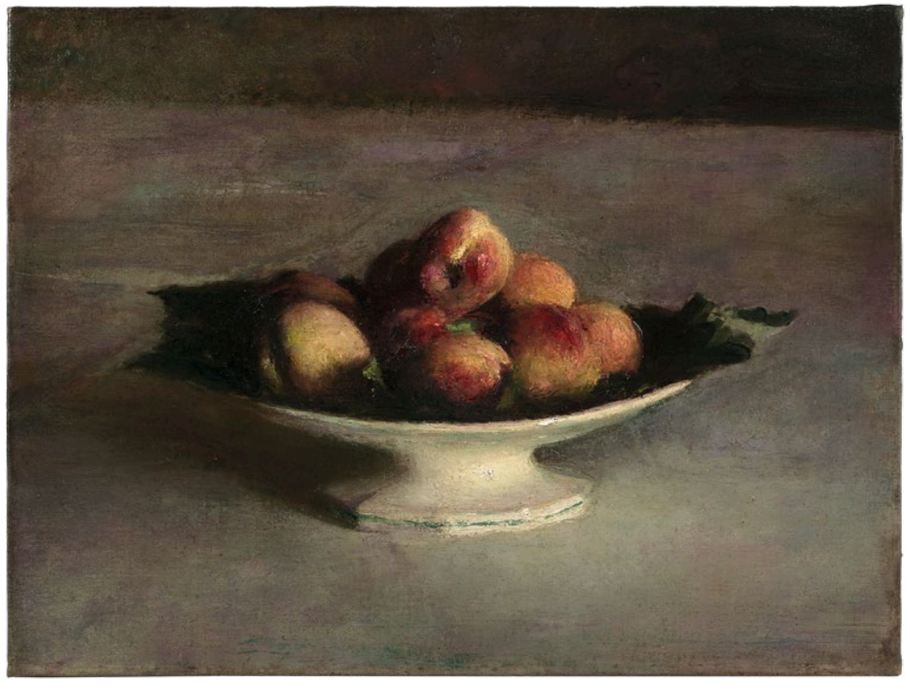
Destinées à sa famille ou à ses amis et exécutées en marge de sa production officielle, les natures mortes de Dagnan-Bouveret dénotent dans sa production, car elles sont réalisées d'après nature. Elles s'inscrivent dans la lignée de la première génération d'artistes réalistes au goût prononcé pour le genre. Notre tableau doit, par exemple, beaucoup aux toiles de Fantin-Latour (**ill. 3**) pour sa technique fine et mouchetée, composée de plusieurs petites touches nerveuses. Comme souvent chez Dagnan-Bouveret, le sujet est peint avec précision alors que le fond est plus esquissé pour faire ressortir le sujet. L'exercice de style de la nature morte lui permet ainsi d'exprimer toute sa maîtrise.

ill. 2 : Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret, *Le Pardon en Bretagne*, 1886, huile sur toile, 114,6 x 84,8 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Dans les années 1890, l'art de Dagnan-Bouveret devient de plus en plus spirituel. Il participe au renouvellement de la peinture religieuse par son engagement mystique et son ouverture au symbolisme. En 1900, il reçoit le grand prix de l'Exposition universelle et est élu membre de l'Académie des Beaux-Arts. Son nouveau statut contribue à accroître sa réputation et son succès. Il reçoit de plus en plus de commandes qui le poussent à se tourner vers le portrait mondain et la décoration murale. Il abandonne alors la peinture de genre qui était pourtant à l'origine de ses approches les plus innovantes.

Célébré de son vivant, Dagnan-Bouveret a souffert après sa mort du mépris dont furent victimes les peintres réalistes de la III^e République. Les récentes acquisitions de ses œuvres par les musées nationaux témoignent d'un regain d'intérêt pour l'artiste dont notre nature morte révèle toute la richesse et la singularité du talent.

Ambroise Duchemin



ill. 3 : Henri Fantin-Latour,
Nature morte aux fruits et fleurs,
1865, huile sur toile, 64 x 57 cm,
signée et datée (en haut à droite) : « Fantin 1865 »,
Paris, musée d'Orsay.

Charles-Marie Dulac,
Le Grand-Rocher (Fontaine-de-Vaucluse), vers 1893,
pastel sur papier,
456 x 390 mm,
signé (en bas à gauche) « † M. Charles Dulac ».

Charles-Marie Dulac

(Paris 1866-1898 Paris)

Le Grand-Rocher
(Fontaine-de-Vaucluse)

Dédicacé (au verso du montage) :
« À Christian avec l'affectueuse / amitié
de Max et Odette Dulac, ce /
souvenir venant de leur grand oncle /
Marie-Charles Dulac. / O. Dulac ».

Provenance :
Atelier de l'artiste.
Par descendance à ses héritiers.
Collection Max et Odette Dulac.
Offert à leur ami Christian à une
date inconnue.

Charles-Marie Dulac se forme chez un fabricant de papiers peints, puis chez Lavastre et Karbows, peintres décorateurs. Il fréquente pendant une courte période les ateliers d'Humbert, de Roll et de Gervex. Ses premières œuvres, d'inspiration classique, annoncent déjà une sensibilité toute particulière, et il obtient ses premiers succès au Salon de 1889.

Aux alentours de 1890, le peintre s'intoxique gravement en manipulant d'importantes quantités de céruse. Se sachant condamné, il accueille ce mal comme une grâce et se convertit au catholicisme. Il mène alors une vie d'ascète, qui révolutionne sa vocation d'artiste. Délaissant l'iconographie chrétienne traditionnelle et la figure humaine, il se consacre presque exclusivement au paysage, pour mieux retranscrire « l'âme de la nature » célébrée par Joris-Karl Huysmans dans *La Cathédrale*, second volume de la « Trilogie de la conversion » publiée en 1893.

Fidèle à ce nouvel idéal franciscain, Dulac inaugure une existence de peintre nomade, seul le spectacle de la nature étant en mesure de lui inspirer d'importantes révélations spirituelles. Il signe désormais « Marie Charles Dulac » et accole une croix au nom de la Vierge. Il exécute de nombreuses vues d'églises en France, dans le Nord, en Bretagne, chez les Bénédictins de la Pierre-qui-Vire et de Saint-Wandrille, et à Villeneuve-lès-Avignon chez les sœurs du Sacré-Cœur.

ill. 1 : Charles-Marie Dulac,
Vue présumée de la vallée du Tibre, 1897,
huile sur panneau, 26,5 x 41 cm,
signée et datée (en bas à gauche) : « † M. Ch. Dulac 97 »,
collection particulière.

Il visite trois fois l'Italie entre 1895 et 1898 (**ill. 1 et 2**). Dulac, qui s'est affilié au Tiers ordre de saint François, suit les pas de ce dernier à Ravenne, Florence, Rome, Assise et Fiesole. Il séjourne dans les monastères et paye son dû en laissant des tableaux, dont la plupart ont aujourd'hui disparu. Le peintre passe ainsi des jours sereins dans les sanctuaires, où il est confronté aux fresques des primitifs italiens, tels que Giotto ou Fra Angelico.

ill. 2 : Charles-Marie Dulac,
Paysage, 1896,
huile sur toile, 46 x 46 cm,
inscription et signature (en bas à gauche) : « † M. Ch. Dulac 96 / … »,
Brest, musée des Beaux-Arts.

ill. 3 : Charles-Marie Dulac,
Spiritus sancte Deus, planche de la série du *Cantique des Créatures*, 1894,
lithographie sur papier vélin, 37,8 x 49,9 cm,
Washington DC, National Gallery of Art.

Dulac exécute plusieurs suites lithographiques : *Paysages* publiés en 1892-1893, et le *Cantique des Créatures* de saint François d'Assise, publié en 1894 (**ill. 3**). Il commence une série plus explicitement religieuse, le *Credo* (**ill. 4**), qu'il ne peut achever pour des raisons de santé.

Son décès, qui survient à Paris en 1898, alors qu'il n'est âgé que de trente-trois ans, suscite une grande émotion dans son entourage : « [...] nous avons enterré celui qui était l'incontestable espoir de la peinture mystique de notre temps[1]. » Il s'apprêtait à fonder une importante communauté monastique d'artistes à Ligugé. Ses amis, parmi lesquels figurent Maurice Denis, Lerolle, Roger Marx, Carrière et Huysmans, organisent une rétrospective posthume de son œuvre à la galerie Ambroise Vollard en 1899.

1. J.-K. Huysmans, in *Marie-Charles Dulac (1865-1898). In memoriam. Deux notices suivies du catalogue de son œuvre* (cat. exp., Paris, galerie Vollard, 1899), Paris, Vollard, 1899, p. 20.

Dulac représente, dans notre pastel, le site exceptionnel de Fontaine-de-Vaucluse : la Sorgue jaillit au pied d'une falaise abrupte sculptée par l'érosion, au bout d'une profonde gorge verdoyante. Un paysage de même sujet, ayant appartenu à Henry Cochin, fidèle ami de Dulac, est classé dans l'exposition de 1899 parmi les études pour le *Credo* (n° 100). Dans l'introduction du catalogue, Huysmans fait référence à cette composition : « Parmi les sites de France qu'il aborda, figure la Fontaine-de-Vaucluse, une œuvre d'ample allure, avec son immense rocher tranché par le cadre et l'onde qui rampe dans le fond vert d'une gorge[2]. » Ce site provençal a donc sans doute inspiré l'artiste pour cette suite lithographique imaginée après son premier séjour dans le Midi de la France, en 1893, mais laissée inachevée.

Au cours de ses différents voyages, Dulac exécute un grand nombre d'études à l'huile ou au pastel, à l'instar de notre œuvre. Auguste Marguillier précise que Dulac choisit « les sites que la largeur des horizons et la majesté des lignes, parfois aussi leur aspect d'intimité et de mélancolie, imposent à son attention, et qui bientôt serviront de base à des compositions lithographiées où son talent finira par donner sa pleine expression[3] ». En effet, ces fragments de nature saisis sur le vif forment un répertoire de motifs utiles pour l'élaboration de tableaux achevés ou de lithographies qui sont des visions mystiques d'une grande pureté, traitées dans l'esprit symboliste.

2. J.-K. Huysmans, *ibidem*, pp. 17-18.

3. Auguste Marguillier, « Charles Dulac », *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1899.

Quatre études préparatoires au pastel et à la gouache (**ill. 5**) et deux dessins au crayon, conservés à la BnF[4], témoignent également des recherches de Dulac pour la réalisation de la suite gravée du *Credo*. Ces paysages iréels et oniriques sont probablement recomposés en atelier, contrairement à notre pastel qui semble exécuté directement sur le motif. Proches des visions idylliques du paradis traduites par le peintre en gravure (**ill. 4**), ils montrent l'aboutissement de son travail de réflexion.

Dans notre paysage au ciel flamboyant, le peintre ne cherche pas à décrire un effet atmosphérique crépusculaire, mais à suggérer la présence diffuse du Créateur. Les lignes et les formes peuvent être assimilées à des symboles, et les couleurs du spectre solaire revêtent chez Dulac un sens chrétien : « Un de ses amis a conservé un dessin qui permet de se rendre compte de ces principes. Dans un cercle, au centre duquel brille le monogramme du Christ, est inscrite une étoile dont les six branches indiquent les couleurs du spectre, le violet se trouvant en bas ; à chacune de ces couleurs correspondent une vertu et un des mystères de la vie du Christ ; au violet, l'humilité et la vie terrestre du Christ ; en haut, au jaune, la foi et la résurrection[5]. » Dans notre pastel, les teintes dominantes, l'orange et le turquoise, sont poussées à leur plus haut degré de saturation. Les contrastes chromatiques entre la terre et le ciel, le choix des couleurs acides et l'étude de la lumière confèrent à

4. Réserve B-11 (A, 5)-BOÎTE FT4.

5. R. Louis, *Lettres de Marie-Charles Dulac*, Paris, 1904, préface, p. XX.

notre œuvre une dimension spirituelle intense. Dulac ôte tout pittoresque au site de Fontaine-de-Vaucluse pour ne conserver que l'essentiel : les grandes lignes et les éléments, le ciel, la terre et l'eau. Il offre une vision sobre du paysage, sans rechercher un point de vue atypique, une construction savante ou des effets virtuoses, afin de retranscrire l'invisible et le caractère fondamentalement sacré de la nature et de la peinture.

Dans ce paysage pur, transcendé par la symbolique des éléments, l'intensité des couleurs et la force du trait, Dulac affirme sa foi de façon éclatante et fait retentir, dans le spectacle même de la nature, les premiers vers du *Credo*.

Amélie du Closel

ill. 4 : Charles-Marie Dulac,
La divine palmeraie,
planche de la série du *Credo*, 1894,
lithographie, 47 x 34,5 cm,
Paris, collection particulière.

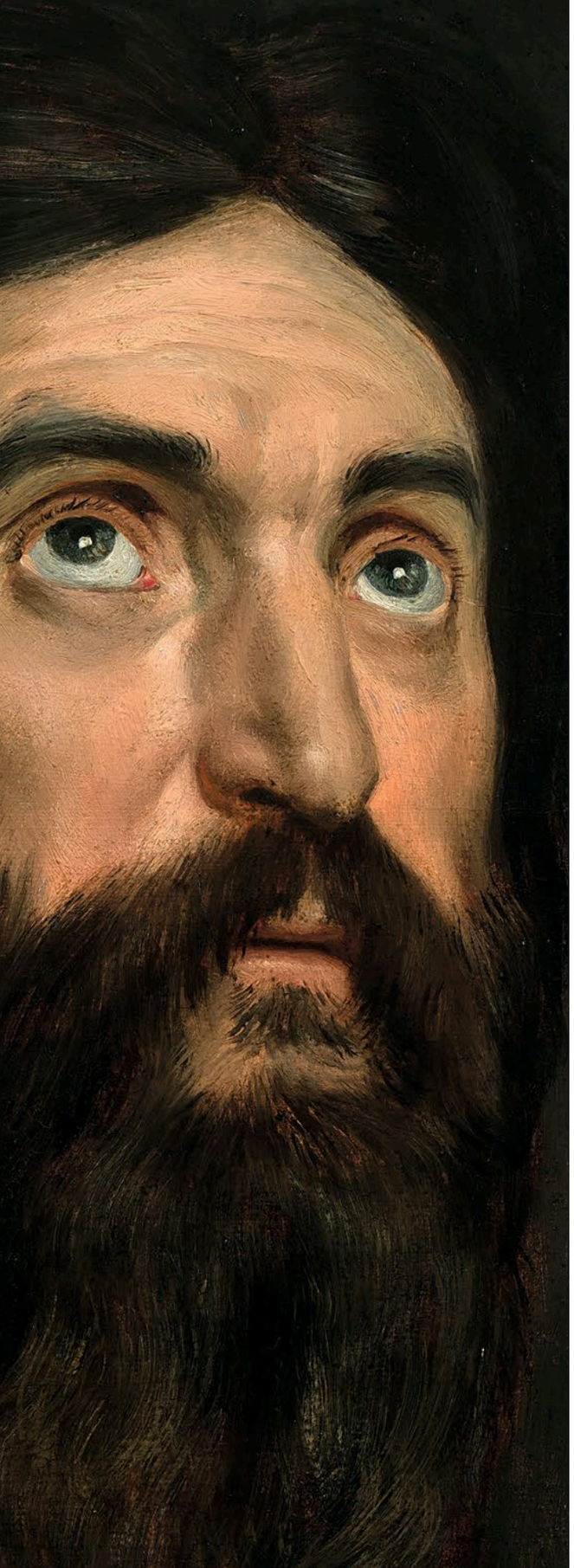
ill. 5 : Charles-Marie Dulac,
Études préparatoires pour la série du Credo, Paris, BnF, cabinet des Estampes.

1. Pierre noire, pastel et gouache sur papier gris-bleu,
507 x 430 mm, annoté (en bas à droite) : « Inv. n° 791 ».

2. Crayon, pastel et sanguine sur papier gris-bleu,
517 x 432 mm, annoté (en bas à droite) : « Inv. n° 787 ».

3. Crayon, pastel et gouache sur papier vert, 610 x 470 mm.

4. Crayon, pastel et gouache sur papier crème, 615 x 470 mm,
annoté (en bas à droite) : « Les Tulipes (pl. V du Credo) » et « Inv. 788 ».



Bibliographie Sélective

Gregorio di Lorenzo

John Pope-Hennessy avec l'assistance de Ronald Lightbown, *Catalogue of Italian sculpture in the Victoria and Albert Museum*, Londres, H.M.'s Stationery Office, 1964.

Ulrich Middeldorf, « Un Ecce Homo del Maestro delle Madonne di marmo », in *Arte illustrata*, VII, 57, 1974, pp. 2-9.

Wilhem von Bode, « Die Italienischen Skulpturen der Renaissance in den Königlichen Muzeen zu Berlin Die Florentiner Marmorbildner in der zweite Hälfte des Quattrocento », in *Jahrbuch der königlichen Preussischen Kunstsammlungen*, VII, 1886, pp. 29-32.

Alfredo Bellandi, « Master of the Marble Madonnas », in *Masterpieces of Renaissance art Eight Rediscoveries*, dir. Andrew Butterfield, Anthony Radcliffe, New York, Salander-O'Reilly Galleries, 2001, pp. 34-40.

Linda Pisani, « Per il « Maestro delle Madonne di marmo » : una rilettura ed una proposta di identificazione », in *Prospettiva*, n° 106/107, avril-juillet 2002, pp. 144-165.

Une Renaissance singulière, la cour des Este à Ferrare, dir. Jadranka Bentini, Grazia Agostini (cat. exp. Bruxelles, Palais des beaux-arts, 3 octobre 2003-11 janvier 2004), Gand, Snoeck, 2003.

Desiderio da Settignano : la scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento, dir. Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi et Nicholas Penny (cat. exp. Paris, musée du Louvre, 27 octobre-22 janvier 2007, Florence, Museo nazionale del Bargello, 21 février-3 juin 2007, Washington, National Gallery of Art, 1er juillet-8 octobre 2007), Milan, 5 Continents, Paris, musée du Louvre, 2007.

Francesco Caglioti, « Fifteenth-Century Reliefs of Ancient Emperors and Empresses in Florence: Productionand Collecting », in *Studies in the History of Art, Symposium Papers XLVII: Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, vol. 70, 2008, pp. 66-109.

Alfredo Bellandi, *Gregorio di Lorenzo : il maestro delle madonne di marmo*, Morbio Inferiore, Selective Art, 2010.

Antonella Nesi (dir.) avec la contribution de Francesca Maria Bacci et Alfredo Bellandi, *Ritratti di Imperatori e profili all'antica : scultura del Quattrocento nel museo Stefano Bardini*, Florence, Centro Di, 2012.

Le printemps de la Renaissance : La sculpture et les arts à Florence (1400-1460), dir. Marc Bormand et Beatrice Paolozzi Strozzi (cat. exp., Florence, Palazzo Strozzi, 23 mars-18 août 2013, Paris, musée du Louvre, 26 septembre-6 janvier 2014), Paris, Louvre, 2013.

Alfredo Bellandi, *Expertise de l'Apôtre (saint Jean ?) par Gregorio di Lorenzo*, datée du 15 octobre 2017.

Gabriel François Doyen

Marc Sandoz, « The drawings of Gabriel François Doyen (1726-1806) », in *The Art Quarterly*, 1971, vol. 34, no. 2.

Marc Sandoz, « La chapelle Saint-Grégoire de l'église Saint-Louis des Invalides : les dessins et esquisses de Carle van Loo et les peintures jusqu'ici méconnues de Gabriel François Doyen », *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1971.

Martine Hérold, *Gabriel François Doyen, peintre d'histoire*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris IV, 1973, 2 vol.

Marc Sandoz, *Gabriel François Doyen (1726-1806)*, Paris, Éditart-Quatre chemins, 1975.

Desseins d'artistes, les plus beaux dessins français des musées d'Angers (cat. exp., Quimper, musée des Beaux-Arts, Angers, musée Pincé, 22 novembre 2000-26 février 2001), Paris, Somogy éd. d'art, 2000.

Le Baroque des Lumières. Chefs-d'œuvre des églises parisiennes au XVIII^e siècle, dir. Christine Gouzi, Christophe Leribault, (cat. exp., Paris, Petit Palais, 21 mars-16 juillet 2017), Paris, Paris Musées, Petit Palais, 2017.

Jean-Honoré Fragonard

Jean-Pierre Cuzin, *Fragonard, vie et œuvre, catalogue complet des peintures*, Fribourg, Office du livre, 1987.

Fragonard, dir. Pierre Rosenberg (cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 24 septembre 1987-4 janvier 1988, New York, Metropolitan Museum of Art, 2 février-8 mai 1988), Paris, R.M.N., 1987.

Pierre Rosenberg, « De qui sont le miniatures de Fragonard ? », *Revue de l'Art*, n° 111, 1996, pp. 66-76.

Firmin Massot

Valérie Louzier-Gentaz, *Firmin Massot (1766-1849)*, Genève, Éditions Chênoises, 1995.

Valérie Louzier-Gentaz, « Le Portrait de Juliette Récamier par Firmin Massot, 1807 », *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 1996, 3, pp. 24-31.

Valérie Louzier-Gentaz, « Firmin Massot, Wolfgang-Adam Töpffer et François Fleury Richard : des relations artistiques méconnues entre Genève et Lyon », *Genava*, nouvelle série, XLV, 1997, pp. 61-68.

100 ans de miniatures suisses 1780-1880, dir. Jean-Claude Genoud, Lucien Boissonnas (cat. exp., Lausanne, Musée historique, 17 septembre-27 février 2000), Lausanne, Genève, Slatkine, 1999.

Nicolas II Esterházy, 1765-1833 : un prince hongrois collectionneur : une histoire du goût en Europe aux XVIII^e-XIX^e siècles, éd. Laure Starcky, Anne-Françoise Brière (cat. exp., Compiègne, musée national du Château, 21 septembre 2007-7 janvier 2008), Paris, R.M.N., 2007.

Stefan Körner, *Nikolaus II Esterházy und die Kunst. Biografie eines manischen Sammlers*, Vienne, Böhlau Verlag, 2013.

François de Lannoy, *Une branche naturelle des princes Esterházy : les barons de Mainau*, Castres, 2015.

Eugène Delacroix

Étude de tête d'homme barbu

André Joubin, « Mr. Haro entre Ingres et Delacroix », in *L'Amour de l'Art*, XVII, mars 1936, pp. 85-93.

Henriette Bessis, « Études et documents : L'inventaire après décès d'Eugène Delacroix », in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, année 1969, 1971, pp. 199-222.

Nathalie Sauvaire, *Le rôle de la famille Haro, marchands de couleurs, dans l'œuvre de Delacroix ; et les techniques picturales du peintre*, sous la dir. de Bernard Dorival, mémoire de maîtrise, université Paris I Panthéon-Sorbonne, 1978, 2 vol.

Maurice Sérullaz (dir.), *Inventaire général des dessins : École française : Dessins d'Eugène Delacroix (1798-1863)*, Paris, R.M.N., 1984, 2 vol.

Lee Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix : A Critical Catalogue*, Oxford, Clarendon Press, 1981-1989, 6 vol.

Barthélémy Jobert, *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997.

Delacroix : La naissance d'un nouveau romantisme, dir. Claude Pétry (cat. exp., Rouen, musée des beaux-arts, 4 avril-15 juillet 1998), Paris, R.M.N., 1998.

Catherine Schaller, *L'expression des passions au XIX^e siècle. Le concours de la Tête d'expression à l'École des Beaux-Arts de Paris : Théories de l'expression des passions et analyse des toiles du concours*, sous la dir. de Victor Stoichita, thèse de doctorat, université de Fribourg, 2003.

Clotilde Roth-Meyer, *Les marchands de couleurs à Paris au XIX^e siècle*, sous la dir. de Bruno Foucart, thèse de doctorat, université Paris IV, 2004, 7 vol.

Arlette Sérullaz, « Entre Ingres et Delacroix : Étienne-François Haro », in *Bulletin de la Société des amis du musée national Eugène Delacroix*, n° 4, 2006, pp. 2-5.

Entre Ingres et Delacroix : Étienne-François Haro, dir. Arlette Sérullaz (cat. exp., Paris, musée national Eugène-Delacroix, 24 février-15 mai 2006), Paris, musée national Eugène-Delacroix, 2006.

Pascal Labreuche, « Précisions sur les liens de parenté unissant les Haro à Étienne Rey, et nouvelles hypothèses sur la date de fondation de la boutique Haro », in *Bulletin de la Société des amis du musée national Eugène-Delacroix*, n° 5, 2007, pp. 38-41.

Pascal Labreuche, *Paris, capitale de la toile à peindre : XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, INHA, 2011.

Sina Phan, *La pratique de la restauration au sein de la Maison Haro (1825/1826-1911)*, sous la dir. d'Isabelle Cabillic et de Claire Gerin-Pierre, mémoire de master I, École du Louvre, 2016.

Taku Shibuya, « Étienne-François Haro : marchand de couleurs et " ami " d'Eugène Delacroix », dans *Bulletin of Saitama Prefectural Museum of History and Folklore*, n° 10, mars 2016, pp. 59-72.

Séverine Sofio, « Les marchands de couleurs au XIX^e siècle : artisans ou experts ? (Paris, Tours) », in *Ethnologie française*, XLVII, 2017/1, pp. 75-86.

Delacroix, dir. Sébastien Allard, Côme Fabre *et al.* (cat. exp., Paris, musée du Louvre, 29 mars-23 juillet 2018, New York, Metropolitan Museum of Art, 13 septembre 2018-6 janvier 2019), Paris, Hazan, Louvre éditions, 2018.

Eugène Delacroix

Portrait d'Oriental au turban

Eugène Delacroix, *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, publiée par André Joubin, 5 vol., Paris, Plon, 1936-1938.

Jacqueline Bouchot-Saupique, « Dernières Donations des Amis du Louvre... trois pastels de Delacroix », *Bulletin des Musées de France*, décembre 1948, pp. 284-289.

Jack Spector, *Delacroix : The Death of Sardanapalus*, Londres, Lane, 1974.

Eugène Delacroix, *Lettres de Delacroix (1815-1863) recueillies et publiées par M. Philippe Burty*, Paris, A. Quantin, 1878.

Lee Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix : A Critical Catalogue*, Oxford, Clarendon Press, 1981, 5 vol.

Maurice Sérullaz, *et al.*, *Inventaire général des dessins, école française. Dessins d'Eugène Delacroix*, tome 1, Paris, R.M.N., 1984.

Lee Johnson, *Delacroix Pastels*, Londres, John Murray, 1995.

Andrea Swanson Honore, « A Pastel Study for "The Death of Sardanapalus" by Eugène Delacroix », in *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 21, n° 1, Notable Acquisitions at the Art Institute of Chicago, 1995, pp. 6-23, 70-73.

Louis-Antoine Prat, *Le Dessin français au XIX^e siècle*, Paris, Somogy, 2011.

Delacroix, dir. Sébastien Allard, Côme Fabre *et al.*, (cat. exp., Paris, musée du Louvre, 29 mars-23 juillet 2018, New York, Metropolitan Museum of Art, 13 septembre-6 janvier 2019), Paris, Hazan, Louvre éditions, 2018.

Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret

Gabriel P. Weisberg, « P. A. J. Dagnan-Bouveret and the Illusion of Photographic Naturalism », in *Arts Magazine*, n° 56, mars 1982, pp. 100-105.

Gabriel P. Weisberg, *Against the Modern: Dagnan-Bouveret and the Transformation of the Academic Tradition*, New York, Dahesh Museum of Art, New Brunswick, Rutgers University Press, 2002.

Charles-Marie Dulac

Charles-Marie Dulac, « Lettres de Marie-Charles Dulac : avec un portrait » in *Notes d'Art et d'Archéologie*, Paris, 1905.

André Girodie, « Biographies alsaciennes : Charles Dulac », in *Revue alsacienne illustrée*, vol. 9, 1907.

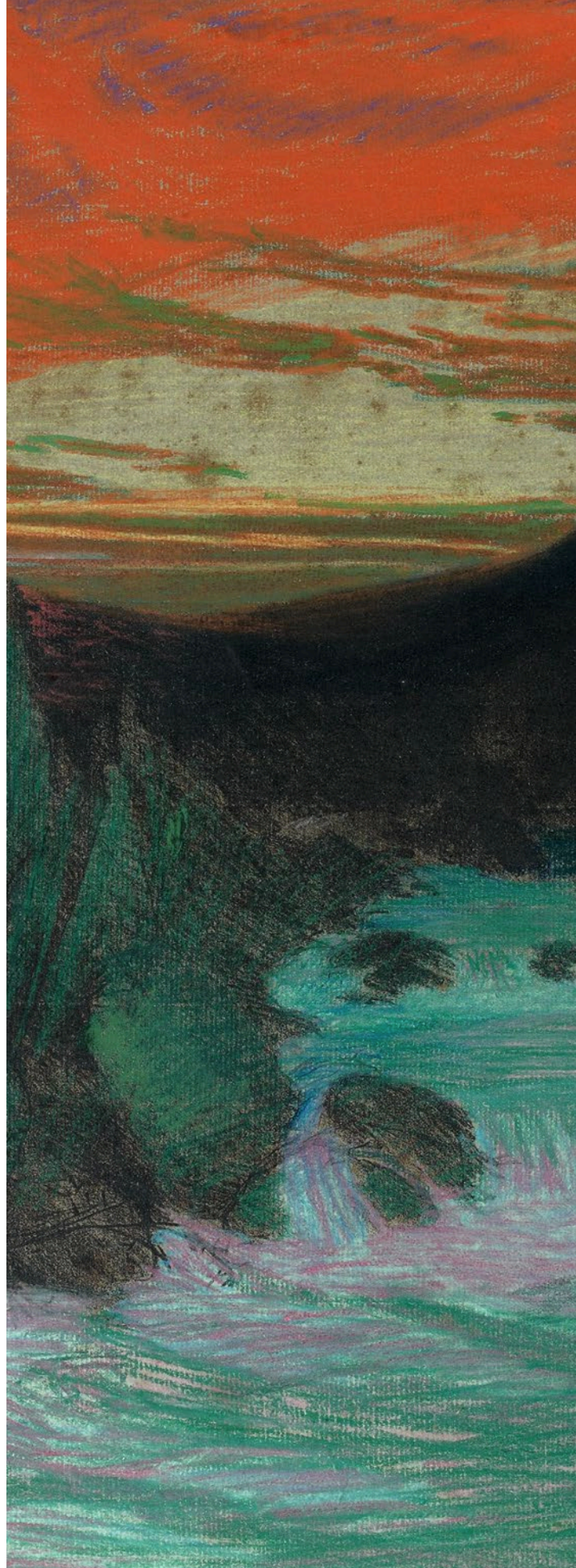
Taube Greespan, « Charles Marie Dulac : the idyllic and mystical landscape of symbolism », in *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1982, pp. 163-166.

Les Peintres de l'âme, le symbolisme idéaliste en France, dir. Jean-David Jumeau-Lafond (cat. exp., Bruxelles, musée d'Ixelles, 15 octobre-31 décembre 1999), Bruxelles, Petraco-Pandora, 1999.

Un país ideal. El paisatje simbolista a França, dir. Jean-David Jumeau-Lafond (cat. exp., Gérone, Centre cultural Caixa de Girona, 25 mai-16 juillet 2006), Gérone, Fundació Caixa de Girona, 2006.

Au-delà des étoiles : le paysage mystique de Monet à Kandinsky, dir. Guy Cogeval *et al.* (cat. exp., Toronto, Art Gallery of Ontario, 22 octobre 2016-12 février 2017, Paris, musée d'Orsay, 14 mars-25 juin 2017), Paris, musée d'Orsay, R.M.N., 2017.

La porte des rêves. Un regard symboliste, dir. Jean Clair *et al.* (cat. exp., Yerres, propriété Caillebotte, 7 avril-29 juillet 2018), Yerres, mairie de Yerres, 2018, pp. 141-161.



Gregorio di Lorenzo

(Florence *ca.* 1436-*ca.* 1504 Forlì)

Apostle (st. John?)

c. 1460 – 1470,
marble,
47.2 x 34.9 x 9.7 cm.

A new addition to the work of Gregorio di Lorenzo[1], our bas-relief represents a significant contribution to our knowledge about this Italian sculptor of the *Quattrocento's* work. Having remained unknown for a long time, he was only rediscovered recently following much work by various art historians from the end of the 19th century. Gregorio di Lorenzo in fact remained hidden behind the name of convenience "Master of the Marble Madonnas[2]". Created in 1886 by Wilhem von Bode[3], this name was applied to a corpus around the work of Mino da Fiesole and Antonio Rossellino. Despite his anonymous status, the "Master of the Marble Madonnas" aroused the interest of several art historians such as Ulrich Middeldorf[4] and John Pope-Hennessy[5]. Tommaso Fiamberti, Domenico Rosselli and Giovanni Ricci also made attempts to identify him. The mystery of the "Master of the Marble Madonnas" was finally solved in 2001 by Alfredo Bellandi who managed to connect this name of convenience with the artist Gregorio di Lorenzo[6].

Having trained in the workshop of Desiderio da Settignano[7], di Lorenzo mostly made bas-reliefs on Marian themes as well as busts of the *Ecce Homo*. He opened his own workshop on the Piazza di San Giovanni in Florence in 1461 and enjoyed some success.

Gregorio di Lorenzo received several prestigious commissions including one for a basin for the sacristy of Badia Fiesolana. His artistic activity is in addition confirmed in the capital of the Florentine Republic by various archival sources dated between 1455 and 1497[8]. Described as an "itinerant sculptor"[9] by Alfredo Bellandi, Gregorio di Lorenzo worked for the courts of Naples and Ferrara for which he created two series of the *Twelve Caesars*[10]. He also made sculptures at Visegrád and Buda for the Hungarian court of Mattia Corvino, where he lived from 1475 to 1490. In 1502, Gregorio di Lorenzo was in Forlì, where he worked with Giovanni Ricci and Tommaso Fiamberti on the funerary monument of Luffo Numai in the church of Santa Maria dei Servi. He probably died there around 1504.

Alfredo Bellandi suggested dating the creation of our sculpture to the years 1460-1470[11]. He rightly emphasizes that the almost "metallic" handling of the marble, the highly specific form of the eyes as well as the receding chin of our work all appear in the *Virgin and Child* of the Galleria Nazionale delle Marche in Urbino (**ill. 1**), the execution of which by Gregorio di Lorenzo is dated around the 1460s. He has also connected our bas-relief to other sculptures such as the *Ecce Homo* (**ill. 2**) of the Staatliche Museen, Berlin and a diptych in the same museum that depicts respectively *Mater Dolorosa* and an *Ecce Homo* (**ill. 3 and 4**). The attribution of our work to the sculptor Gregorio di Lorenzo is based on the very characteristic form of the eyes of some of his models that can be recognized by a half-closed eyelid[12] and clearly marked cheekbones and lower eyelids (**ill. 5**). These specific elements that are particular to the style of Gregorio di Lorenzo can be found in the *Christ Crowned with Thorns* (**ill. 6**) of the Szépmuvészeti Múzeum, Budapest and also in a relief of the same subject now at the Musée Jacquemart-André in Paris (**ill. 7**) the dimensions of which are similar to those of our work. In addition, the ear, more specifically the tragus[13] with its marked relief are typical of the manner in which Gregorio di Lorenzo has sculpted this part of the face (**ill. 8**). The most eloquent comparison proposed by Alfredo Bellandi is certainly the one with the *Christ Crowned with Thorns* (**ill. 9**) from the famous collection of Alphonse Kann. In addition to the striking similarities of the clothing and pose, this work shows the identical way the artist has described the muscle mass and the bones to make the protruding parts of the face stand out artificially.

Our relief is a notable addition to the corpus of Gregorio di Lorenzo since it is currently the only known example of a profile bust depicting an apostle. Alfredo Bellandi has suggested identifying it more precisely as St. John due to the youth of the sculpted model. Gregorio di Lorenzo was especially well known for reliefs showing Roman Emperors and Christ Crowned with Thorns, our sculpture suggests that the artist also produced effigies of apostles. Amongst others, he tackled this iconography at the end of his career as he created a series of six apostle heads with Tommaso Fiamberti and Giovanni Ricci at Pievequinta near Forlì (**ill. 10**).

Following Ulrich Middeldorf, Alfredo Bellandi has emphasized Gregorio di Lorenzo's interest in Flemish painting, comparing our bas-relief and an entire portion of his production of certain paintings by Albrecht Bouts and Hans Memling, whose work di Lorenzo translated into sculpture[14] (**ill. 11**). The tight framing to the mid-bust level and the expressivity of the models clearly show a connection or common inspiration. In the same way, Alfredo Bellandi has noted that the style and technique of our work show the influence of Desirio da Settignano[15]. He has compared the open mouth that allows some teeth to be visible to the *Tondo Arconati Visconti* (**ill. 12**). He has also found that the virtuoso manner with which the hair has been sculpted in our relief is similar to that of Gregorio di Lorenzo's master. He has shown his model with stylized and disorganized hair that give rhythm to the composition and produce a visual effect that is similar to Verrocchio's depiction of hairstyles.

In the wake of Donatello and Desiderio da Settignano's[16], experiments Gregorio di Lorenzo has managed to stand out by distancing himself from the joyful delicacy of his master in favour of a more biting and exacerbated expression of which our bas-relief is among the most beautiful creations. A unique sign of his audacity and dexterity, this work confirms the eminent place of Gregorio di Lorenzo, despite the recent discovery of this personality in the effervescent melting pot that was the artistic milieu of Italian *Quattrocento* sculpture.

Maxime Georges Métraux

1. See Alfredo Bellandi, *Expertise de l'Apôtre (Saint Jean ?) par Gregorio di Lorenzo*, dated 15 October 2017, available upon request to the gallery.

2. Alfredo Bellandi, *Gregorio di Lorenzo : il maestro delle madonne di marmo*, Morbio Inferiore, Selective art, 2010, pp. 3-81.

3. Wilhem von Bode, "Die Italienischen Skulpturen der Renaissance in den Königlichen Muzeen zu Berlin Die Florentiner Marmorbildner in der zweite Hälfte des Quattrocento", in *Jahrbuch der königlichen Preussischen Kunstsammlungen*, VII, 1886, pp. 29-32.

4. Ulrich Middeldorf, "Un Ecce Homo del Maestro delle Madonne di marmo", in *Arte illustrata*, VII, 57, 1974, pp. 2-9.

5. John Pope-Hennessy assisted by Ronald Lightbown, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London, H.M.'s Stationery Office, 1964, pp. 151-156.

6. Alfredo Bellandi, "Master of the Marble Madonnas", in *Masterpieces of Renaissance Art. Eight Rediscoveries*, dir. Andrew Butterfield and Anthony Radcliffe (dirs.), New York, Salander-O'Reilly Galleries, 2001, pp. 34-40.

7. See exhibition catalogue *Desiderio da Settignano: la scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento*, Musée du Louvre (Paris), Museo Nazionale del Bargello (Florence), National Gallery of Art (Washington), curated by Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi and Nicholas Penny, Paris, musée du Louvre, 2007.

8. Alfredo Bellandi, *op. cit.*, 2010, pp. 434-441.

9. Alfredo Bellandi, *op. cit.*, 2010, p. 82.

10. Francesco Caglioti, "Fifteenth-Century Reliefs of Ancient Emperors and Empresses in Florence: Production and Collecting", in *Studies in the History of Art, Symposium Papers XLVII: Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, vol. 70, 2008, pp. 66-109.

11. Alfredo Bellandi, *op. cit.*, 2017.

12. « Sillon qui sépare la partie externe de la paupière inférieure des téguments de la face, il correspond au rebord orbitaire (Furrow which separates the outer part of the lower eyelid of the integuments of the face, it corresponds to the orbital rim)», from the entry « Malaire » in *Trésor de la Langue Française informatisé*, consulted on September 25, 2018, url : www.cnrtl.fr/definition/malaire.

13. "Saillie du pavillon de l'oreille dont le sommet est tourné vers l'arrière et qui protège l'orifice du conduit auditif externe (protruding section of the ear the top of which is turned backwards and which protects the entrance to the external ear canal)", from the entry "Tragus" in *Chaînes musculaires: Etirement et renforcement: De la théorie à la pratique*, Jacky Gauthier, Paris, Amphora, 2016, p. 233.

14. Alfredo Bellandi, *op. cit.*, 2010, pp. 205-233.

15. Alfredo Bellandi, *op. cit.*, 2017.

16. See *Le printemps de la Renaissance: La sculpture et les arts à Florence (1400-1460)*, exhibition catalogue, Musée du Louvre (Paris) and Palazzo Strozzi (Florence), curated by Marc Bormand and Beatrice Paolozzi Strozzi, Paris, Louvre, 2013.

Gabriel François Doyen

(Paris 1726-1806
Saint-Petersburg)

The Apotheosis of Saint Gregory

red, black and white chalks (for the central composition), brown wash, pen and black ink (for the framing lines on the feigned mount),
575 x 575 mm.

Inscribed, signed and dated at the bottom left: « pensée pour la chapelle / St Grégoire. La calotte / est à 90 pieds de haut elle / a 60 p. de circonférence et 6 pieds / de flèche / G. François Doyen / 1767 ».
Inscribed at the bottom right:
« Apothéose de / S^t Grégoire le Grand. Siècle de 400 ».

Provenance:
Anonymous sale, Ader-Picard-Tajan, Hôtel Drouot, Paris, *Importants dessins anciens*, 29-30 November 1989, lot 67.

Literature:
Le Baroque des Lumières. Chefs-d'œuvre des églises parisiennes au XVIII^e siècle, dir. Christine Gouzi, Christophe Leribault, (exh. cat. Paris, Petit Palais, 21 March-16 July 2017), Paris, Paris Musées, Petit Palais, 2017, p. 218, fig. 1.

Gabriel François Doyen entered Carle van Loo's studio at the age of twelve and then was part of the first promotion of the École royale des Élèves protégés. He won second place in the Grand prix de l'Académie de Peinture in 1748, and this allowed him to become a *pensionnaire* at the French Academy in Rome. He arrived there in December 1750. In Rome he relentlessly copied works by the great masters, like Domenichino, Michelangelo, Giulio Romano, Lanfranco, and Pietro da Cortona. He was particularly impressed by the decoration of the Farnese Gallery by the Carracci. Doyen also spent some time in Naples where he discovered Luca Giordano and Francesco Solimena and also visited the North of Italy: Venice, Bologna, Parma, Piacenza and Turin. He was back in France in 1756. He became *agréé* at the Académie in 1756 having presented some paintings, including the *Death of Virginia*, acquired by the Duke of Parma. At the Salon of 1759 he exhibited *Jupiter and Juno receiving the Nectar of Hebe* which allowed him to become a member of the Académie. Doyen then received major commissions from distinguished amateurs, such as Watelet, the Duc de Choiseul, and the Prince de Turenne. His *Miracle des Ardents*, exhibited at the 1767 Salon and painted for the church of Saint-Roch in Paris (*still in situ*) earned him considerable success and remains today his most famous work. The King commissioned paintings from him for the Château de Bellevue and for the Dining room of the Petit Trianon in Versailles. It is during this same period at the peak of his career that Doyen completed the decoration of the chapel of Saint Gregory in the Church of the Invalides for which the present drawing is a study. Doyen's success is demonstrated by the honours he received: he was appointed Premier Peintre of the Comte d'Artois in 1773, of the Comte de Provence in 1775 and was named Professor at the Académie in 1776. From 1779 his paintings received less praise at the Salons. In 1791, at the time of the French Revolution he accepted an invitation from the Empress Catherine II of Russia to go to Saint Petersburg. There he became First Painter to the Empress and assistant director of the Imperial Academy of Fine Arts of Saint Petersburg. He decorated some ceilings, most notably at the Winter Palace and at the Saint Michael Castle. He never returned to France and died in Saint Petersburg in 1806.

The present drawing, dated 1767, is a study for the decoration of the chapel of Saint Gregory at the Church of the Invalides. This important project was completed in 1773 at the time when Doyen was at the height of his success and seen as one of the best ceiling painters of his time. The chapel of St. Gregory is one of four placed at the angles of the great cupola of the Church of the Invalides in Paris. The church was built between 1676 and 1690 by the architect Jules Hardouin-Mansart. The four chapels are dedicated to the Fathers of the Church: St. Augustine, St. Ambrose, St. Gregory and St. Jerome. Today in each of these four chapels a famous French general from World War I is buried: Foch, Lyautey, Nivelle and Mangin. The Chapel of Saint Gregory is decorated with six scenes illustrating the life of the saint, placed around a little cupola where Doyen painted the *Apotheosis of St. Gregory*. Gregory, a theologian and Doctor of the Church, was born around 540 and died in 604. He was elected pope in 590.

The Chapel of St. Gregory was first decorated by Michel II Corneille (1642-1708), a student of Charles Le Brun, who completed it in 1706. But the paintings were gradually damaged by humidity. The lost paintings by Corneille are known through engravings by Cochin and a sketch for the cupola is now at the Musée Carnavalet in Paris (**ill. 1**). Soon after he was named First Painter to the King in 1762, Carle van Loo was commissioned to redo the paintings of the chapel. He made a few preparatory drawings and painted sketches, but died before the execution of the final paintings. His sketches for the chapel were exhibited to great acclaim at the Salon of 1765 (the year of his death) and engraved. Today, preparatory drawings and two sketches in the Motais de Narbonne collection (**ill. 2**) and at the Hermitage in Saint Petersburg survived. At van Loo's death, Jean-Baptiste Marie Pierre, the new Premier Peintre du Roi, offered his services, but it was Doyen, who was then considered to be van Loo's "spiritual son", who was finally chosen to complete the decoration of the chapel (**ill. 3**).

Doyen remains in part faithful to the iconographic plan followed by his predecessors, although he added two new scenes not treated by Corneille and van Loo. For the cupola he treated the same subject as van Loo and Corneille, the *Apotheosis of St. Gregory*.

In his article dedicated to the chapel of St. Gregory, Marc Sandoz states that "il ne reste pas de dessins ni d'esquisses peintes par Doyen pour cet immense travail ; il dut cependant en exister, un travail de cette ampleur ne pouvant être entrepris sans que l'artiste ait avec précision déterminé ses compositions et décidé des partis pris à adopter ; de plus il fallait certainement faire accepter en hauts lieux un nouveau projet[1]." ("No drawing or painted sketch by Doyen for this commission remains today although the artist surely executed some. Such an immense enterprise could not have been undertaken without the artist having prepared much in advance and with care his compositions. Furthermore Doyen needed to have his designs approved by the authorities before starting work on the large paintings"). Since the publication of this article in 1971, three preparatory drawings have resurfaced: the present sheet, which is a *modello* for the cupola, another red chalk study for *St. Gregory called to the Pontificate* (**ill. 4**), acquired in 1993 by the Fogg Art Museum in Harvard, and a pen and wash drawing for *St. Gregory rebuilding the Church of Saint Peter in Rome*, now in the Musée Pincé in Angers, and identified as by Doyen by Holger Schulten before 1994 (**ill. 5**). There is also a painted sketch on canvas for *St. Gregory Praying for the End of the Plague*[2] the location of which is unknown, but formerly on the art market in Paris (**ill. 6**). Finally there is a highly finished black chalk drawing from Doyen's studio which is a repetition of the final composition of the *Apotheosis of St. Gregory*. This was probably executed in preparation for an engraving which was never produced (**ill. 7**).

1. Marc Sandoz, « The drawings of Gabriel François Doyen (1726-1806) », *The Art Quarterly*, 1971, vol. 34, no. 2, p. 137.

2. Formerly in the gallery Chéreau, Paris, in 1982. Reproduced in : G. Kazerouni, in *Le Baroque des Lumières. Chefs-d'œuvre des églises parisiennes au XVIII^e siècle* (exh. cat. Petit Palais, Paris, 21 March-16 July 2017], Paris, Paris Musées, Petit Palais, 2017, p. 222, fig. 1.

The present drawing (**ill. 8**) shows that Doyen got some of his inspiration from van Loo's 1765 sketch for the same commission (**ill. 9**), although he ended up painting a more personal composition (**ill. 10**). In the present sheet Doyen has retained certain aspects of van Loo's sketch, like the upward movement of the saint and of the angels. However he has accentuated the effect of lightness of the group which is less compact than in his predecessor's sketch. The levitating St. Gregory is only supported by two angels. In the finished painting, the composition is more complex. The saint elevates himself alone, without the help of angels but a multitude of putti emerge from the edges of the canvas holding the saint's attributes (the pontifical tiara, the cross, a volume containing a compilation of the Gregorian chants). Marc Sandoz stated that: « les anges reçoivent le dépôt de cette grande âme à la dimension du monde, qui a renouvelé l'Eglise, reconstitué l'État, œuvré pour la gloire du ciel. Tout cela est exprimé dans une véhémence incroyable d'oppositions de lumières et d'ombres, de mouvements ascensionnels, d'actions humaines et célestes[3] » ("The angels receive the gift of this great soul who had renovated the Church, reconstituted the State and worked hard for the glory of God. All this is expressed in an incredibly vehement opposition of light and shadow, of upward movements of human and celestial actions"). Doyen reinforces the perspective « *di sotto in su* » and the dramatic effect which was less notable in van Loo's and Corneille's own compositions. The present drawing like the finished painting show the virtuosity of an artist who was especially gifted in the difficult exercise of large ceiling decoration. It reminds us that Doyen was considered at the time to be the principal « restaurateur du grand goût » (the Renovator of the Great Taste) and was greatly admired for his capacity to revive religious painting in the 1760-1770 decade.

The present sheet, characteristic of Doyen's drawing style, also shows the « fire » which distinguishes the artist's paintings. The dynamism of the outlines, the composition's movement are revelatory of his style. Figures are suggested by quick and loose lines. The vibrating composition suggests lightness and movement. Light effects are created thanks to the use of the white chalk rand the foreshortening is executed with virtuosity. The lyricism of the composition, the naturalism of the figures and the capacity of invention of the painter are all illustrated perfectly in the present sheet which is also in remarkable condition.

This drawing was very probably the *modello* presented to the patrons in order to gain his approval before starting work on the final canvas. The inscription states the dimensions of the future painting (19.50 metres of circumference, i.e. more than six metres diameter), the height (29 metres high) at which this canvas will be placed in the chapel, and the size of the broach "fleche", i.e. the curvature of the vault[4] which was planned to be of nearly two metres.

The drawing is also exceptional for its illusionistic effect. At first sight one can think that it is circular and that the sheet has been placed in a mount where the large inscription, without doubt by the hand of Doyen, has been set. But this is not the case. The drawing is executed on a single square sheet and Doyen has taken great care to create an impressive effect of perspective thanks to careful work with wash and red chalk and a feigned mount with pen and ink framing lines.

Amélie du Closel

3. Marc Sandoz, *op. cit.*, 1971, p. 140.

4. The broach is the difference in height between the bottom and the top of the cupola.

Jean-Honoré Fragonard

(Grasse 1732-1806 Paris)

Portrait of a Child with a Hat

Inscription on the back of the panel:
"Pe (...) / par Fragona (...)",
oil on panel,
7.8 x 6.7 cm.

Provenance :
Ernest Cronier Collection (1850-1905).
His sale, Paris, Galerie Georges Petit, 4-5 December 1905, n°9, "Portrait de fillette".

Our portrait is a rare example of Fragonard's late work. In fact, few paintings by him are either documented or dated after 1780. Fragonard gave up his artistic audacity and concentrated, on the one hand, on highly finished refined genre scenes in the manner of Dutch minor masters of the 17th century, sometimes collaborating with his sister-in-law Marguerite Gérard and on the other, on nocturnal allegories. In 1788, he was shattered by the death of his daughter Rosalie. He left Paris with his wife and sister-in-law, settling in Grasse at the beginning of the 1790s, in the house of their cousin Alexandre Maubert. Back in Paris in 1791, Fragonard, who had been put in charge of several projects, was a member of various commissions leading to the creation of the collections of the Louvre museum.

The end of Fragonard's career was marked by the creation of a few portraits with softened modelling that are very different to the figures with expressive gestures and vigorous drapery of the 1760s and 1770s which had been painted in a very broad and loose manner. Fragonard concentrated mainly on small format portraits of children. The birth in 1780 of his son, Alexandre-Évariste Fragonard, nicknamed Fanfan, provided the opportunity to engage in one of his favourite exercises, the depiction of childhood: in the many effigies of toddlers created during this period (**ill. 1**) he paid tribute to northern painters by adopting a range of colours that was almost monochrome and using almost Rembrandtesque chiaroscuro.

The miniatures that were for a long time attributed Fragonard are also part of this heritage and almost exclusively represent portraits of children in Spanish costume or dressed up as Pierrot. Painted in gouache and watercolour on ivory, these miniatures brought joy to collectors of the end of the 19th and early 20th century. Auction catalogues, inventories and exhibitions in the 20th century always gave them to the great master despite reservations expressed at ties. In an article of 1996, *De qui sont les miniatures de Fragonard ?*[1] (The miniatures of Fragonard are by whom?), Pierre Rosenberg summarized the issue and attributed this group to the painter's wife: Marie-Anne Fragonard (1745-1823). Recognized as a talented miniaturist during her lifetime, her name gradually disappeared in favour of her husband's after his death, as it was more lucrative. Marie-Anne's compositions are frequently derived from her husband's, or copy them directly, so this was an easy mistake to have been made.

1. Pierre Rosenberg, « De qui sont les miniatures de Fragonard ? », *Revue de l'Art*, n° 111, 1996, pp. 66-76.

Our small oil on panel, although similar in size to the miniatures, is a real painting (**ill. 2**). Also, no paintings by Marie-Anne are known; however a miniature on ivory exists that copies our composition with a few variants as she was her habit generally with her husband's works (**ill. 3**).

The technique is characteristic of Jean-Honoré Fragonard's manner: nervous handling, rapid in the hair, airy description of the draperies with sinuous movements, denser application of the brush in the skin. In his late portraits. Fragonard generally used a very gentle coloured light, made with shades of brown and caramel that appear in the areas of shadow of our painting. The paint is then thinner, applied with small honed touches playing on the transparency of the glazes.

Our painting belonged to Ernest Cronier (1850-1905), and appeared under lot 9[2] of the sale of his collection in 1905. This industrialist, a director of the Say sugar refinery, owned several works by Fragonard including *The Young Girl Reading* (**ill. 4**) and *The Love Letter*[3] (**ill. 5**). His entire collection had been bought from the dealer Ernest Gimpel (1858-1907), who must have sold to him our little painting.

Ambroise Duchemin

2. Described in the scene as: « Portrait de fillette. Vue de face, jusqu'à la poitrine, corsage vert décolleté, chapeau de paille jaune garni de rubans bleus. Le chapeau est posé en arrière sur la tête et découvre des cheveux blonds bouclés, que retient un ruban bleu. Petite peinture ovale. Haut., 7 1/2 cent.; larg., 6 cent. 1/2. » Inscription in the margin of the catalogue kept in the BnF : « 3800 M. Panhart ».

3. « L'homme qui a peut-être le plus servi à édifier notre fortune fut Ernest Cronier, dont mon père fit toute la collection et dont la vente eu lieu en 1905 », René Gimpel, *Journal d'un collectioneur*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1963, p. 309.

Firmin Massot

(Geneva 1766-1849 Geneva)

Presumed Portraits of Prince Paul Anton III Esterházy (1786-1866) and his wife the Princess Maria Theresa Esterházy born von Thurn und Taxis (1794-1874)

pair of oils on panels,
44 x 36 cm each.

Provenance:
Nathalie de Mainau, Countess of Caimo (1836-c. 1876), Lilienberg, Ermatingen.
Her sale, Lilienberg Ermatingen, 1876.
Private collection, Zurich.
Zofingue Sale, Auktionshaus Zofingen, 2 June 2018, n° 1676, as "19th century Austrian School".

Firmin Massot comes from a family of artisans and clockmakers originally from the Ardennes, which found refuge in Switzerland for religious reasons. His older sister, Jeanne-Pernette Schenker-Massot, a miniaturist, became his first teacher. In 1778, at the age of eleven, he entered the Geneva drawing school. He was a pupil of Jean-Étienne Liotard at the school for drawing from life founded by the Société des Arts. He also attended the classes of Louis-Ami Arlaud-Jurine and François Ferrière, both Swiss miniaturists trained by the French artist Joseph-Marie Vien. Between November 1787 and June 1788, he accompanied the councillor François Jallabert to Italy. He exhibited at the first Salon of Geneva in 1789. From the early 1790s up to 1800, Firmin Massot painted many full length portraits, inspired by the English masters, in association with the landscape specialist Wolfgang-Adam Töpffer, and the animal painter Jacques-Laurent Agasse (**ill. 1**). These three artists formed close links and were at the origin of a veritable school of painting in Geneva. Despite some conflicts and controversies, they influenced each other mutually, exchanging advice, procedures and "recipes". Among Massot's patrons were numerous prominent personalities from Geneva and the Vaud, but also foreigners such as Juliette Récamier (**ill. 2**), the empress Josephine (**ill. 3**) and her daughter Hortense de Beauharnais. In November 1791, he stayed and worked at Mézery near Lausanne, with Madame de Staël. Appointed director of the Drawing schools of the city of Geneva in 1799 and a member of the Geneva Society of the Arts the following year, he acquired a solid reputation during his lifetime. Firmin Massot gave private lessons and trained Nancy Mérienne and Amélie Munier-Romilly amongst others. In autumn 1807, he travelled to France with Töpffer, meeting François Gérard and Jean-Baptiste Isabey in Paris. In 1812, the two painters from Geneva met Fleury François Richard in Lyon. They met him again the following year in Aix-les-Bains. Firmin Massot was in England and Scotland between 1828 and 1829. In London he became friendly with Thomas Lawrence. During the 1830s, Massot, influenced by English "fancy pictures", concentrated more on genre painting[1].

Our two portraits, which are unpublished, are additions to the corpus of Firmin Massot which has been defined by Valérie Louzier-Gentaz, who dates their creation in the first years of the 19th century. During the years 1790-1820, aristocrats from Geneva and those abroad passing through the city thronged to the artist's studio, which was highly successful at the time. He proposed different prices which were in proportion to the formats adopted (bust, to the knees and full length). The framing "to the knees" of our two portraits, which is also found for example in the *Portrait of Jacques-Antoine Odier-Cazenove*[2] (**ill. 4**), was frequently used by the artist at the start of the 19th century. Massot made his sitter pose, usually shown sitting, the body turned to profile or three-quarters and the face seen frontally, in a bourgeois interior (very often it is his own studio, such as in the *Portrait of Jacques-Antoine Odier Cazenove* mentioned above), or like our portrait pair, in front of lush greenery intended to highlight them (**ill. 3, 14 and 15**). The landscapes are sometimes given to Töpffer to paint, but according to Valérie Louzier-Gentaz it is highly likely that Massot made the backgrounds of our portraits himself.

Labels glued to the backs of our panels indicate their provenance. The handwritten inscription on the back of the male portrait can be deciphered (**ill. 5**): "Dieses Porträt kauften wir an der Cämmerversteigerung von Gräfin Caimo 1876 ca : es stellt den Grossvater den Natalie von Mainau (später Gfin Caimo) den / Fürsten Nikolaus von Esterházy (sic) von / Galantha dar

1. Valérie Louzier-Gentaz, *Firmin Massot, SIK ISEA*, 1998, updated in 2016, www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4022930, consulted in September 2018.

2. Valérie Louzier-Gentaz, *Portrait de Jacques-Antoine Odier-Cazenove*, c. 1805, expertise file, September 2012.

& ist nach / Herr von Petzold, dem Kunstkritiker höchst warscheinlich gemalt von dem tiroler Maler Lampi s. z. Hofmaler" which can be translated as: "We bought this portrait from the Countess Caimo around 1876. It shows the grandfather of Nathalie von Manau (later the Countess Caimo), the prince Nicolas Esterházy. According to the art critic Herr von Petzold, it was certainly painted by Lampi, painter of the court of Catherine II of Russia".

Nicolas II Esterházy (1765-1833) (**ill. 6**), who is being discussed here, married at the age of 18 years, in 1783, Maria, princess of Liechtenstein with whom he had three children. He was remarkable for his love of luxury and passion for art. He developed one of the largest European collections, accumulating old works in his properties, essentially of the Italian and German schools and became a prominent patron for the great artists of his own time. The prince's private life was stormy: among his many mistresses, he especially favoured the French Marie Louise Plaideux[3], whom he met in Paris during July 1810 in the Palais Royal quarter. The prince, who immediately fell for the charms of his new lover, installed her in Pottendorf Castle. The only known effigy of the young woman is a plaster bust made by the Swedish sculptor Berthel Thorvaldsen (**ill. 7**), commissioned by the prince Esterházy in 1818. Three children were born of their scandalous union: Nathalie in 1811, Virginie in 1812, followed by Nicolas in 1814 who were given the titles of barons of Mainau, from the name of the island on Lake Constance, bought for a high price by the prince Esterházy for his son. According to the inscription on the label, our panels belonged to Nathalie de Mainau (who was born in 1836), the wife of Jean Liévin Louis Caimo, and the daughter of Nicolas de Mainau and granddaughter of Prince Nicolas II Esterházy. Until they were sold around 1876, our two portraits decorated the walls of the Villa Lilienberg at Ermatingen, the property of the Caimo between 1861 and 1871, located on the shores of Lake Constance.

Despite the inscription, and the possible resemblance of our female model to the bust of Marie Louise Plaideux (**ill. 7**), we do not recognize, in our portrait of a young man, the features of Nicolas II Esterházy, who was 45 years old in 1810 (**ill. 6**). Could this be another lover of Marie Louise Plaideux? According to Stefan Körner, she was in a relationship with Vito Marija Bettera-Vodopic (1771-1841). Originally from Ragusa (Dubrovnik) this spy of Talleyrand, with a calculating mind, arrived at Eisenstadt with the Plaideux on 27 July 1810. He was supported by Nicolas II Esterházy until he wrote a pamphlet against the prince during the 1820s[4].

Nevertheless we can propose a more likely suggestion: our portraits could show the first legitimate son of Nicolas II Esterházy, Prince Paul Anton III Esterházy (1786-1866) and his wife Maria Theresa Esterházy born von Thurn und Taxis (1794-1874) who were respectively 26 and 18 years old when they married on 18 June 1812 at Regensburg. Paul Anton III, who had a diplomatic career, frequently travelled around Europe. While in Geneva, he could easily have visited the studio of Firmin Massot with his young fiancée. In 1810 he was asked to meet with the prince Berthier, sent by Napoleon I to request the hand of the archduchess Marie Louise. Shortly afterwards, he left for The Hague as ambassador to the Dutch court. In 1814, he was given a new mission to the sovereign pope Pius VII. Connected through his wife to the reigning family of England, he was appointed 1815 plenipotentiary minister of the court of London. The following year he was in Paris as ambassador of Austria[5].

Our female model has features in common with the other known portraits of Maria Theresa von Thurn und Taxis who was known for her beauty (**ill. 8 and 9**): the round face, slightly broad, the large almond shaped eyes, the clearly delineated eyebrows and the thin straight nose. Firmin Massot has shown her in the fullness of her youth. The young woman looks at the viewer with a gentle, wistful melancholic air. She is wearing a very light robe in the Greek style with small sleeves. An elegant orange shawl covers her left shoulder and carelessly falls to her feet. Maria Leopoldina Esterházy, Nicolas II's sister, wears a similar shawl in the portrait painted by Gérard around 1806 (**ill. 10**). This accessory is an essential ornament in the wardrobe of a woman of quality in the early 19th century. It can be found in many female portraits by Massot, in particular the full-length effigy of Josephine (**ill. 3**), who owned a large number of cashmere shawls or brought back by Bonaparte from his Egyptian campaign. Her short hairstyle called "à la Titus" is reminiscent of hair styles imitating the antique in France and Europe: until around 1815, short or half-length natural hair was preferred, imitating Roman busts. J. N. Palette, a French hairdresser, published in 1810 an *Éloge de la coiffure à la Titus pour les dames* (Eloge of the Titus hairstyle for the ladies), wich praised the carefully studied disorder of this haircut which «gives a young air, replaces all the ornaments, jewels and feathers.»

Our male model's features, with his red hair and light coloured eyes could evoke those of Prince Paul Anton III Esterházy, some portraits of whom are known showing him at an older age (**ill. 11 and 12**). The young man is wearing Hungarian boots, similar to those worn by the figures strolling in the landscape painted by Albert Christoph Dies in 1807, showing the gardens of the castle of Eisenstadt, owned by the Esterházy (**ill. 13**). His teal silk velvet jacket lined with fur is reminiscent of the Hungarian fur robes de rigueur in the regiments of hussars, which is worn amongst others by Prince Nicholas I Esterházy, known as "the Magnificent", in his official portraits. Whatever the case may be, Firmin Massot has depicted a very confident young man, who is seductive and distinguished. Until the years 1815-1820, the painter favoured accessories that referred directly to his sitters' pastimes; the crop he is holding in his left hand indicates a pronounced taste for equestrian sports. The gloves that match the cream coloured trousers, the social position and financial prosperity of this young dandy.

Our portraits illustrate perfectly the style that appeared in Geneva at the end of the 18th century and the start of the 19th, half-way between neoclassicism and naturalism in the English style. Despite his origins and his training in Geneva, Massot developed an interest in contemporary Anglophilia that had reached the city. The source of this sentiment was in an obvious religious sympathy, and in the European context of the regression of French hegemony in favour of an increasing interest in England. Massot's portraits against a landscape background are painted in the spirit of English "conversation pieces". Like the *Portraits of Karl-David de Bonstetten and of his Wife Sophie-Elisabeth* (**ill. 14**) and the *Portrait of Ariane de La Rive* (**ill. 15**), our models, sitting on a bank, at the edge of a path, seem to have interrupted their stroll to indulge in an unexpected posing session. The dark undergrowth, like the cloudy twilit sky give our works a pre-Romantic note. The young man with untidy hair, slightly open mouth and the young woman with her bending head, the white curve of her arms emphasizing the gracious nonchalance, display an undeniable air of relaxation. Their natural poses evoke those of couples strolling in the gardens of Eisenstadt, shown in Albert Christoph Dies (**ill. 13**). Our works, the spontaneous and informal character of which cannot be denied, were destined for an intimate family sphere. Unlike the formal deadpan portraits of Parisian painters, Massot's compositions, which are more sensual than cerebral, show the peaceful and carefree atmosphere the sitters enjoyed fully.

While Firmin Massot's portraits are often similar in the poses and expressions, certain recurring physical characteristics can also be found: the slight smile, the large melancholic eyes, the lower eyelid of which is emphasized by a fluid line of light colour, the mouth delicately pink and the velvety treatment of the skin which is subtly modelled by harmonious light. The brilliance of the gazes, rendered with almost photographic truth is captivating. For the depiction of the faces, the artist has favoured smooth handling like a miniature, evoking the delicacy and precision of painting on enamel. As Valérie Louzier-Gentaz has emphasized, the accents of light are shown with very slight impasto. With our portraits Firmin Massot provided two refined compositions with precise drawing in nuanced and harmonious shades. The skill of the painter, who has easily captured the gracious and amiable character of his models, can be measured, without neglecting the ideal of resemblance.

Amélie du Closel

3. For this subject see: François de Lannoy, *Une branche naturelle des princes Esterházy : les barons de Mainau*, Castres, 2015, and Dr. Stefan Körner, *Nikolaus II. Esterházy (1765-1833) und die Kunst: biografie eines manischen Sammlers*, Vienna, Cologne, Weimar, Bölhau, 2013, p. 238-239.

4. Veit Maria de Bettera-Wodopich, *Exposé des Réclamations de M. de Bettera Wodopich contre le Prince Régnant d'Esterházy et ses Contestations sur cet objet avec le prince Paul Esterházy de Galanta*, London, 1823.

5. Antoine Vincent Arnault et al., *Biographie nouvelle des contemporains, ou dictionnaire historique et raisonné de tous ceux qui, depuis la Révolution, par leurs actions, leurs écrits, leurs erreurs ou leurs crimes, soit en France, soit dans les pays étrangers*, Paris, la librairie historique, 1822, vol. VI, p. 410.

Eugène Delacroix

(Charenton-Saint-Maurice
1798-1863 Paris)

Study of the Head of a Bearded Man

c. 1820 – 1830,
oil on paper laid down on canvas,
41.4 x 29.7 cm.

Presence of a wax seal from the posthumous sale of Eugène Delacroix (1864) on the left upright of the stretcher.

Presence of a label on the upper left corner brace batten of the stretcher: « 169 ».

Presence of an ink mark from the Haro company on the back of the canvas: « AU GENIE DES ARTS. / HARO. / Md. de COULEURS et / Restaurateur de Tableaux. / Neveu et Eléve de M. REY. / Rue du Colombier, N.° 30 / Faubourg St. Germain. / A PARIS. »

Provenance:
Eugène Delacroix sale, Paris, hôtel Drouot, 17-19 February 1864, *Catalogue de la vente qui aura lieu par suite du décès de Eugène Delacroix*, (probably) included in lot n° 201 : "Onze études de têtes et portraits [eleven studies of heads and portraits]". The lot was divided among several buyers for a total price of 1,375 francs according to the catalogue of the sale and 1,337 francs according to the official report of the sale kept in the Musée national Eugène-Delacroix.

Showing a bearded man with a hieratic gaze, our work belongs to the early years of the artist. It appears that the pose adopted by the model of our work had especially inspired Delacroix during the 1820s since the same pose can also be found in the *Head of an Old Woman* in the Musée des Beaux-Arts of Orléans (**ill. 1**). In this composition, the painter has adopted the same touch of vermilion as in our painting to show the tear duct. He used this technique again and gave an identical pose to his *Young Orphan in the Cemetery* (**ill. 2**), created around 1824.

Our work can be compared to the heads of expression genre. In fact, the pose of our model is almost identical to that of "Ecstasy"[1] theorized by Charles Le Brun (**ill. 3**), it is also close to that of "Joy" (**ill. 4**) illustrated in *Essays on the Anatomy of Expression*[2]. Eugène Delacroix knew these depictions very well because he had read the publications of Gérard Audran and Charles Bell, as is shown by his reading list for the years 1816 to 1821[3]. The Romantic painter's interest in the expression of the passions is also explained by his training in the studio of Pierre-Narcisse Guérin between 1815 and 1822. Medhi Korchane has clearly demonstrated the complex relations between the two artists in a recent essay[4]. He rightly emphasizes that the man present in the lower right corner of the *Virgin of the Sacred Heart* (**ill. 5**) is probably inspired by a drawing by Pierre-Narcisse Guérin connected to his *Clytemnestra* (**ill. 6**). These two figures are in a similar pose to our model, which confirms Delacroix's interest in a visual solution consisting of expanding the volume of the eye-ball and working with the brightness of the light to increase the intensity of the gaze. Medhi Korchane also reports that the young Romantic painter was, with Théodore Gericault, Léon Cogniet and Ary Scheffer, among those who most perfectly assimilated the science of the expression of the passions for which his master was recognized.

Combining liveliness and spontaneity in the handling, this painting is attributed to Eugène Delacroix due to the model shown who also appears in profile on a page of a sketchbook in the Musée du Louvre (**ill. 7**). Probably created between 1818 and 1822, the drawings of this album allow the creation of our work to be dated to the same period. In addition, the presence of an ink mark from the Haro company on the back (**ill. 8**) of the canvas confirms that this was created before 1836 given the company changed address that year[5]. Eugène Delacroix's connection to the Haro family was a strong one as research by Arlette Sérullaz[6] and Pascal Labreuche[7] has shown. This colour merchant looked after the delivery and restoration of his works, and he obtained his supplies from them, especially canvas. But Eugène Delacroix's relationship with this family went beyond the simple professional context and quickly became friendly and close over the years[8]. Several of his canvases, such as the *Study of a Male Nude* also called *The Polish Man* (**ill. 9**), dated to the same years, bears a similar mark from the Haro company.

Like the other head studies painted by Delacroix, retracing the itinerary of our work is a highly complex task. The wax seal of his posthumous sale (**ill. 8**) allows its presence in the sale of 1864 to be confirmed. Thanks to his posthumous inventory[9], it is also possible to know that all the head studies in Delacroix's possession were in his studio in the rue de Furstemberg in Paris. These works were grouped into several lots during the valuation and then into a single one during the sale[10], it is unfortunately almost impossible to retrace their precise trajectories since these studies were only described very succinctly and they were acquired by eleven different buyers during the sale of 1864[11].

Maxime Georges Métraux

---

1. "Quoique le ravissement ait le même objet que la vénération, considérée différemment, les mouvements n'en sont point les mêmes ; la tête se penche du côté gauche ; les sourcils & la prunelle s'élèvent directement ; la bouche s'entre ouvre, & les deux cotés sont aussi un peu élevez. Le reste des parties demeurent dans son état naturel [Although ecstasy has the same purpose as veneration, considered differently, the movements are hardly the same; the head leans to the left; the eyebrows and the pupil rise directly; the mouth opens slightly & the two sides are also raised slightly, the rest of the parts remain in their natural state]" in *Les expressions des passions de l'âme, représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu M. Le Brun*, Paris, 1727.

2. Charles Bell, *Essays on the anatomy of expression in painting*, London, Longman, 1806.

3. Lee Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix: A Critical Catalogue*, Oxford, Clarendon Press, 1981, vol. 1, p. XVI-XVII.

4. See his essay "Eugène et ses maîtres, ou comment devenir *Delacroix*" in *Delacroix*, dir. Sébastien Allard and Côme Fabre (exh. cat. Paris, Musée du Louvre, 29 March 2018-23 July 2018, New York, Metropolitan Museum of Art, 13 September 2018-6 January 2019), Paris, Hazan, 2018.

5. Located at 30 rue du Colombier, the Haro company moved to 26 rue des Petits-Augustins.

6. *Entre Ingres et Delacroix: Étienne-François Haro*, Arlette Sérullaz (dir.), (exh. cat. Paris, Musée national Delacroix, 24 February 2006-15 May 2006), Paris, Musée National Eugène Delacroix, 2006.

7. Pascal Labreuche, "Précisions sur les liens de parenté unissant les Haro à Étienne Rey, et nouvelles hypothèses sur la date de fondation de la boutique Haro", in *Bulletin de la Société des amis du musée national Eugène-Delacroix*, n° 5, 2007, pp. 38-41.

8. Jenny Le Guillou, a servant of Eugène Delacroix, also became a friend of Madame Haro.

9. Our work could correspond to one of the studies recorded in the valuation of the posthumous inventory under numbers 81, 122, 154 and 300. See Henriette Bessis, "Études et documents: L'inventaire après décès d'Eugène Delacroix", in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, year 1969, 1971, p. 199-222.

10. Our canvas seems to have been in lot n° 201 which contained "Onze études de têtes et portraits" ("eleven studies of heads and portraits").

11. According to the official report of the sales kept at the Musée National Eugène-Delacroix, the of studies of heads was acquired by several buyers, this is the: « Étude de portrait à M. Seillière 280F ; Étude de portrait à M. Tissot 150F ; Étude de portrait à M. Paul Meurice 180F; Étude de tête à M. Michel 255 ; Étude de tête à M. de Colonna 90F ; Autre étude de tête à M. Guerrier 60F ; Étude de tête à M. Belly 115F ; Étude de tête à M. Lejeune 49F ; Étude de tête (payé comptant) 50F ; Une étude à M. St. Maurice 95F ; Une étude à M. Guerrier 13 F avec une étude du lot 200 ».

Eugène Delacroix

(Charenton-Saint-Maurice
1798-1863 Paris)

Portrait of an Oriental Man Wearing a Turban

graphite, red chalk, pastel,
white chalk on tinted paper,
pasted on a blue paper sheet,
295 x 250 mm,
signed (lower right) "E. Delacroix".

Delacroix exhibited *The Death of Sardanapalus* at the Salon of 1827, a manifesto of Romanticism that marked a decisive turning point in his career. Inspired by antique (Ctesias and Diodorus Siculus) and contemporary (Lord Byron, Victor Hugo and Rossini) sources, Delacroix has depicted the suicide of the king Sardanapalus, whose capital, Babylon was besieged in 650-648 B.C. The Assyrian despot, sensing approaching defeat, decided to immolate himself with all his wives, his horses and his precious objects by setting his own palace on fire.

Delacroix has perfected a composition that Louis-Antoine Prat rightly qualified as "whirling and cataclysmic, where the sacrificed people, the horse who will suffer the same destiny, the overturned treasures, the distraught servants form a sort of funeral circle around the monarch who is stoically stretched out on the bed.[1]"

In order to transcribe the exorbitance of this dramatic movement, Delacroix created a multitude of preparatory studies. Over six months, he analysed the varied postures of the bodies, accessories, the groups, the tension of the scene, its dynamic and the intensity of the expressions.

He succeeded in capturing the overall composition in his graphite and pen and wash drawings which are highly spontaneous. The Musée Bonnat has an initial study with many variants compared to the painting, where the supple line, which communicates the dynamism of the convulsive figures, creates seething forms without interruption (**ill. 2**).

Delacroix then made more finished studies of each figure in red chalk and pastel. The three most famous pastels are in the Louvre: the first sheet contains studies for Myrrha, the Ionian slave kneeling on the left close to the bed (still brown here), and for the figure of the Black man pulling the horse (**ill. 3**). The second pastel shows the arched woman, who is preparing to be slaughtered, in the right foreground (**ill. 5**). The third sheet offers a detail of the foot of the executioner (**ill. 4**). A fourth pastel, a study for the woman seen from the back, collapsing at the top to the right of the bed, is conserved at the Art Institute de Chicago (**ill. 6**). A final pastel, a study of hands and a foot, has never been published and its location remains unknown. This series comprises the most inventive and daring pastels Delacroix ever created.

In his will, Delacroix stated: "I leave to M. Maréchal, of Metz, several pastels of studies for *Sardanapalus*, and the beautiful copy by Géricault after the Giants by Paolo Veronese."[2] Laurent-Charles Maréchal (1801-1887), the leader of the School of Metz, was a glass painter and pastellist who contributed to the renewal of this technique. Delacroix probably met him through his student, Emile Knoepler who was also from Metz[3]. We do not know the exact number of drawings in his collection, which was later divided among his heirs. In 1924, a Parisian dealer, M. Landry, discovered four sheets that had remained rolled up in a cupboard belonging to the daughter of Maréchal: these are the three pastels in the Louvre and the study of hands and a foot which is currently not located. The study now in Chicago was sent to Paris by the family of Maréchal's son, which was based at Bar-le-Duc. Landry sold the five drawings to the collector Victor Decock, which reappeared in his posthumous sale in 1948. The Louvre acquired the three pastels at this sale, while the *Crouching Woman* remained in private hands until it was acquired by the Art Institute of Chicago in 1990[4].

The provenance of our sheet, which does not have the mark of the Delacroix sale, is still enigmatic, but it is possible to imagine that it had the same destiny as the other pastels that were preparatory for Sardanapalus. It may therefore have been one of the pastels given by Delacroix during his lifetime to Maréchal and then passed by descent to a series of heirs, without Landry finding out about them. This would explain its absence from the group of pastels acquired by Decock. In fact, Bouchot-Saupique suggests the existence of several drawings owned by Maréchal's son in Bar-le-Duc[5], without being able to provide any more details.

Beyond the model's physiognomy and his costume evoking the Orient, our portrait should be compared to this series of preparatory pastels for the *Death of Sardanapalus*.

1. Louis Antoine Prat, *Le dessin français au XIX^e siècle*, Paris, 2011, p. 227.

2. Delacroix's will is transcribed in: Eugène Delacroix, *Lettres de Delacroix (1815-1863) recueillies et publiés par M. Philippe Burty*, Paris, A. Quantin, 1878, pp. ii-ix.

3. Cf. Letter from Delacroix to M. Merruau, 18 January 1857 in: Eugène Delacroix, *Correspondance Générale d'Eugène Delacroix*, published by André Joubin, Paris, Plon, 1936-1938, note 1, vol. 3, pp. 366-367.

4. See regarding this: Andrea Swanson Honore, "A Pastel Study for 'The Death of Sardanapalus' by Eugène Delacroix", *Art Institute of Chicogo Museum Studies*, vol. 21, n° 1, Notable Acquisitions at the Art Institute of Chicago, 1995, pp. 12-13.

5. Jacqueline Bouchot-Saupique, "Dernières Donations des Amis du Louvre... trois pastels de Delacroix"», *Bulletin des Musées de France*, December 1948, pp. 284-89.

Delacroix first drew the silhouettes freehand with red chalk, setting the models' gestures and features. This light allusive drawing can be glimpsed in the outlines of the bodies, under the woman's clothing, and equally under our man's jacket and along the edge of his turban. Certain details, such as the scar that crosses our Oriental's face vertically the tip of his nose, the eyelashes, the inside of his ear are emphasized by a few very sharp lines of black chalk.

In our study, the artist has used the reserve of the paper, the ochre-pink colour of which suggests the figure's skintones. The light, indicated by white chalk highlights strikes the profile at the nostrils and at the top of the cheekbones, while the streaked shadows, indicated by very light hatching in red chalk, hollow the cheeks and the bottom of the eyebrow.

We find therefore, in our work, a technique similar to the trois crayons also used in the drawings in the Louvre and Chicago referred to above, the broad white chalk from a contrast with the fine points of the red and black chalks which almost engrave the flesh (**ill. 7 and 8**).

Delacroix added to the trois crayons technique by using pastel. He seems to have discovered suddenly and with some pleasure, all the possibilities and the sensuality that this medium offers when tackling The *Death of Sardanapalus*. An excellent procedure for sketching, it is easier and more practical than painting.

He has given nuances to the rendering of the complexion by the addition of a few dense lines of blue-grey and pink pastel, which recall the treatment of the janissary's foot at the Louvre (**ill. 9 and 10**).

In the Louvre studies, the pastel, applied in large coloured masses, allows the artist to distort the tones, to make the overall impression more dramatic by providing an especially vigorous synthesis, while also being deprived of details. For example, Delacroix has filled in our Oriental's jacket by applying the pastel energetically, without any constraints. The Louvre figures also stand out in large areas of blue pastel, sometimes given different shades with black and white that is stumped to varying degrees. The drawing and colour seem to have been established in this way with a single gesture without establishing any hierarchy between one or the other (**ill. 11 and 12**).

The orange-red hatching that give colour to the lower area of the turban of our model illustrate the artist's intense gesture. Like for those around the janissary's foot, and those visible at the edge of the turban and close to the black slave's right arm, he has left these lines visible, without attempting to merge them, in this way giving them an almost brutal materiality (**ill. 13, 14 and 15**).

Delacroix has thus used a strident range of colours, made of complementary shades, orange, blue, black and white, to emphasize the expressivity of his tormented figures: this drunkenness of colours, visible in our portrait of an Oriental as well as in the Louvre pastels, announce the chromatic exaltation and luminous contrasts of the final composition, which offers a sensual and disorganized swarm of reds and golds.

Our head study forms part of the artist's research on the ethnic characteristics to be given to the figures for the *Death of Sardanapalus*. Sheets of studies in pencil and in pen and ink, on which faces of Orientals are sketched also show these investigations (**ill. 16 , 17 and 18**). The annotations that accompany some of these drawings show Delacroix's insatiable curiosity: "remembering the character of the Jew who posed for the scribe (see the primitive figures of Sicilian vases) – to make them very Oriental – to see the features of the Indians and their monuments, their gods", and "Persepolitan Paintings". Delacroix visited the national library several times, where he drew inspiration from the Oriental vocabulary by copying figures after Persian miniatures, Khmer sculptures and Egyptian heads.

Delacroix seems to have asked an Oriental studio model to pose decked in exotic accessories. From 1824-1826, Delacroix began to depict a dreamed up Orient which he first encountered through the writings of Jules-Robert Auguste. He brought back from his travels in Egypt, Greece and Asia Minor all sorts of costumes and objects that he generously lent to artists who gathered at his home. Like the portrait of the *Young Black Man, Bust Length, Wearing a Red Turban*, created in pastel around 1826 in a more finished style (**ill. 19**), our head study was not destined to be transposed directly into a painting, but it forms part of the artist's reflections on the study of physical types he wanted to apply to the main figures of his works.

In the *Death of Sardanapalus*, the king and the executioner have some features that are common with our model (the aquiline nose, angular face surrounded with a black beard, the thick eyebrows, the imperturbable gaze), but their physiognomy is nevertheless described in a more stylized way, as the artist was seeking finally to « move away from the tyranny of the model to find a certain ideal[6] » (**ill. 20, 21 and 22**). With equal economy of line and colour, Delacroix has catalysed the appearance and character of the model through the pastel that allows an instantaneous re-transcription of the motif. The painter has admirably recorded his hard expression and his inflexible character. His investigations therefore led him to execute a real portrait, with highly individualized features, and rare psychological acuity.

Amélie du Closel

6. Delacroix, dir. Sébastien Allard, Côme Fabre et al. (exh. cat., Paris, musée du Louvre, 29 March-23 July 2018), Paris, Hazan, Louvre éditions, 2018, p. 85.

Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret

(Paris 1852-1929 Vesoul)

Still Life with Peaches

1884,
signed upper left on the edge:
"PAJ Dagnan – B 1884",
oil on canvas,
29.5 x 39.8 cm.

Jean Adolphe Pascal Dagnan was born in Paris on 7 January 1852. He was raised by his grandfather Gabriel Bouveret, whose name he added to his own in recognition of this. A pupil of Cabanel and Gérôme, a winner of the Second Prix de Rome in 1876, he exhibited for the first time at the Salon in 1875, showing a mythological subject and two drawings, which indicate the importance given to this stage in the development of his paintings. During his early career, he concentrated on genre scenes of a descriptive realism that earned him an initial major success: *A Wedding Party in the Photographer's Studio* (**ill. 1**).

Under Jules Bastien-Lepage's influence, he evolved towards the Naturalist movement, of which he became a leader. He left Paris to settle in Franche-Comté, where he concentrated on subjects from everyday rural life. The success of *Horses at the Watering Trough* (1884, Chambéry, Musée des Beaux-Arts) at the Salon of 1885, coincided with the early death of Bastien-Lepage, which caused him to become his principal successor. Like Gauguin and Émile Bernard in the same period, he went to Brittany attracted by the landscapes and by the deep and archaic faith of its inhabitants. Dagnan-Bouveret exhibited his first Breton subject at the Salon of 1887, *The Pardon in Brittany* (**ill. 2**), followed by *Breton Women at the Pardon* (1887, Lisbon, Fondation Calouste Gulbenkian).

Dagnan-Bouveret's naturalism is not the result of painting composed from life. In his quest for realism, he used photography to better depict scenes from peasant life on the canvas. In his studio, he organised a space in which his models came to pose individually and to be photographed. The drawings taken from the live model and photographic studies were then used for the final composition. This recomposed naturalism through drawing and photography gives his paintings a strange and fascinating lyricism.

Destined for his family and friends and created in the margins of his official works, Dagnan-Bouveret's still lifes stand out in his œuvre because they are taken directly from life. They are direct successors of the first generation of realist painters with a strong interest in genre. For example, our painting owes much to those by Fantin-Latour (**ill. 3**) for its delicate and speckled technique composed of several small nervous touches. As it is often the case for Dagnan-Bouveret, the subject has been painted precisely while the background is sketchier, to make the subject stand out. The exercise of making still life allowed him also to express his great skill.

During the 1890s, Dagnan-Bouveret became more and more spiritual. With his mystical engagement and openness to symbolism, he participated in the renewal of religious painting. In 1900, he won the grand Prize of the Universal Exposition and was elected a member of the Académie des Beaux-Arts. His new status contributed to his reputation and success and he was given more and more commissions that led him to turn towards society portraits and mural decorations. He abandoned genre painting then, which was nevertheless the source of his greatest innovations.

Famous during his lifetime, Dagnan-Bouveret suffered after his death from the disdain from which the realist painters of the Third Republic were victims. More recently, French national museums' acquisitions of works by him show a renewal of interest in this artist. Our still life reveals all the wealth and singularity of this artist's talent.

Ambroise Duchemin

Charles-Marie Dulac

(Paris 1866-1898 Paris)

Le Grand-Rocher
(Fontaine-de-Vaucluse)

c. 1893,
pastel on paper,
456 x 390 mm,
signed (lower left) :
"†. M. Charles Dulac",
dedicated (on the back of the frame) :
"À Christian avec l'affectueuse / amitié de Max et Odette Dulac, ce / souvenir venant de leur grand oncle / Marie-Charles Dulac. / O. Dulac".

Provenance:
Workshop of the artiste.
By descent to his heirs.
Collection of Max and Odette Dulac.
Offered to their friend Christian.

Charles-Marie Dulac was trained by a maker of wallpaper, before studying under Lavastre and Karbows, who were painter-decorators. He also attended the studios of Humbert, Roll and Gervex for a short period. His first works, which were classically inspired, already showed a very particular sensitivity, and his first success at the Salon was in 1889.

Around 1890, he was seriously poisoned by handling large quantities of ceruse. Aware that he was condemned to an early death, he greeted this misfortunate as a blessing and converted to Catholicism. He lived the life of an ascetic which revolutionized his vocation as an artist. Leaving aside traditional Christian iconography, and the human figure, he concentrated almost exclusively on the landscape, to better transcribe "the soul of nature" celebrated by Joris-Karl Huysmans in *The Cathedral*, the second volume of the "Trilogy of Conversion" published in 1893.

Loyal to this new Franciscan ideal, Dulac began a life as a nomadic painter, only the spectacle of nature being able to inspire important spiritual revelations. He signed from then on "Marie Charles Dulac" and placed a cross next to the Virgin's name. He created many views of churches in France, in the Nord, Brittany, with the Benedictines of Pierre-qui-Vire and Saint-Wandrille and at Villeneuve-Lès-Avignon with the sisters of the Sacred-Heart. He visited Italy three times between 1895 and 1898 (**ill. 1 and 2**). Dulac, who had become affiliated with the Third Order of St. Francis, followed in the footsteps of this saint in Ravenna, Florence, Rome, Assisi and Fiesole. He stayed in monasteries and paid his dues by leaving paintings, most of which are now lost. He spent calm periods in sanctuaries where he encountered the frescoes of the Italian primitives such as Giotto and Fra Angelico.

Dulac created several lithographic series: *Landscapes*, published in 1892-1893 and the *Canticle of the Creatures* of St. Francis of Assisi, published in 1894 (**ill. 3**). He began a more explicitly religious series, the *Credo* (**ill. 4**), which he was not able to finish due to his health.

His death, in Paris in 1898, when he was only thirty-three years old, provoked strong emotions among his entourage: "we have buried the one who was the undisputed hope for mystical painting of our time[1] ". He was preparing to establish an important monastic community of artists at Ligugé. His friends, who included Maurice Denis, Lerolle, Roger Marx, Carrière and Huysmans, organized a posthumous retrospective of his work at Ambroise Vollard's gallery in 1899.

Dulac shows, in our pastel, the exceptional site of Fontaine de Vaucluse: the Sorgue gushes from the bottom of a precipitous cliff sculpted by erosion at the end of a deep verdant gorge. A landscape representing the same subject, which belonged to Dulac's friend, Henry Cochin, is classified in the 1899 exhibition among the studies for the *Credo* (n° 100). In the introduction to the catalogue, Huymans referred to this composition: "Among the sites of France he depicted, there is Fontaine-de-Vaucluse, a work of ample appearance, with its huge rock cut by the frame and the creeping wave in the green background of a gorge[2]". This provençal site probably inspired Dulac for this lithographic series imagined after his first trip to the South of France in 1893, but which remained unfinished.

During his various travels, Dulac created a large number of studies from nature, in oil or pastel. Auguste Marguillier specified that Dulac chose "the sites that the breadth of horizons and the majesty of lines, sometimes also their intimate and melancholic appearance attracted his attention, and which would soon serve as the basis for lithographed compositions where his talent was ultimately fully expressed"[3]. In fact, these fragments of nature captured from life, gave him the inspiration to develop finished paintings and lithographs that are highly purified mystical visions of nature treated in a symbolist spirit.

Four preparatory studies in pastel and gouache (**ill. 5**) and two pencil drawings, kept in the BnF in Paris[4], also reveal Dulac's researches for the lithographic serie of the *Credo*. However, these unreal and dreamlike landscapes are probably reconstructed in his workshop, unlike our pastel which seems to be executed directly from nature. Close to the idyllic visions of paradise translated by the painter in his engravings (**ill. 4**), they show the completion of his reflective work.

In our landscape with its flamboyant sky, the painter does not seek to describe an atmospheric twilit effect but to suggest the diffuse presence of the Creator. The lines and forms can be assimilated with symbols and the colours of the solar spectrum assume a Christian meaning in Dulac's work: "One of his friends kept a drawing that allow us to understand these principles.

In a circle in the centre of which the monograph of Christ shines, a star is inscribed, the six branches of which indicate the colours of the spectrum, violet at the bottom: each of these colours corresponds to a virtue and one of the mysteries of the life of Christ; violet, humility and the terrestrial life of Christ; at the top, yellow is faith and resurrection[5]". In our pastel, the dominant colours, orange and turquoise are as saturated as possible. The chromatic contrasts between land and sky, the choice of acid colours and the study of light give this work an intense spiritual dimension. Dulac has removed any picturesque character from the site of Fontaine de Vaucluse to retain only the essential: the major lines and elements, sky, earth and water. He offers a sober vision of the landscape, without seeking an unusual point of view, skilful construction or virtuoso effects, in order to retranscribe the invisible and the fundamentally sacred character of nature and painting. In this pure landscape, transcended by the symbolism of the elements, the intensity of the colours and the force of the line, Dulac has asserted his faith brilliantly and has sounded, in the very spectacle of nature, the first verses of the *Credo*.

Amélie du Closel

1. J. – K. Huysmans, in *Marie-Charles Dulac (1865-1898). In memoriam. Deux notices suivies du catalogue de son œuvre*, (exh. cat. Paris, Galerie Vollard, 1899), Paris, Vollard, 1899, p. 20.

2. J.-K. Huysmans, *ibidem*, p. 17-18.

3. Auguste Marguillier, " Charles Dulac ", in *Gazette des Beaux-Arts*, April 1899.

4. Paris, BnF, Réserve B-11 (A,5)-BOÎTE FT4.

5. R. Louis, *Lettres de Marie-Charles Dulac*, Paris, 1904, préface, p. XX.

Crédits photographiques

© Studio Sebert : pp. 2-3, p. 7, p. 8, p. 11, p. 13, p. 17, p. 18, p. 26, p. 28, p. 30, p. 33, p. 35, p. 36, p. 37, p. 41, p. 47, p. 50, p. 52, p. 59, p. 60, p. 62, p. 69, p. 70, p. 71, p. 75, pp. 76-77, p. 80, p. 82, p. 84, p. 90, p. 95, p. 96, p. 98, p. 100, p. 101, p. 104, p. 106, p. 108, pp. 110-111.

© AKG-IMAGES :
akg-images : p. 64, p. 75, p. 79.
Heritage-Images / Art Media /akg-images : p. 40, p. 81.
akg-images / Erich Lessing : p. 55, p. 88.
akg-images / De Agostini Picture Library : p. 63.
akg-images / Album / Washington DC National Gallery of Art : p. 86.

© RMN-GRAND PALAIS :
Art Institute of Chicago, Dist. RMN-Grand Palais / image The Art Institute of Chicago : p. 67, p. 68.
Musée du Louvre / René-Gabriel Ojéda : p. 16.
Paris - Musée de l'Armée / Caroline Rose : p. 23.
Paris - Musée de l'Armée / Émilie Cambier : p. 27.
Musée du Louvre / Mathieu Rabeau : p. 72.
Musée du Louvre / Tony Querrec : p. 58.
Musée du Louvre / Michel Urtado : p. 65, p. 68, p. 70, p. 71, p. 73.
Musée du Louvre / Thierry Le Mage : p. 66, p. 70.
Musée du Louvre / Franck Raux / René-Gabriel Ojéda : p. 74.
Musée du Louvre / Martine Beck-Coppola : p. 56.
Musée du Louvre / Marc Jeanneteau : p. 58.
Musée du Louvre / Jacques L'Hoir / Jean Popovitch : p. 73.

© Musées d'Angers : p. 25, p. 57.

© Lyon MBA – Photo Alain Basset : p. 40, p. 78.

Harvard Art Museums/Fogg Museum :
© Imaging Departement © President and Fellows of Harvard College : p. 24.

© Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève, photographe : Bettina Jacot-Descombes : p. 39, p. 49.

D. R. : p. 10, p. 11, p. 12, p. 13, p. 14, p. 15, p. 21, p. 22, p. 24, p. 25, p. 26, p. 32, p. 33, p. 34, p. 42, p. 43, p. 44, p. 45, p. 46, p. 48, p. 49, p. 54, p. 56, p. 57, p. 85, p. 89.

Conception graphique : Julian Bondroit
Réalisation catalogue : agence YOTTA

Achevé d'imprimer en octobre 2018
Impression : STIPA (Montreuil)

Galerie Hubert Duchemin
8, rue de Louvois | 75002 Paris

www.hubertduchemin.com