

Catalogue 2021



Galerie Hubert Duchemin



Catalogue 2021

Hubert Robert, Jean Honoré Fragonard,
Eugène Boudin, Natalia Gontcharova...

Catalogue

Amélie du Closel
Ambroise Duchemin
Léopoldine Duchemin
Maxime Georges Métraux
Carola Scisci

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 :

Karine Auveillain, Jérémie Babaz, Stéphane et Caroline Barbier-Mueller, Antoine Bechet et son équipe, Pieter Biesboer, Julian Bondroit, David Champion, Bernadette de Clermont-Tonnerre, Patrick Damidot, Cécile Debray, Florence Delteil, Emmanuel Ducamp, Vincent Dugast, Roman Herzig, Anne Hupel, Charles-Antoine Hupel, Éric Hupel, Waldemar Kamer, Aggy Lerolle, Ger Luijten, Elvire de Maintenant, Laurent Manœuvre, Françoise Mantello, Sébastien Meunier, Anthony Parton, Béatrice Peyret-Vignals, Marie Pingaud, Tugdual Savi, Nicolas Schwed, Guillaume Selle, Sylvie Tailland et Valérie Tailland.

Direction du catalogue : Marie Pingaud

Crédits photographiques

© Studio Sebert

© Tugdual Savi

Traduction : Carola Scisci

Relecture et correction : Béatrice Peyret-Vignals et Sylvie Tailland

Conception graphique : Julian Bondroit

Réalisation catalogue : studio YOTTA.paris

Sommaire



Jan Pauwelsz Wouwerman 11
Paysage de dunes avec des baigneurs



Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret 45
Saint Jean



Natalia Gontcharova 73
La Fuite en Égypte, dit aussi Femme avec un âne



Jan Miense Molenaer 17
Trois paysans jouant ensemble



Henry Lerolle 49
Nocturne de Chopin



Marcel Mouillot 89
Les Gorges de la rivière du Mât



Hubert Robert 23
*Statues et fontaines dans un parc
La Rentrée des bacs d'orangers*



Victor Prouvé 59
Portrait de Juana Romani



Fulco di Verdura 93
Trois Boîtes à bijoux



Jean Honoré Fragonard 29
Portrait d'enfant



Théodule Ribot 65
Paysage

Traductions 98



Eugène Boudin 39
Bosquet de la plage de Villerville



Jacques-Émile Blanche 67
Le Vestibule du manoir du Tot, Offranville





Jan Pauwelsz Wouwerman
(Haarlem 1629-1666 Haarlem)

Paysage de dunes avec des baigneurs,
ca. 1650-1666,

huile sur panneau,
27,2 x 32 cm.

Provenance :
Philadelphie, prêt au Fogg Art Museum de Cambridge, collection Henry Plumer McIlhenny (1910-1986), ca. 1911.
Vienne, galerie Sanct Lucas.

Publication :
Galerie Sanct Lucas, catalogue hiver 1998-1999, inv./cat.nr 15.

Jan Pauwelsz Wouwerman

(Haarlem 1629-1666 Haarlem)

Paysage de dunes avec des baigneurs

Né à Haarlem en 1629, Jan Wouwerman est issu d'une importante dynastie d'artistes. Il se forme visiblement dans l'atelier familial, sous la houlette de son frère Philips, et se spécialise dans la peinture de paysage, genre dans lequel il fait montre d'une grande virtuosité et d'un indéniable sens du détail. Malgré son talent et sa minutie, Jan Wouwerman est malheureusement peu étudié, sans doute en raison de son funeste destin. L'artiste décède en effet prématurément à l'âge de trente-sept ans. Dans le *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, le peintre et historien de l'art Arnold Houbraken lui consacre les lignes suivantes :

« Jan, leur plus jeune frère, était un peintre de paysages à Haarlem où il a pratiqué son art. Nous ne savons pas grand-chose de sa plume, car il est mort jeune, en 1666, soit deux ans avant son frère aîné Philippe, qui est décédé le 19 juillet 1668. À Haarlem, chez L. van der Vinne, j'ai vu l'une de ses œuvres au crayon, qui représentait un paysage montagneux¹. »

1. Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, La Haye, Gaillard, 1718-1721, vol. II, p. 76.

Membre de la guilde de Saint-Luc à Haarlem, Jan Wouwerman se convertit au protestantisme en janvier 1660. Irene van Thiel-Stroman a identifié et retracé les principales sources archivistiques connues à son sujet². Celles-ci témoignent d'une vie de peintre bien établi et d'une sociabilité où la famille occupe une large place.

Ce *Paysage de dunes avec des baigneurs* est typique de son art raffiné et vibrant. La manière dont Jan Wouwerman brosse le ciel et restitue la course des nuages dans cette composition se retrouve notamment dans son *Cheval pie* (ill. 1), conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam. Outre l'usage similaire de coloris brun et gris, les deux tableaux sont pareillement parsemés d'oiseaux représentés dans un style identique.

L'étude du corpus de Jan Wouwerman est encore trop lacunaire. Ce *Paysage de dunes avec des baigneurs* constitue donc un témoignage significatif sur l'œuvre de cet artiste qui, en dépit de sa rareté et de sa courte carrière, manifeste une grande maîtrise des effets lumineux et de la composition.

2. Irene van Thiel-Stroman, dans Neeltje Köhler (ed.), *Painting in Haarlem, 1500-1850: the Collection of the Frans Hals Museum*, Gent, Ludion, 2006, pp. 355-356.

La trajectoire de cette peinture est également notable. Au début du XX^e siècle, elle appartient à la collection d'Henry Plumer McIlhenny, conservateur du Philadelphia Museum of Art. Évalué à plus de cent millions de dollars après sa mort³, l'ensemble des œuvres réunies par ce grand amateur comprenait notamment plusieurs tableaux de Delacroix, Renoir ou encore Toulouse-Lautrec. Ses archives, conservées au Philadelphia Museum of Art, contiennent un dossier spécifiquement consacré au *Paysage de dunes avec des baigneurs*⁴. Celui-ci a ainsi fait l'objet d'un prêt au Fogg Art Museum de l'université d'Harvard, dont Henry Plumer McIlhenny était diplômé. Cette peinture d'une rare puissance dans ses effets atmosphériques atteste la méticulosité de l'artiste dans ce type de représentation – Georges Michel s'en est profondément inspiré au XIX^e siècle⁵.

Maxime Georges Métraux

Bibliographie :

Joseph J. Rishel, *The Henry P. McIlhenny Collection*, Philadelphia, Philadelphia Museum, 1987.

Olivier Le Bihan, *L'Or et l'ombre : catalogue critique et raisonné des peintures hollandaises du dix-septième et du dix-huitième siècles, conservées au musée des Beaux-Arts de Bordeaux*, Bordeaux, musée des Beaux-Arts, 1990.

Neeltje Köhler (ed.), *Painting in Haarlem, 1500-1850: the Collection of the Frans Hals Museum*, Gent, Ludion, 2006.



Ill. 1 : Jan Pauwelsz Wouwerman,
Un cheval pie, 1655-1666,
huile sur panneau,
36 x 41,5 cm,
Amsterdam, Rijksmuseum.

3. Joseph J. Rishel, *The Henry P. McIlhenny Collection*, Philadelphia, Philadelphia Museum, 1987.

4. Le tableau était alors attribué à Philips et non à Jan. Voir le Philadelphia Area Archives Research Portal (PAARP), Wouwerman Philips, A Sandy Hill, 1911-1914, box 75, folder 44.

5. Voir Georges Michel, *1763-1843 : le paysage sublime*, Bourg-en-Bresse, monastère royal de Brou, 6 octobre 2017-7 janvier 2018, Paris, Fondation Custodia, collection Frits Lugt, 27 janvier 2018-29 avril 2018. Commissariat : Magali Briat-Philippe et Ger Luijten, Paris, Fondation Custodia, 2017.





Jan Miense Molenaer
(Haarlem 1610-1668 Haarlem)

Trois paysans jouant ensemble,
ca. 1620-1630,

huile sur panneau,
30,5 cm de diamètre,

présence d'un monogramme apocryphe, sans doute ajouté postérieurement,
sous la bourse blanche au premier plan : « IM ».

Provenance :
Galerie Guy Folkner, Bruxelles, 1982.
Collection particulière, Paris.

Jan Miense Molenaer

(Haarlem 1610-1668 Haarlem)

Trois paysans jouant ensemble

Époux de la célèbre artiste Judith Leyster, Jan Miense Molenaer est lui aussi un peintre important de l'école haarlémoise du XVII^e siècle. Probablement formé par les frères Frans et Dirck Hals, il débute sa carrière vers 1629. Son nom est cité comme créateur de quatre *tronies*, des visages présentant une expression faciale exagérée, dans un document rédigé au mois de novembre 1631¹. Il est par ailleurs mentionné dans une liste, datée de l'année 1634, de la guilde de Saint-Luc à Haarlem. Malgré les travaux de Dennis P. Weller² et d'Irene van Thiel-Stroman³, les débuts de cet artiste sont malheureusement peu connus et fort nébuleux.

Bien qu'il ait réalisé des œuvres de divers genres, Jan Miense Molenaer a manifestement une prédilection pour les scènes comiques se déroulant durant des moments festifs.

Ce tableau, qui montre trois paysans en train de jouer, s'inscrit pleinement dans cette tendance. L'œuvre partage en effet de nombreuses similitudes avec les autres travaux de l'artiste. Les personnages sont par exemple très proches de ceux figurés dans une feuille conservée au Rijksmuseum d'Amsterdam (ill. 1). De même, le chapeau rouge présent au premier plan se retrouve dans nombre de ses compositions. D'un point de vue stylistique, ce *tondo* est peint d'une manière similaire à la série des *Cinq Sens* du Mauritshuis de La Haye. Ainsi, les visages sont traités d'une façon analogue dans les *Trois paysans jouant ensemble* et dans *L'Odorat* (ill. 2) ou encore dans *Le Goût* (ill. 3). Jan Miense Molenaer a recours à une gamme de rouges identique qu'il applique avec générosité dans la plupart de ses tableaux. À l'instar de Judith Leyster ou des frères Hals, il utilise un bleu cobalt d'une grande

1. Irene van Thiel-Stroman, dans Neeltje Köhler (ed.), *Painting in Haarlem, 1500-1850: the Collection of the Frans Hals Museum*, Gent, Ludion, 2006, p. 241.

2. *Jan Miense Molenaer: Painter of the Dutch Golden Age*, Raleigh, North Carolina Museum of Art, 13 octobre 2002-5 janvier 2003, Columbus, Indianapolis Museum of Art, 25 janvier 2003-16 mars 2003, Manchester, Currier Museum of Art, 6 avril 2003-17 juin 2003. Commissariat : Denis P. Weller, Raleigh, North Carolina Museum of Art, 2002, p. 9.

3. Irene van Thiel-Stroman, dans Neeltje Köhler (ed.), *Painting in Haarlem, 1500-1850...*, op. cit., p. 241.



Ill. 1 : Jan Miense Molenaer, *Quatre Garçons*, 1620-1668, encre noire et craie blanche sur papier bleu, 23 x 19 cm, Amsterdam, Rijkmuseum.

intensité. La facture des *Trois paysans jouant ensemble* est de surcroît proche de celle du *Joueur de clarinette* (ill. 4) et de la *Joyeuse compagnie* (ill. 5), deux œuvres de l'artiste conservées au musée Boijmans Van Beuningen à Rotterdam.

Pieter Biesboer, éminent spécialiste de l'école haarlémoise, confirme l'attribution de ce *tondo* à l'époux de Judith Leyster. Il précise que « le style et le sujet de la peinture ont toutes les caractéristiques de Jan Miense Molenaer⁴ ». Toujours selon Biesboer, les trois pauvres hères pourraient secouer des dés dans leurs mains dans l'espoir de faire un bon lancer. Une autre hypothèse est que ces personnages jouent à un jeu de hasard



Ill. 2 : Jan Miense Molenaer, *L'Odorat*, 1637, huile sur panneau, 19 x 24 cm, La Haye, Mauritshuis.

où chaque participant doit montrer une combinaison avec ses doigts. Une étude plus approfondie sur les pratiques ludiques dans la Hollande du XVII^e siècle⁵ permettrait sans doute de retrouver le divertissement peint par l'artiste.

Dans le prolongement de la grande tradition breughélienne, ce panneau inédit de Jan Miense Molenaer représente la quintessence de l'*homo ludens*⁶, l'homme qui joue, et atteste la place centrale du jeu dans la culture hollandaise de l'époque moderne.

Maxime Georges Métraux

5. Robin O'Bryan (ed.), *Games and Game Playing in European Art and Literature, 16th-17th Centuries*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019.

6. Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1951.

4. Communication écrite du 26 janvier 2021.



Ill. 3 : Jan Miense Molenaer, *Le Goût*, 1637, huile sur panneau, 19 x 24 cm, La Haye, Mauritshuis.

Bibliographie :

Pieter Biesboer, *Collections of Paintings in Haarlem, 1572-1745*, Los Angeles, Getty Trust Publications, 2001.

Jan Miense Molenaer : Painter of the Dutch Golden Age, Raleigh, North Carolina Museum of Art, 13 octobre 2002-5 janvier 2003, Columbus, Indianapolis Museum of Art, 25 janvier 2003-16 mars 2003, Manchester, Currier Museum of Art, 6 avril 2003-17 juin 2003. Commissariat : Denis P. Weller, Raleigh, North Carolina Museum of Art, 2002.

Neeltje Köhler (ed.), *Painting in Haarlem, 1500-1850: the Collection of the Frans Hals Museum*, Gent, Ludion, 2006.

Dennis P. Weller, « The drawings of Jan Miense Molenaer », dans *Master Drawings*, 45, 2007, pp. 147-166.



Ill. 4 : Jan Miense Molenaer, *Joueur de clarinette*, ca. 1630, huile sur panneau, 31 x 25 cm, Rotterdam, musée Boijmans Van Beuningen.



Ill. 5 : Jan Miense Molenaer, *Joyeuse Compagnie*, ca. 1630, huile sur panneau, 30 x 22 cm, Rotterdam, musée Boijmans Van Beuningen.





Hubert Robert
[Paris 1733-1808 Paris]

Statues et fontaines dans un parc et La Rentrée des bacs d'orangers (« Coin de parc. Le jet d'eau »),
ca. 1770-1780,

huile sur panneau, une paire,
26 x 19 cm.

Provenance :

Collection Jacques Doucet.
Paris, galerie Georges Petit, M^e Lair-Dubreuil, collection Jacques Doucet, 6 juin 1912, lots 185 et 186.
Collection « Lurcy » et « Farrés », acquis lors de cette vente.
Collection Joseph Bardac.
Paris, galerie Georges Petit, M^e Lair-Dubreuil, collection Joseph Bardac, 9 décembre 1927, lots 37 et 36.
Collection Jacques Guerlain, acquis lors de cette vente.
Collection privée, par descendance.

Exposition :

Paris, galerie Cailleux, *Hubert Robert, Louis Moreau*, novembre-décembre 1957.

Publications :

Hubert Burda, *Die Ruine in Den Bildern Hubert Roberts*, Munich, Fink, 1967.
Sarah Catala, *Hubert Robert. De Rome à Paris*, Paris, galerie Éric Coatalem, 2021.

Hubert Robert

(Paris 1733-Paris 1808)

Statues et fontaines dans un parc
La Rentrée des bacs d'orangers

Originaire de Lorraine, Hubert Robert reçoit une éducation classique au collège de Navarre, où il est admis comme boursier. Après un premier apprentissage dans l'atelier du sculpteur Michel-Ange Slodtz, il accompagne à Rome l'employeur de son père, Monsieur de Stainville, futur duc de Choiseul, lorsque ce dernier y est nommé ambassadeur en 1754.

À l'Académie de France, Hubert Robert profite des avantages accordés aux pensionnaires du Roi, sans avoir pourtant remporté préalablement le prix de Rome.

Dans la Ville Éternelle, il se lie avec Jean Honoré Fragonard, le sculpteur Augustin Pajou, et les architectes Charles de Wailly et Marie Joseph Peyre. Il y multiplie les études des statues et des monuments antiques.

Il y découvre surtout l'importance du paysage et de l'espace en suivant l'exemple des nombreux peintres de *vedute*, spécialisés dans les vues topographiques. Au contact de deux maîtres étroitement liés au milieu français – Giambattista Piranesi, qui tient une boutique Via del Corso *dirimpetto all'Accademia*

di Francia, et Gian Paolo Panini, professeur de perspective à l'Académie de France –, le jeune peintre se perfectionne dans l'art de la perspective.

Hubert Robert se spécialise alors dans les vues architecturales, très recherchées par les voyageurs séjournant à Rome. Les découvertes récentes d'Herculanum et de Pompéi, en effet, ont renouvelé l'intérêt du public pour la culture antique et ses monuments.

Au cours de ce séjour romain, Hubert Robert dessine aussi bien la place du Capitole et ses palais, les églises Saint-Pierre et Sainte-Marie-Majeure, les grandes demeures patriciennes de Rome et de ses environs, les jardins de la villa d'Este et de Frascati que les ruines du forum, avec leurs temples et leurs arcs triomphaux, le Colisée, le temple de la Sibylle à Tivoli ou la villa Hadriana.

À l'instar de Piranèse, qui privilégie les perspectives démesurées, le peintre insiste sur les disproportions et accentue l'aspect monumental des ruines. Le 19 mai 1759, le marquis de Marigny, alors directeur des Bâtiments du Roi, demande aux pensionnaires du palais Mancini



Ill. 1 : Hubert Robert,
Conversation galante devant une fontaine,
ca. 1775,
huile sur toile,
54 x 86,3 cm.

de « profiter du bon exemple que leur donne le Sieur Robert ». C'est donc grâce à sa maîtrise des *vedute* qu'il obtient l'autorisation de résider à l'Académie de France à Rome. Cette protection marque le début d'une reconnaissance officielle, confirmée à son retour à Paris en 1767, et par sa réception à l'Académie en tant que « peintre d'architecture ». Logé au Louvre, il est également nommé concepteur des Jardins du Roi en 1778. Considéré par ses contemporains comme l'un des protagonistes du renouvellement de la peinture de paysage du début du XVIII^e siècle, il expose régulièrement aux Salons jusqu'en 1797

et exécute d'innombrables commandes pour l'aristocratie et les dignitaires étrangers tout au long de sa carrière.

Pendant les années 1770 et 1780, Hubert Robert, qui réside désormais en France, est, aux côtés de ses aînés François Boucher et Joseph Vernet, l'un des artistes les plus prolifiques du pays. Ses œuvres incluent des petites peintures sur bois représentant des sujets de genre ou des promeneurs évoluant dans un décor de ruines ou de caprices architecturaux¹.

1. Sarah Catala, *Hubert Robert. De Rome à Paris*, Paris, galerie Éric Coatalem, 2021, p. 42.

Nos compositions ambitieuses, de petit format, datent de cette période. Destinées à une clientèle aisée, qui compte son mécène, le duc de Choiseul, le comte de Saint-Florentin et le roi Louis XVI, elles cristallisent l'intérêt d'Hubert Robert pour le « caprice », une réunion imaginaire de monuments, sculptures et lieux antiques, qui occupe une place prépondérante dans la carrière du peintre². Cet exercice permet à Robert de créer des compositions à partir de souvenirs mais aussi de son imagination, et de continuer d'exploiter la veine italienne en France. Dans nos compositions, comme dans le tableau *Conversation galante devant une fontaine* (ill. 1), l'artiste juxtapose à la représentation de bourgeois admirant statues classiques et fontaines majestueuses, celle de scènes de genre figurant le petit peuple employé à des tâches modeste.

Le catalogue de vente de la galerie Georges Petit de l'année 1912 s'attache à décrire nos deux tableaux.

« Au premier plan [de *Statues et fontaines dans un parc*], les dernières marches d'un escalier conduisant à un rond-point d'où partent des allées de verdure et dont le centre est occupé par un bassin. À gauche, une jeune femme vêtue de blanc se penche sur la vasque d'une fontaine surmontée d'une des statues entourant le rond-point. Çà et là, des promeneurs. »

2. *Ibid.*, p. 60.

« [Dans *La Rentrée des bacs d'orangers*], un escalier, animé de personnages, conduit à une terrasse où l'on voit jaillir un jet d'eau sur le fond des arbres. De chaque côté de l'escalier, des fontaines ornées de statues couchées. Au premier plan, des jardiniers, sous la surveillance d'un chef en tricorne, transportent vers la gauche un oranger dans une caisse. À droite, un bouquet de sapins dont les cimes se détachent sur le ciel. »

Les scènes du petit peuple romain, installé dans les ruines, sont récurrentes dans le répertoire iconographique du peintre. Exécutés avec des touches libres et fluides, nos caprices offrent des représentations de sujets de genre à la manière des *bamboccianti*, avec lesquels Robert partage l'intérêt pour la majesté du passé – exemplifiée par l'architecture classique mêlée à la simplicité de la vie nouvelle – cristallisée par la représentation des jardiniers et de la lavandière. Dans ces tableaux, Hubert Robert emprunte à Joseph Vernet la transparence fraîche et cristalline de sa gamme chromatique, tout comme l'animation pittoresque des petites figures colorées. Alliant une palette à la fois claire et lumineuse à un pinceau fluide et à un sens aigu du dessin, le peintre livre des visions poétiques qui ont su séduire ses contemporains par leur gaité, leur charme et leur indéniable attrait décoratif. Le support en bois de ces œuvres, bien que rare, permet à l'artiste d'exécuter des peintures d'un exceptionnel niveau technique.

Les provenances illustres de ces deux tableaux exemplifient leurs qualités picturales tout en évoquant les acteurs les plus prestigieux du marché de l'art au début du XX^e siècle. Principal concurrent de Paul Durand-Ruel, Georges Petit organise entre 1880 et 1920 les plus belles expositions et ventes du marché parisien. La vente Jacques Doucet, dans laquelle figure notre paire, marque l'apogée de cette « Belle Époque ». Elle se tient en juin 1912 et sera qualifiée de vente du siècle. Nos deux tableaux seront ensuite acquis par un autre grand amateur de l'art du XVIII^e siècle, le célèbre parfumeur Jacques Guerlain, pour son hôtel particulier situé 22, avenue Murillo, en bordure du parc Monceau.

Cette paire de tableaux au pedigree remarquable témoigne de la vision esthétique et philosophique de l'artiste, qui associe harmonieusement dans ses œuvres des vues architecturales imaginaires à la beauté des décors naturels.

Amélie du Closel & Carola Scisci





Jean Honoré Fragonard
(Grasse 1732-1806 Paris)
ou
Marguerite Gérard
(Grasse 1761-1837 Paris)

Portrait d'enfant,

huile sur toile,
diamètre 20,6 cm.

Jean Honoré Fragonard

(Grasse 1732–1806 Paris)

ou

Marguerite Gérard

(Grasse 1761–1837 Paris)

Portrait d'enfant

Originaire de Grasse, Jean Honoré Fragonard entre en apprentissage chez le peintre Jean Siméon Chardin puis se forme auprès de François Boucher. Il obtient, en 1752, le prix de Rome, ce qui l'amène à séjourner en Italie de 1756 à 1761. Fragonard rencontre Jean-Baptiste Greuze, se lie intimement avec Hubert Robert, dont la manière rapide et fluide est proche de la sienne, et avec l'abbé de Saint-Non, qui l'introduira dans les milieux parisiens de l'*Encyclopédie* et des grands collectionneurs. Il épouse en 1769 Marie-Anne Gérard, miniaturiste. Un second voyage en Italie, avec Bergeret de Grancourt, le mène à Rome, Gênes, Naples et Venise en 1773-1774. Marguerite Gérard, la sœur de sa femme, s'établit au Louvre et devient son élève en 1775.

Par son goût pour les sujets aimables et galants, la luminosité de son coloris, son sens de la grande décoration, et par sa curiosité qui le conduit à étudier aussi bien les Flamands et les Hollandais que les jeunes peintres italiens de Naples ou

de Venise, Fragonard est sans conteste l'un des représentants les plus accomplis de la peinture française de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Bien que les scènes galantes de Fragonard aient figé son image pour la postérité, son œuvre peut être considérée comme la plus variée et la plus inventive de son siècle. Scènes de genre libertines ou familiales, tableaux religieux, portraits, figures de fantaisie et paysages champêtres : son imagination, servie par un pinceau virtuose, semble inépuisable.

Peu d'œuvres de Fragonard réalisées après 1780 sont documentées ou datées, mais son activité de portraitiste ne connaît pas d'éclipse. Il n'a guère peint que des portraits de proches – les modèles sont des amis ou des artistes – et beaucoup d'entre eux n'ont pu être identifiés. Le petit format, la sobriété d'exécution et le cadrage resserré de notre effigie d'enfant lui confèrent une dimension intimiste que l'on retrouve habituellement dans les portraits de l'artiste.



Ill. 1 : Jean Honoré Fragonard,
Portrait d'un petit garçon blond, dit Fanfan
(Alexandre Évariste Fragonard ?),
ca. 1780-1785,
huile sur toile,
19 x 13,5 cm,
collection particulière.



Ill. 2 : Jean Honoré Fragonard,
Portrait de jeune garçon
(Alexandre Évariste Fragonard ?),
ca. 1788,
huile sur bois,
21,2 x 17,2 cm,
Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

Notre tableau témoigne également de tout le charme nuancé et subtil de l'enfance découvert par Fragonard quand il devient successivement le père de Rosalie (1769-1788) et d'Alexandre Évariste (1780-1850). C'est surtout la naissance de ce dernier, en 1780, qui donne à l'artiste l'occasion de se livrer à la représentation de portraits de garçonnetts, souvent de petites dimensions, parfois en costume espagnol. On a fréquemment cru reconnaître, à tort ou à raison, son fils, dit « Fanfan » dans ce type d'œuvre, notamment dans le *Portrait d'enfant à la collerette* de la Huntington Library (ill. 7), dans le *Portrait d'un petit garçon blond*

(ill. 1), ou encore dans le *Portrait de jeune garçon* du musée de Cleveland (ill. 2), mais les différences de physionomie entre ces effigies introduisent un doute sur l'identification du modèle.

La fin de la carrière de Fragonard est marquée par la réalisation de quelques œuvres aux modelés adoucis (ill. 3), qui diffèrent significativement des figures aux gestes expressifs et aux drapés vigoureux des années 1760-1770, brossées avec fougue (ill. 4). Renonçant aux audaces picturales des années précédentes, son métier évolue et son pinceau, de large et visible, devient plus léger et vaporeux, comme en



Ill. 3 : Jean Honoré Fragonard,
Le Sacrifice de la rose,
ca. 1780,
huile sur panneau,
54 x 43 cm,
Grasse, musée Fragonard.

témoigne le fameux *Verrou*, peint vers 1776 (ill. 5). Il se consacre en effet à des scènes de genre raffinées, très finies, dans le goût des maîtres hollandais du XVII^e siècle, parfois en collaboration avec sa belle-sœur Marguerite Gérard. On retrouve, dans notre œuvre, une matière douce et fondue, caractéristique de ces dernières années, ponctuée de petites touches plus aiguës.

Les toiles de Fragonard doivent surtout leur magie à la lumière qui les baigne : tantôt violente, tantôt légère, le maître en exploite toutes les ressources. Diffuse, lunaire et sépulcrale dans ses œuvres tardives, elle devient la principale



Ill. 4 : Jean Honoré Fragonard,
Portrait de François Henri d'Harcourt,
ca. 1769,
huile sur toile,
81 x 65 cm,
collection particulière.

actrice du spectacle, accentuant l'irréalité de ses allégories nocturnes, comme *La Fontaine d'Amour* (ill. 6).

Dans les nombreuses effigies de bambins exécutées à cette époque, Fragonard emploie également une lumière très douce, associée à une gamme de coloris réduite, l'artiste privilégiant alors les camaïeux de brun et de caramel blond (ill. 7).

Notre portrait témoigne de ce goût pour une palette monochrome et l'utilisation d'un clair-obscur rembranesque, avec une déclinaison de tons associant du beige – pour la carnation de l'enfant –, du marron – dans sa chevelure châtain



Ill. 5 : Jean Honoré Fragonard,
Le Verrou,
ca. 1776,
huile sur toile,
71 x 92 cm,
Paris, musée du Louvre.

aux reflets auburn – et du noir – pour les pupilles des yeux, le vêtement et le fond sombre. L'ensemble est rehaussé par quelques touches de blanc – pour le col et les éclats lumineux sur la peau – et de rose – pour la bouche, les narines, les joues et la bordure de son œil droit.

Les têtes enfantines, qui ont succédé aux minois désabusés des danseuses ou des femmes à la mode dans l'œuvre de Fragonard, se distinguent par la subtilité et le piquant de leur expression.

En effet, nul n'a su rendre avec autant de vérité les yeux étonnés, les sourires, les fossettes et les boucles d'anges des enfants, ni mieux suggérer leur âme impressionnable et candide.

Représenté presque de face, le petit garçon de notre médaillon, au regard éveillé, nous présente son joli minois d'une éclatante jeunesse. La fraîcheur de la composition et la légèreté de la touche en font certainement un des portraits les plus séduisants du maître.



Ill. 6 : Jean Honoré Fragonard,
La Fontaine d'Amour,
ca. 1785,
huile sur toile,
64,1 x 52,7 cm,
Los Angeles, Jean Paul Getty Museum.

La finesse du modelé en clair-obscur, la facture légère, la transparence des glacis et les yeux brillants du modèle pourraient suffire à nous convaincre de l'attribution de ce portrait à Fragonard, si la belle-sœur de l'artiste, Marguerite Gérard, ne s'était pas également adonnée à cet exercice avec assiduité, à la fin des années 1780 et au début de la décennie suivante. En effet, la difficulté réside dans la confusion qui s'est progressivement introduite entre les œuvres du maître et de son élève.



Ill. 7 : Jean Honoré Fragonard,
Portrait d'enfant à la collerette (Alexandre Évariste Fragonard ?)
ca. 1785,
huile sur toile,
21,5 x 19 cm,
San Marino, Californie,
The Huntington Library.

On a pu éclaircir une partie du mystère qui a longtemps nimbé la production tardive de Fragonard, entre 1785 et 1790, en dressant, d'une part, une liste des tableaux disparus connus par les gravures et des dessins préparatoires, d'autre part, en démontrant que certaines œuvres de Marguerite Gérard étaient nées de la collaboration entre le maître et l'élève, tout en distinguant leurs parts réciproques.



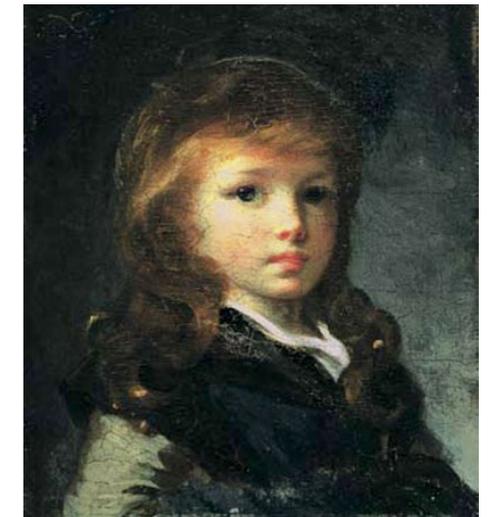
Ill. 8 : Marguerite Gérard,
Portrait d'enfant,
1786-1788,
huile sur panneau ovale,
11 x 9 cm,
collection particulière.



Ill. 9 : Marguerite Gérard,
Portrait d'enfant à la collerette plissée,
huile sur panneau,
16 x 12 cm,
collection particulière.



Ill. 10 : Jean Honoré Fragonard
ou Marguerite Gérard,
Le Petit Garçon blond,
1786-1789,
huile sur panneau,
22,4 x 16,5 cm,
Grasse, villa-musée Jean Honoré
Fragonard, dépôt du musée du Louvre.



Ill. 11 : Jean Honoré Fragonard
ou Marguerite Gérard,
Portrait d'enfant,
1786-1787,
huile sur panneau,
10 x 8 cm,
Grasse, villa-musée Jean Honoré Fragonard,
collection Hélène et Jean-François Costa.

La souplesse du dessin, les changements d'appui du pinceau, tantôt chargé en matière, tantôt dilué, permettent généralement de différencier les œuvres de Fragonard de celles de Marguerite Gérard, plus sèche et anguleuse dans le trait, régulière et égale dans sa surface et dans la manière dont elle pose les couleurs.

Concernant les portraits d'enfants, Jean-Pierre Cuzin évoque « une touche plus enveloppée et un ton plus attendri, presque sentimental » chez Marguerite Gérard¹.

1. Jean-Pierre Cuzin, *Jean Honoré Fragonard, vie et œuvre, catalogue complet des peintures*, Fribourg, office du livre, Paris, Vilo, 1987, p. 228.

Carole Blumenfeld précise que Fragonard est l'auteur des tableautins les plus enlevés (ill. 7), tandis que les œuvres de Marguerite Gérard se caractérisent par une lumière plus froide. L'insistance sur les yeux noirs semble également être une constante dans les portraits d'enfants réalisés par cette dernière² (ill. 8 et 9).

Si l'on fait abstraction du sujet, et si l'on rapproche notre œuvre de tableaux d'histoire contemporains de Fragonard, la confrontation paraît éloquente et joue en faveur du maître de Grasse.

2. Carole Blumenfeld, *Marguerite Gérard, 1761-1837*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2019, p. 216.

Il faut cependant reconnaître que l'attribution des portraits d'enfants demeure problématique. Pour un certain nombre de toiles, il semble qu'aucun consensus n'ait pu encore être clairement établi, ces œuvres ayant été tantôt données à Fragonard, tantôt à Marguerite Gérard lors de leurs publications et ventes successives : c'est le cas notamment d'une effigie de garçonnet, dans laquelle on peut reconnaître les traits du modèle ayant posé pour notre portrait (ill. 10 et 11).

Bien que ces hésitations invitent à la plus grande prudence concernant notre œuvre, nous ne doutons pas que notre petit tableau trouvera sa voie dans les années à venir. N'oublions

pas que *Le Verrou* lui-même (ill. 5) a suscité les plus vives controverses lors de son apparition en 1974, avant d'être finalement acquis par le Louvre³. Aujourd'hui, il est unanimement reconnu comme un chef-d'œuvre incontestable et un jalon capital de l'histoire de la peinture française !

A. C.

3. Lors de l'apparition du *Verrou* en 1974, c'est le président de la République Valéry Giscard d'Estaing qui a dû soutenir Pierre Rosenberg dans sa volonté de faire entrer ce chef-d'œuvre au musée du Louvre car des voix s'étaient élevées pour dire que le tableau n'était pas de la main de Fragonard. Voir à ce sujet : François Duret-Robert, « L'affaire du Verrou... », *Connaissance des Arts*, n° 274, décembre 1974, pp. 5-11 et Pierre Rosenberg et Isabelle Compin, « Quatre nouveaux Fragonard au Louvre. II », *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1974, n° 4-5, pp. 263-278.





Eugène Boudin
(Honfleur 1824-1898 Deauville)

Bosquet de la plage de Villerville,
1850-1860,

huile sur toile,
62 x 45 cm,
signé en bas à gauche.

Eugène Boudin

(Honfleur 1824-1898 Deauville)

Bosquet de la plage de Villerville

À une époque où la peinture officielle, figée dans les conventions, s'élabore principalement en atelier, Eugène Boudin, précurseur de la peinture en plein air, et particulièrement attaché aux bords de mer, traque les lumières chaleureuses et éclatantes, qu'il saisit sur le vif.

Notre œuvre, inédite, est une vue de l'arrivée sur la plage de Villerville par temps nébuleux. Exécuté avec virtuosité et vivacité, le ciel, indomptable, s'ouvre sur une légère éclaircie, suggérant le calme après la tempête ; l'atmosphère vaporeuse reflète le désir de l'artiste de retranscrire l'instant fugace.

Dès 1847, Eugène Boudin travaille d'après nature sur des panneaux et des carnets à dessins afin d'acquérir la dextérité nécessaire pour saisir l'éphémère, et reproduire ensuite en atelier certaines de ses compositions. Les *Études de lapins* conservées au musée du Louvre témoignent de cette volonté (ill. 1 et 2). À l'évidence, notre peinture s'inscrit également dans cette quête de l'évanescent.

Comme l'affirme Laurent Manœuvre, la peinture de Boudin évolue après son voyage en Belgique en 1849, à la suite duquel il adopte la division de l'espace choisie par les artistes néerlandais. Le ciel s'impose comme l'élément essentiel de son œuvre et occupe généralement plus des deux tiers de la composition.

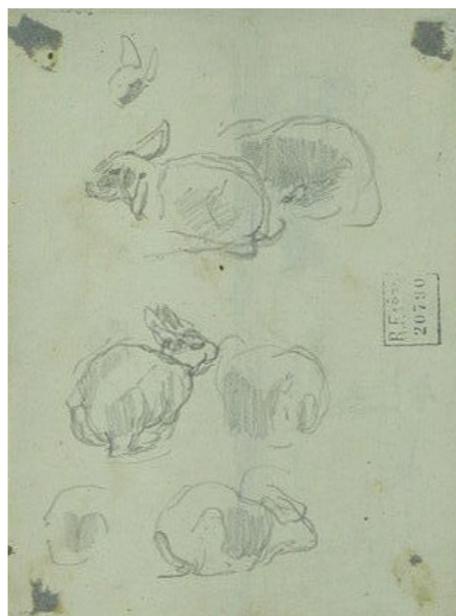
Toute sa vie, Boudin se montrera curieux des autres. Il produit avant 1860 des œuvres reflétant la synthèse de ses rencontres et de ses expériences. Car, en complément de son travail d'après nature, Boudin, qui n'a pas reçu de formation classique, étudie la peinture des anciens mais aussi celle de ses contemporains.

Ainsi, notre toile est indéniablement liée à l'œuvre de Charles-François Daubigny, que Boudin fréquente à Villerville et à Paris (ill. 3). « Il admire la hardiesse que Daubigny met dans ses œuvres, ainsi que sa manière d'envelopper les sujets d'un air splendide¹. »

1. Laurent Manœuvre, dans *Eugène Boudin : l'atelier de la lumière*, Le Havre, MuMa, 16 avril-26 septembre 2016.



Ill.1 : Eugène Boudin,
Étude de lapin,
mine de plomb,
14,1 x 19,6 cm,
Paris, musée du Louvre.



Ill.2 : Eugène Boudin,
Études de lapins,
mine de plomb,
14,1 x 19,6 cm,
Paris, musée du Louvre.



Ill. 3 : Charles-François Daubigny,
Environs de Villerville,
ca. 1874,
huile sur toile,
39 x 67 cm,
signé en bas à gauche.



Ill. 4 : Claude Monet,
La Plage à Honfleur, 1865,
huile sur toile,
81,3 x 59,7 cm,
Los Angeles, Los Angeles County
Museum of Art.



Ill. 5 : Claude Monet,
La Route de Saint-Siméon à Honfleur,
1864, huile sur toile,
59 x 80 cm,
Rome, Banque d'Italie.

La vibration de la facture qui s'accroît au fil des ans chez Boudin, caractéristique de son travail, est déjà perceptible ici et traduit l'incertitude du climat normand, amplifiée par la gamme colorée employée par l'artiste.

Le jeu subtil de taches de couleur qui suggère le ciel animé annonce l'arrivée de l'impressionnisme. À l'orée de ce mouvement, notre artiste exerce notamment sur le jeune Claude Monet une influence qui

sera déterminante. Monet confiera plus tard à Gustave Geoffroy : « Si je suis devenu peintre, c'est à Eugène Boudin que je le dois » (ill. 4 et 5).

En focalisant son attention sur le caractère inconstant et insaisissable du ciel de Villerville, Boudin fait donc preuve, dans notre tableau, d'une étonnante modernité.

Léopoldine Duchemin

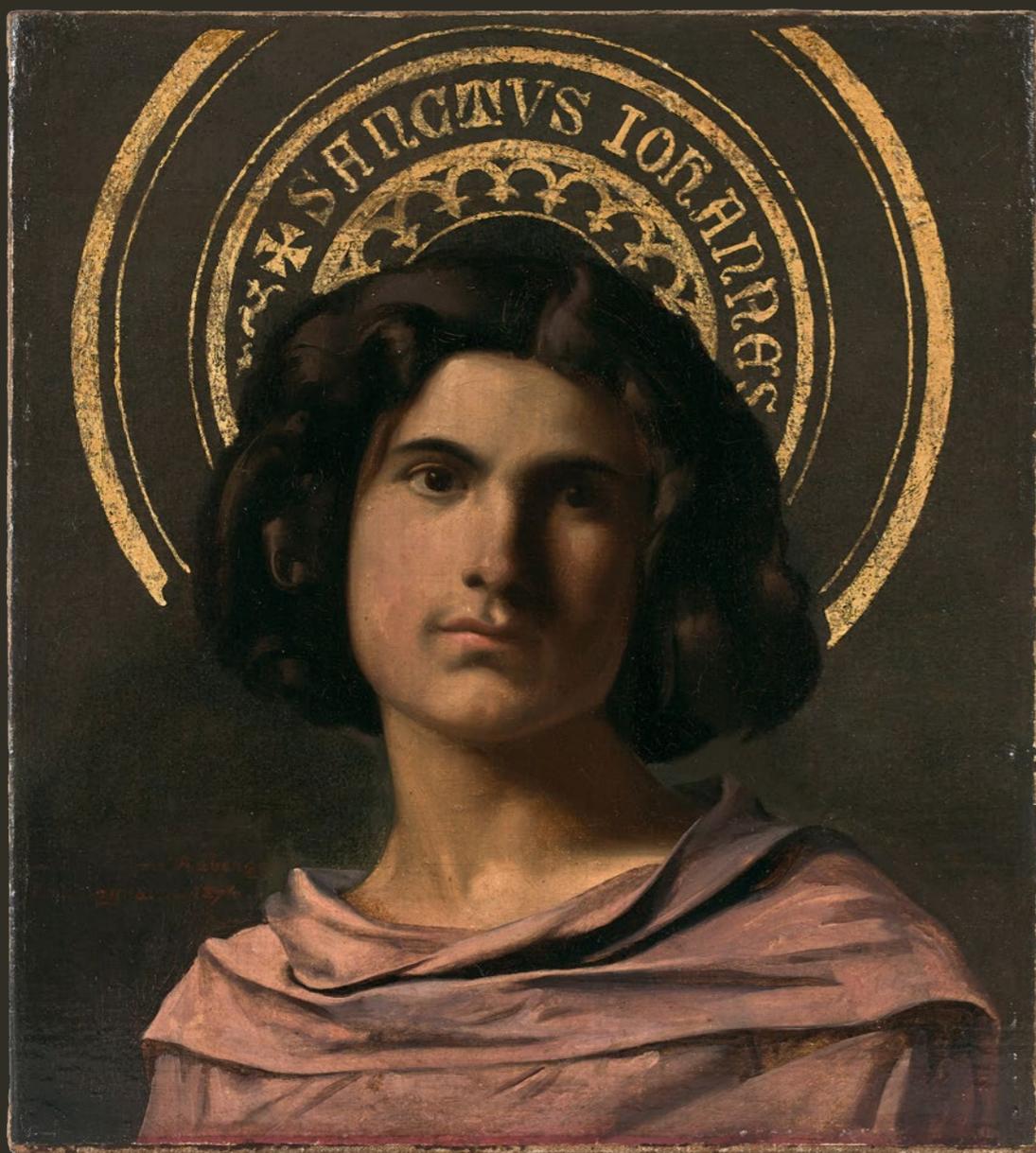
Bibliographie :

Robert Schmit, *Eugène Boudin : 1824-1998*, Paris, Éditions Galerie Schmit, 1973, 3 vol.

Eugène Boudin : 1824-1898, dir. Anne-Marie Bergeret-Gourbin, Laurent Manceuvre et Françoise Cohen (cat. exp., Honfleur, Greniers à sel, musée Eugène-Boudin, 11 avril-12 juillet 1992), Honfleur, association Eugène Boudin-Honfleur 92, 1992.

Eugène Boudin : l'atelier de la lumière, Le Havre, MuMa, 16 avril-26 septembre 2016.





Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret
(Paris 1852-1929 Vesoul)

Saint Jean,
1874,

huile sur toile,
31 x 27,8 cm,
signé, daté et dédié en bas à gauche : « À mon ami Aubergé / P.A.J. Dagnan 1874 ».

Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret

(Paris 1852-1929 Vesoul)

Saint Jean

Artiste académique par excellence, Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret s'oriente vers le mouvement naturaliste sous l'influence de Jules Bastien-Lepage. Il s'impose rapidement comme l'un des peintres les plus prometteurs de sa génération, tout en contribuant à la modernisation de la tradition académique, notamment par l'emploi de nouvelles techniques, dont l'utilisation de la photographie. Au début des années 1880, ses premiers succès au Salon – notamment pour *Les Chevaux à l'abreuvoir* (1885) – et la mort prématurée de Bastien-Lepage le désignent comme le principal successeur de ce dernier l'un des chefs de file du naturalisme. Il quitte Paris pour s'établir en Franche-Comté, où il peint des sujets tirés de la vie rurale.

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, l'artiste reçoit le grand prix de l'Exposition universelle, puis est élu membre de l'Académie des beaux-arts. Ce nouveau statut contribue à accroître sa réputation et son succès. À partir de cette date, il abandonne progressivement la peinture de genre pour se consacrer au portrait mondain, ainsi qu'à la décoration murale et à la peinture d'église.

Notre toile est une œuvre de prime jeunesse et l'un des premiers tableaux connus de l'artiste. Entré dans l'atelier d'Alexandre Cabanel à l'École des beaux-arts en 1869, le jeune peintre voit sa formation interrompue

par la guerre franco-prussienne ; il ne peut reprendre ses études qu'en 1872 et entre alors dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme. Il y suit une formation des plus classiques, s'exerçant au dessin d'après le modèle vivant et copiant les maîtres anciens au Louvre. L'influence de Gérôme est nettement perceptible dans notre tableau. Dagnan-Bouveret utilise le coloris et la technique en glacis superposés caractéristique de l'art de son maître, elle-même héritée d'Ingres. L'auréole dorée témoigne quant à elle de sa fascination pour les primitifs italiens admirés au Louvre. Dagnan s'inspire vraisemblablement des traits de l'un de ses camarades d'atelier qu'il figure en saint Jean, comme l'indique l'inscription « Sanctus Iohannes ».

La toile est peinte en 1874 – une année charnière dans la carrière de l'artiste. Il peint à cette même date, sous les encouragements de Gérôme, son premier tableau de Salon, *Atalante*, qui lui vaut son premier succès en étant acheté par l'État pour mille huit cents francs. Comme notre œuvre, il est encore empreint de la manière de Gérôme et marque les débuts d'un artiste à la recherche de la méthode originale et moderne qui fera quelques années plus tard son renom.

Notre *Saint Jean* est signé P.A.J. Dagnan, et ne comprend que le nom de naissance de l'artiste, auquel il ajoutera plus tard le patronyme de son grand-père Gabriel Bouveret, en gage de reconnaissance pour celui qui l'a élevé et encouragé dans sa vocation de peintre.

Ambroise Duchemin





Henry Lerolle
(Paris 1848-1929 Paris)

Nocturne de Chopin,
1877,

huile sur toile,
54 x 65 cm

signé et daté (en bas à droite) : « H. Lerolle 1877 »,
inscriptions sur des étiquettes au dos : « Au piano : Mme Henry LEROLLE, née Madeleine ESCUDIER (1856-1937). / Assis dans le fauteuil : son frère, Paul ESCUDIER (1858-1931). / De dos : Henri Lerolle (1848-1929). / À gauche : buste de RODIN, "Représentation féminine", plâtre et galvano. » « Henry LEROLLE / "Nocturne de Chopin" / 1877 », cachet de marchand de couleurs au verso : « H. BLANCHET / PARIS / 17 / Rue de Grenelle St. Germain » (Labreuche : 1867-1886).

Exposition :

Cercle artistique et littéraire, *Exposition de peinture & de sculpture de 1878, catalogue*, Paris, imprimerie administrative de Paul Dupont, 1878, p. 3, n° 162 : « Un nocturne de Chopin » (non rep.).

Publication :

Maurice Denis, *Henri Lerolle et ses amis, suivi de quelques lettres d'amis*, Paris, imprimerie Duranton, 1932, n° 7 : « Intérieur » (rep.).

Henry Lerolle

(Paris 1848-1929 Paris)

Nocturne de Chopin

On a longtemps sous-estimé le rôle que joua Henry Lerolle, peintre et collectionneur de premier ordre, dans l'histoire de l'art de la fin du XIX^e siècle.

Héritier d'une famille de bronziers, Lerolle entre à l'âge de seize ans dans l'atelier de Lamothe : cet élève d'Ingres et collaborateur d'Hippolyte Flandrin est également le maître de Regnault, de Degas et de Serret. Le jeune Lerolle fréquente le Louvre avec assiduité, et fait à cette occasion la rencontre de Jean-Louis Forain et d'Albert Besnard. Hostile à l'enseignement officiel de l'École des beaux-arts, il se forme à l'académie Suisse. Il expose pour la première fois au Salon de 1868.

Vers 1870, il peint auprès de Berthe Morisot et suit l'évolution de l'impressionnisme, sans en adopter la touche. Tout en restant accessible au public des Salons, il partage des préoccupations analogues à celles des impressionnistes et privilégie dans ses toiles le choix d'un cadre contemporain, ainsi qu'un goût pour les tonalités claires, le quotidien et le plein air.

Lerolle exécute des décorations d'édifices civils, notamment pour l'hôtel de ville de Paris et la Sorbonne. Il se spécialise également, dès 1874, dans la peinture religieuse. L'artiste obtient ses premiers succès avec *Le Baptême des martyrs de Créteil*, toile révélatrice des prémices de ce jeune talent, et *Les Pleurs de la Madeleine*, acheté par l'État en 1875. Ses progrès vont dans le sens du naturalisme naissant, à l'instar d'autres peintres comme Bastien Lepage.

Lerolle aborde cependant dans notre toile un registre plus personnel et sensible, puisqu'il délaisse ici la peinture religieuse pour mettre en scène sa femme Madeleine Escudier jouant au piano, âgée d'à peine vingt et un ans, peu de temps après leur mariage célébré en 1876. Le peintre se représente lui-même de dos, tandis que le personnage assis dans le fauteuil n'est autre que Paul Escudier (1858-1931), frère de Madeleine, docteur en droit, avocat à Paris, qui deviendra plus tard président du Conseil et député de la Seine, membre de la Fédération républicaine et de la Ligue des patriotes.



Ill. 1 : Henry Lerolle, *Portrait de Madame Henry Lerolle, née Madeleine Escudier, ca. 1880*, huile sur toile, 32,5 x 24,5 cm, signé deux fois « H. Lerolle » (en haut à droite et en bas à droite), collection particulière.



Ill. 2 : Henry Lerolle, *Madame Henry Lerolle au piano*, localisation inconnue, crayon et lavis sur papier, reproduit dans Maurice Denis, *Henri Lerolle et ses amis, suivi de quelques lettres d'amis*, Paris, imprimerie Duranton, 1932, n° 22 (coll. de Mme Jeancourt-Galignani).



Ill. 3 : Henry Lerolle, *La Répétition à l'orgue*, 1887, huile sur toile, 236,9 x 362,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.



Ill. 4 : Henry Lerolle, *Jésus chez Marthe et Marie*, 1877, huile sur toile, Tours, musée des Beaux-Arts.

Ce récital, sans doute improvisé, prend probablement place dans l'hôtel particulier des Lerolle, situé au 20, avenue Duquesne, près des Invalides.

Henri Lerolle anticipe ici les scènes d'intérieurs qu'il va multiplier dans les années 1880 : pour ce type d'œuvres, le peintre rejoint les théories des impressionnistes, en privilégiant des attitudes naturelles et en intégrant ses figures dans l'atmosphère propre à leur vie quotidienne. Son épouse

lui servira de modèle pour plusieurs toiles intimistes (ill. 1 et 2) et posera notamment, avec sa sœur Marie Escudier, pour *La Répétition à l'orgue* de 1885 (ill. 3) : dans cette œuvre, innovante par sa composition décentrée et l'importance qu'y occupe le vide, l'artiste adopte une approche à la limite de la peinture religieuse et de la scène de genre.

L'admiration de Lerolle pour les maîtres hollandais du XVII^e siècle est perceptible dans notre œuvre. Notre

scène d'intérieur, qui joue sur les ressources du clair-obscur, pourrait presque être considérée comme un pendant profane de la toile d'inspiration rembranesque représentant *Jésus chez Marthe et Marie* (ill. 4) exécutée par Lerolle la même année, en 1877 : on y retrouve une composition similaire, l'artiste figurant également trois personnages (deux d'entre eux écoutant avec attention le troisième) dans une pièce éclairée par une fenêtre à gauche.

Le peintre s'inspire de la qualité de la lumière, traitée au naturel, de l'atmosphère sereine et de l'harmonie colorée des toiles de Vermeer. Maurice Denis évoque, pour ce type d'œuvres, la prédilection de l'artiste pour « une certaine couleur terre de Sienne rebattue de blanc dont il tire des effets voisins du camaïeu ». Johannes Vermeer (1632-1675), qui souffrait jusqu'alors d'un relatif oubli, revient dans la lumière au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle grâce



Ill. 5 : Henry Lerolle,
Jeune Femme assise devant la fenêtre dans un intérieur,
ca. 1890,
huile sur toile,
41,5 x 34 cm,
collection particulière.



Ill. 6 : Henry Lerolle,
Deux Femmes dans un intérieur,
ca. 1890,
huile sur toile,
55 x 46 cm,
collection particulière.

à plusieurs publications de l'historien d'art Théophile Thoré-Burger dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1866. Lerolle se plaît à décrire le cadre de sa vie familiale dans une série de petits tableaux représentant des scènes d'intérieurs dans le goût hollandais (ill. 5 et 6). À l'instar de Vermeer, il s'attache à renforcer l'effet d'intimité en montrant le profil d'une femme, vraisemblablement son épouse, dans l'encadrement d'une porte, ou se détachant à contre-jour devant une fenêtre. Ce motif, récurrent chez Vermeer, est aussi au

centre des préoccupations de Lerolle, comme en témoigne notre tableau.

Par le soin apporté à la carnation et par la délicatesse du modelé, le peintre suggère avec subtilité la douceur et la maturité qui se dégagent de l'image de sa femme, représentée de profil dans notre toile. La beauté et la grâce de Madeleine charment également l'entourage de Lerolle, qui accueille de nombreux peintres chez lui. Il n'est donc pas surprenant que sa jeune épouse ait inspiré certains d'entre eux : au début des années 1880, elle pose avec sa fille Yvonne pour Albert



Ill. 7 : Albert Besnard,
Madame Henry Lerolle et sa fille Yvonne,
ca. 1879-1880,
huile sur toile,
165,1 x 115,6 cm,
Cleveland, Cleveland Museum of Art.



Ill. 8 : Henri Fantin-Latour,
Portrait de Madame Henri Lerolle,
1882,
huile sur toile,
Cleveland, Cleveland Museum of Art.

Besnard, ami intime de Lerolle (ill. 7), ainsi que pour Fantin-Latour (ill. 8).

Parmi les artistes dont Henry Lerolle s'entoure et dont il collectionne les œuvres, figurent Edgar Degas, Auguste Renoir, Albert Besnard, José María Sert, mais aussi des écrivains comme Stéphane Mallarmé, Paul Claudel, André Gide, Paul Valéry, ainsi que de nombreux musiciens. Henry Lerolle, en ses qualités de violoniste amateur et mélomane, s'initie à la musique contemporaine auprès d'Alfred Chausson, qui n'est autre que le mari de sa belle-sœur, Jeanne

Escudier. Par son intermédiaire, il rencontre certains grands compositeurs, notamment Claude Debussy avec lequel il se lie d'amitié lors d'un séjour commun à Luzency en juin 1893. Lerolle noue également des relations avec Henri Duparc, Serge Prokofiev, Maurice Ravel, Erik Satie ou encore Igor Stravinsky.

Frédéric Chopin, compositeur et pianiste virtuose appartenant à la génération précédente, s'est rapidement intégré dans les cercles artistiques et mondains lors de son arrivée à Paris en 1831. Sous la monarchie de Juillet,



Ill. 9 : Arie Johannes Lamme,
Le Petit Atelier de la rue Chaptal en 1851,
 1851,
 huile sur bois,
 60 x 73,5 cm,
 Dordrecht, Dordrechts Museum.

de nombreux musiciens et interprètes de tous pays se sont installés en France, à la recherche d'une consécration internationale. Avec le romantisme, l'instrument, notamment le piano, est devenu un signe d'appartenance sociale et la société bourgeoise a porté au plus haut niveau l'art de recevoir. Chopin peut être considéré, avec Franz Liszt, comme le fondateur de la technique moderne du piano. Il influencera toute une lignée de compositeurs, tels

que Gabriel Fauré, Claude Debussy, Maurice Ravel, Alexandre Scriabine, Sergueï Rachmaninov, et même Olivier Messiaen. Décédé en 1849, Chopin n'a pu faire partie du cercle de Lerolle, mais sa musique continuait alors d'être jouée, comme le prouve notre tableau.

Les *Nocturnes* interprétées par Madeleine Escudier dans notre toile forment vingt et une pièces pour piano, composées par Chopin entre 1827 et 1846, reposant

sur un mouvement lent d'expression pathétique ponctué de divers ornements mélodiques accélérés. Si Chopin n'est pas l'inventeur de ce genre, il l'a enrichi de ses plus belles pages, en donnant libre cours à son goût pour la longue phrase ornée, inspirée du *bel canto* italien.

Comme dans *Le Petit Atelier de la rue Chaptal en 1851* peint par Arie Johannes Lamme, représentant Cornelia Scheffer au piano dans l'atelier de son père (ill. 9), on perçoit dans notre œuvre les correspondances indicibles des sons de la musique et des tons de la peinture. Dans le suspens de ces visions intimistes, nous retrouvons toute la poésie de « ces matinées sans programme, sans appareil, presque sans auditoire, où les exécutants semblaient jouer pour eux-mêmes¹ ».

Dans notre toile, la source lumineuse qui s'échappe de la fenêtre à demi occultée allume des reflets dans le poli du mobilier, frôle le buste sculpté, le cadre doré du tableau et la large tapisserie ouvrant sur une pièce obscure. La lumière caresse la crinière de la peau de lion qui jonche le sol au premier plan, ainsi que le chapeau de paille de Madeleine posé sur la chaise à droite. Au-dessus du clavier, la blancheur de la partition ouvre une seconde plage de réverbération et nimbe la pianiste d'un halo. La vibration de la lumière et la finesse des accords répondent aux suaves modulations de la musique.

Séjour de la mélancolie et du rêve, les *Nocturnes* nous plongent dans l'ineffable. George Sand estimait à juste titre que le miroitement et la palpitation des mélodies de Chopin, qui s'écoutent dans la transparence équivoque du clair-obscur, étaient indéchiffrables à la clarté aveuglante du plein jour. En effet, la couleur « d'élégie, d'opale et de pierre de lune » qui flotte dans les *Nocturnes*, nous l'écoutons dans cette œuvre de Lerolle, poème à la tonalité sombre et rêveuse qui nous fait basculer dans un « étrange état crépusculaire ».

Amélie du Closel

1. Charles Blanc, *Album des peintres de l'École française*, Paris, Librairie Renouard, 1876, p. 14.



Browns
a relative of Juan
1884



Victor Prouvé
(Nancy 1858-1953 Sétif)

Portrait de Juana Romani,
1884,

plume noire sur papier,
19,1 x 13,5 cm,
inscription et signature en bas à gauche : « VProuvé à sa chère amie Juana »,
inscription sur une étiquette au dos : Juana Romani par Prouvé.

Victor Prouvé

(Nancy 1858-1953 Sétif)

Portrait de Juana Romani

Artiste complet et prolifique, Victor Prouvé s'est épanoui dans de nombreux domaines, allant de la peinture aux arts décoratifs en passant par la reliure. Sa carrière et son œuvre sont fortement liées à la ville de Nancy dont il est originaire. Jouissant d'une importante renommée, ses envois aux Salons parisiens et nancéiens lui ont assuré une vaste audience et une popularité certaine. Dans cette feuille inédite, Victor Prouvé portraiture l'un des modèles les plus célèbres de l'époque, Juana Romani¹ (ill. 1), de son vrai nom Giovanna Carolina Carlesimo.

Née en 1867 à Velletri, en Italie, Juana Romani suit sa famille qui s'installe à Paris durant son enfance. Après avoir été repérée par Alexandre Falguière, elle pose pour de nombreux artistes, dont Jean-Jacques Henner, Ferdinand Roybet et Carolus-Duran. La jeune femme est décrite par Georges Derville comme « grande, souple, avec des ondulations délicieuses dans l'ensemble de son être [...] [elle] apparaît telle une impératrice

des époques byzantines, avec, dans la chevelure qui casque d'or son front, les fauves reflets des soleils couchants et dans ses yeux incertains de tons, qui paillettent comme des points havane, une attirance étrange qui soumet² ».

Juana Romani prête ses traits à plusieurs figures qui ornent les compositions de Victor Prouvé (ill. 2) : elle est ainsi parfaitement reconnaissable dans la *Jeune femme consultant un carton à dessins* (ill. 3). Réalisée également en 1884, cette feuille montre Juana attentive à une œuvre sur papier. Son attrait pour l'art est réel puisque, outre sa carrière de modèle prisée, elle se forme dans plusieurs ateliers au métier de peintre, s'épanouissant principalement dans le domaine du portrait. L'œuvre de Juana Romani rencontre un certain succès. Elle obtient notamment une médaille d'argent lors de l'Exposition universelle de 1889 et participe régulièrement aux Salons. Peintre de talent, elle est malheureusement contrainte d'arrêter sa production à partir de 1904 en raison de problèmes psychiatriques.

1. Juana Romani (1867-1923) : modèle et peintre, un rêve d'absolu, Courbevoie, musée Roybet-Fould, 5 mai 2021-19 septembre 2021. Commissariat : Emmanuelle Trief-Touchard, Marion Lagrange et Gabriele Romani, Courbevoie, musée Roybet Fould.

2. Georges Derville, « M^{lle} Juana Romani », dans le *Noël des Annales*, ca. 15-20 décembre 1901, p. 30.



Ill. 1 : Pierre Lanith Petit,
Juana Romani, ca. 1900,
tirage photographique,
7,4 x 4,2 cm,
Paris, musée d'Orsay.

Elle est alors internée dans divers asiles d'Île-de-France et décède en 1923, à la maison de santé du château de Suresnes, à l'âge de cinquante-six ans. Loin de cette triste fin, ce portrait à la plume montre Juana Romani dans la fleur de l'âge, à l'aube d'une carrière lumineuse de créatrice. Il témoigne aussi de la proximité unissant les deux artistes. Les liens entre ceux-ci semblent avoir été très cordiaux et continus. Juana Romani possédait notamment

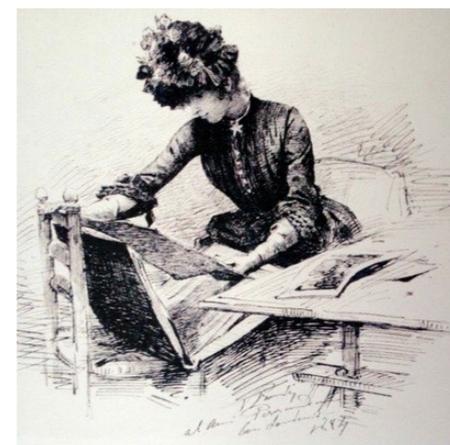


Ill. 2 : Victor Prouvé,
Portrait de Juana Romani, 1884,
huile sur toile,
Saint-Dizier, Musée municipal.

plusieurs œuvres de Victor Prouvé, comme l'atteste le catalogue de sa vente après décès³. La publication recense ainsi treize dessins de ce dernier, mais également une toile figurant Salomé portant la tête de saint Jean-Baptiste.

Maxime Georges Métraux

3. *Catalogue des tableaux modernes par Drammard, Henner, Lumière [...], dessins modernes par Delacroix, Henner, Prouvé [...] dessin au lavis [...] dépendant de la succession de madame Juana Romani*, expert : Félix Gérard, 20 juin 1923, Paris, Hôtel Drouot, salle 7, Paris, G. Petit.



Ill. 3 : Victor Prouvé,
Jeune femme consultant un carton à dessins,
1884,
plume et encre de Chine,
32 x 37,1 cm,
Nancy, musée de l'École de Nancy.

Bibliographie :

Catalogue des tableaux modernes par Drammard, Henner, Lumière [...], dessins modernes par Delacroix, Henner, Prouvé [...] dessin au lavis [...] dépendant de la succession de madame Juana Romani, expert : Félix Gérard, 20 juin 1923, Paris, G. Petit.

Victor Prouvé, Paris, 21 décembre 1979-13 janvier 1980. Commissariat : F. Th. Charpentier, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1979.

Sophie Marcellin et Denis Ozanne, *Victor Prouvé, 1858-1943 : portraits*, Paris, Sophie Marcellin & Denis Ozanne, 2001.

Victor Prouvé, 1858-1943, Nancy, musée des Beaux-Arts, Musée lorrain, musée de l'École de Nancy, 17 mai 2008-21 septembre 2008. Commissariat : Claire Stoullig, Valérie Thomas et Éric Moinet, Paris, Gallimard, 2008.

Juana Romani : la petite Italienne : da modella a pitricce nella Parigi fin-de-siècle, Velletri, Convento del Carmine, Refettorio, 22 décembre 2017-28 janvier 2018. Commissariat : Marco Nocca et Gabriele Romani, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2017.

Juana Romani (1867-1923) : modèle et peintre, un rêve d'absolu, Courbevoie, musée Roybet-Fould, 5 mai 2021-19 septembre 2021. Commissariat : Emmanuelle Trief-Touchard, Marion Lagrange et Gabriele Romani, Courbevoie, musée Roybet-Fould.



Théodule Ribot

(Saint-Nicolas-d'Attez 1823-1891 Colombes)

Paysage

Né en 1823, Théodule Ribot vit une enfance et une jeunesse difficiles dans l'Eure, avant d'arriver à Paris en 1845. Après avoir enchaîné plusieurs petits métiers alimentaires, il finit par se former à la peinture dans l'atelier d'Auguste Glaize. Influencé par les maîtres espagnols du Siècle d'or et grand admirateur de Gustave Courbet, Ribot se mêle naturellement au courant réaliste émergeant à la fin des années 1850, dont il devient une figure majeure. En 1859, il participe avec Alphonse Legros, James Abbott McNeill Whistler, Henri Fantin-Latour ou encore Antoine Vollon à l'exposition organisée pour les refusés du Salon dans l'atelier de François Bonvin. Il expose finalement au Salon en 1861 et s'impose avec ses « scènes de cuisine », qui lui valent des critiques élogieuses. Ribot puise ses sujets dans son environnement – scènes d'intérieurs, portraits et natures mortes –, dans la plus pure tradition réaliste. Son art se caractérise par un emploi systématique du clair-obscur et un souci d'observation méticuleuse. Ribot est un dessinateur aussi talentueux que prolifique. Ses dessins, marqués par les gravures de Rembrandt, n'ont pas simplement vocation à préparer des peintures mais sont des œuvres à part entière. À l'encre, à l'aquarelle, à la pierre noire ou au fusain, souvent dans de petits formats et d'une spontanéité remarquable, ils permettent à Ribot de « se reposer du tableau ». Outre de très nombreuses études de mains, sa production graphique est partagée entre natures mortes, études de figures, scènes de genre et quelques rares paysages, à l'image de notre dessin.

L'artiste séjourne souvent en Normandie ou sur la côte bretonne, où il peint des portraits de pêcheurs et plusieurs marines. Bien qu'à la marge de son œuvre, le thème de la mer occupe une partie de sa production. Ribot illustre notamment une édition des *Travailleurs de la mer* de Victor Hugo (1866) et écrit en 1878 une nouvelle intitulée *La Marie-Henry. Hot. 25*, relatant l'aventure de pêcheurs miraculés après une tempête sur les bords de la Manche. L'influence de Victor Hugo est d'ailleurs perceptible dans l'inspiration de notre dessin, tout comme dans sa technique à l'encre brune rappelant les paysages romantiques et presque abstraits de l'écrivain. D'un format inhabituellement grand pour l'artiste, notre feuille est d'une rare modernité par son minimalisme et son synthétisme, annonçant presque les dessins de paysages tracés par Nicolas de Staël au siècle suivant (ill. 1).

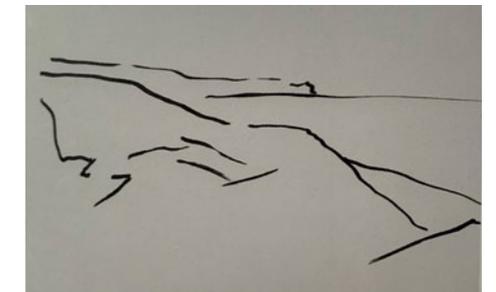
Ambroise Duchemin



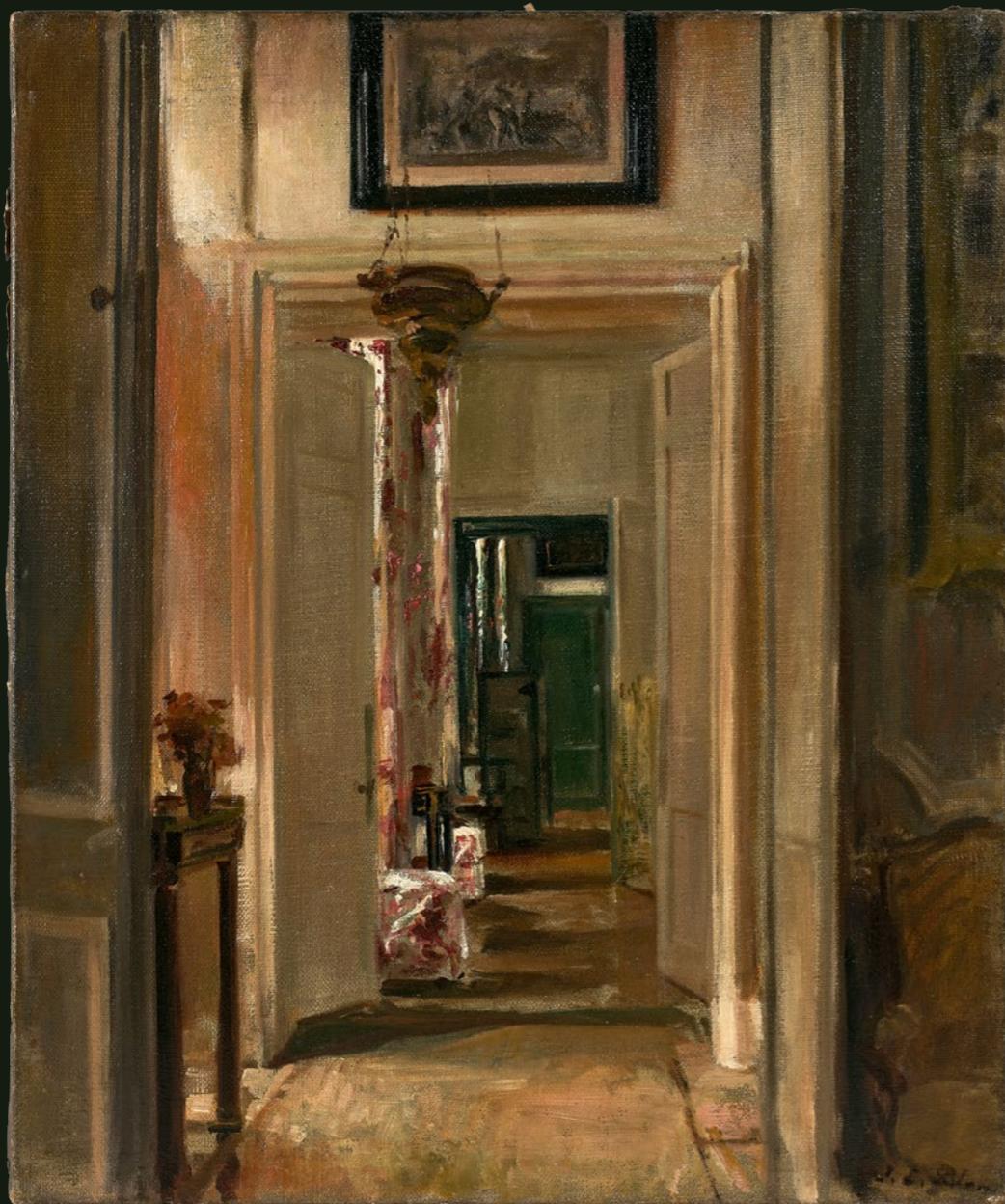
Théodule Ribot
(Saint-Nicolas-d'Attez 1823-1891 Colombes)

Paysage,
1885,

plume, encre brune et lavis sur papier,
19,6 x 26,2 cm,
monogrammé et daté en bas à gauche : « t.R. 85 ».



Ill.1: Nicolas de Staël,
Étude de Cap Blanc-Nez, 1954,
feutre sur papier,
13,5 x 20,8 cm,
collection particulière.



Jacques-Émile Blanche
(Paris 1861-1942 Offranville)

Le Vestibule du manoir du Tot, Offranville,
ca. 1910,

huile sur toile,
46 x 38 cm,
signé en bas à droite : « J.E. Blanche »,
portant au verso la marque au pochoir du marchand de toiles Paul Foinet fils et cachet de cire ancien.

Jacques-Émile Blanche

(Paris 1861-1942 Offranville)

*Le Vestibule du manoir du Tot,
Offranville*

Portraitiste incontournable de la société du tournant du XX^e siècle, Jacques-Émile Blanche côtoie les plus grandes figures de son temps, tant à Paris qu'en Normandie. Charles Gounod, Hector Berlioz, Georges Bizet, Édouard Manet, Auguste Renoir, ou encore Edgar Degas fréquentent le salon de son père, Émile Blanche, célèbre médecin aliéniste.

Bien qu'il ait reçu l'enseignement d'Henri Gervex, Blanche est avant tout un autodidacte. Profondément influencé par les impressionnistes, il l'est également par les peintres anglo-saxons : Thomas Gainsborough, John Singer Sargent et James Abbott McNeill Whistler. Ses portraits sont très appréciés en France et outre-Manche, où il reçoit notamment des commandes de Mrs Saxton et Violet Manners, duchesse de Rutland.

Dès 1903, l'artiste expose régulièrement au Salon de Paris et à la Royal Academy de Londres. Il est nommé commandeur de la Légion d'honneur la même année. Au début des années 1900, il dirige un

atelier à l'académie La Palette, avant d'être élu membre de l'Académie des beaux-arts en 1935. Peintre mais aussi écrivain, Blanche publie plusieurs romans : *Portraits of a Lifetime* (1937) et *More Portraits of a Lifetime. 1918-1938* (1938) sont des chroniques de la vie mondaine de la Belle Époque. Sa compréhension de la psychologie caractérise tant ses portraits – écrits ou peints – que ses paysages et ses scènes d'intérieurs. Comme l'affirme l'artiste : « Portraitiste je suis et veux l'être, portraitiste en tout et de tout. »

Notre tableau, listé au numéro 1500 du catalogue raisonné (en ligne) par Jane Roberts et Muriel Molines, est, à ce titre, un véritable « portrait » du vestibule du manoir du Tot à Offranville.

En 1902, l'artiste et son épouse Rose Lemoine quittent Dieppe pour s'installer au manoir du Tot à Offranville. Les époux acquièrent rapidement la maison, où ils passeront tous leurs étés jusqu'à leur mort.



Ill. 1 : Jacques-Émile Blanche,
Le Vestibule du manoir du Tot à Offranville,
ca. 1912,
huile sur toile,
170 x 160 cm,
signé en bas à gauche :
« J. E. Blanche/Offranville ».



Ill. 2 : Jacques-Émile Blanche,
Le Vestibule à Offranville,
ca. 1905,
huile sur toile,
46 x 38 cm,
signé en bas à gauche : « J. E. Blanche ».

Blanche y reçoit le gratin politique, artistique et littéraire parisien. Le manoir devient un lieu cher à l'artiste, qui se plaît à le peindre à plusieurs reprises. On en connaît d'autres représentations d'intérieurs (ill. 1 et 2). Notre tableau en est assurément l'une des plus charmantes.

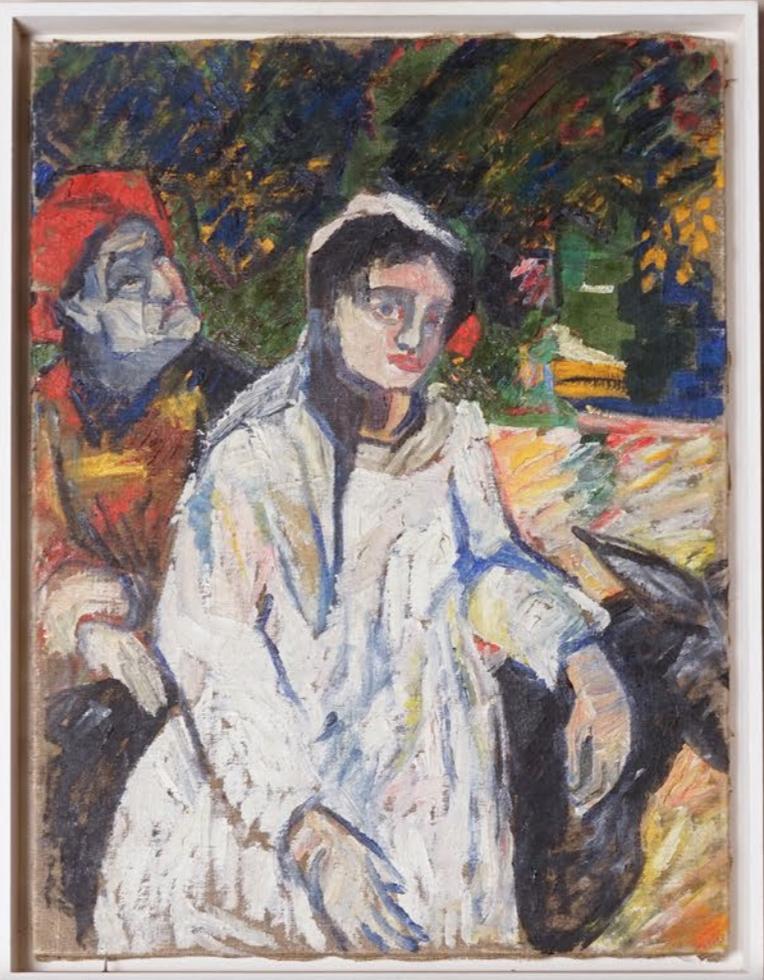
La composition, déployée par la profondeur du couloir, déroule une perspective originale sur l'intérieur du manoir. L'architecture classique et le mobilier prestigieux illustrent le caractère élégant et raffiné de la demeure. Les touches, douces et fluides, les couleurs, chaudes et tamisées,

évoquent les œuvres de Manet et de Gainsborough tout en contribuant à la représentation d'un lieu « cosy » dans lequel les passions de Blanche – peinture, littérature et musique – s'épanouissent.

Carola Scisci

Publication :
Jane Roberts et Muriel Molines,
Catalogue raisonné Jacques-Émile Blanche 1861-1942, 2019, n° 1500.







Natalia Sergueïevna Gontcharova
(Ladyjino 1881-1962 Paris)

La Fuite en Égypte, dit aussi Femme avec un âne,
ca. 1906,

huile sur toile,
71 x 53,5 cm,
inscription au verso sur la toile : « N 240 / Larionov ».

Provenance :

Envoyé de Moscou en France avec un lot de tableaux de M. Larionov et de N. Gontcharova, portant au verso une inscription au seul nom de Larionov, dans les années 1927-1928.

(Probablement) Collection N. Gontcharova, jusqu'à son décès en 1962.

(Probablement) Collection Michel Larionov, jusqu'à son décès en 1964.

(Probablement) Collection d'Alexandra Tomilina-Larionov, seconde épouse de M. Larionov.

Vente Palais Galliera, M^e Rheims, 21 juin 1966, n° 253, comme « Michel Larionoff ».

Vente Paris, Palais Galliera, M^{es} Rheims & Laurin, Tableaux modernes, Sculptures, 14 juin 1967, lot 70, comme « attribué à Natalia Gontcharova ».
Vente Hôtel Drouot, M^e Alain Lemée, 15 décembre 1972, n° 31, comme « Natalia Gontcharova ».
Acquis à cette vente par la galerie Hupel.
Par descendance, aux héritiers de Philippe Hupel.

Expositions :

Moscou, *Vystavka kartin Natalii Sergeevny Goncharovoi 1900-1913*, 29 septembre-5 novembre 1913, n° 240, décrit comme « Femme avec un âne (zhenshchina s oslom - женщина с ослом) ».

Saint-Pétersbourg, Bureau artistique de Mme Dobytchina, *Natalia Gontcharova*, exposition personnelle, 1914, n° 25 : « Femme avec un âne (zhenshchina s oslom - женщина с ослом) ».

Publication :

Elie Eganbiuri, *Natalia Goncharova. Mikhail Larionov*, Moscou, 1913, p. IV, décrit comme « femme avec un âne (zhenshchina s oslom - женщина с ослом) » et daté de 1906.

Natalia Sergueïevna Gontcharova

(Ladyjino 1881-1962 Paris)

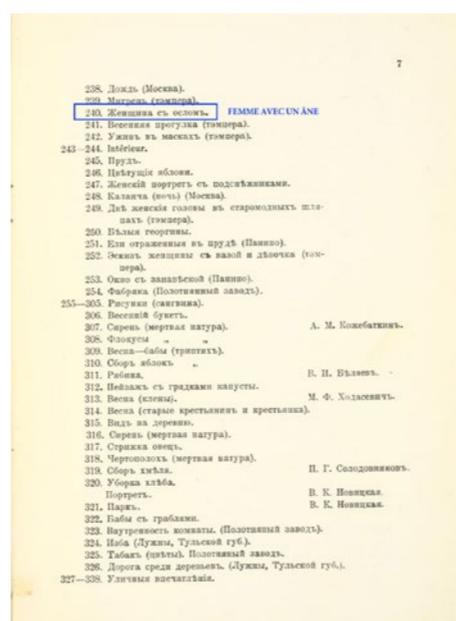
La Fuite en Égypte, dit aussi Femme avec un âne

Natalia Gontcharova, originaire de Tula, en Russie centrale, appartient à une famille de la noblesse russe apparentée au poète Alexandre Pouchkine. Son père est architecte. Elle passe une partie de son enfance dans la propriété de sa grand-mère maternelle, passionnée de peinture, à Ladyzhino et à Polotianny Zavod. En 1891, la jeune Natalia rejoint ses parents à Moscou. Elle est admise en 1898 à l'École de peinture, de sculpture et d'architecture, où elle étudie la sculpture avec Paul Troubetskoï, disciple de Rodin et Sergei Volnukhin. En 1900, elle rencontre Michel Larionov, qui commence à peindre à ses côtés, et qui va devenir le compagnon de toute une vie. Le jeune Larionov ne prête que peu d'attention aux leçons dispensées par ses professeurs et pressent très tôt l'importance de l'apport de l'Occident dans l'art national. Gontcharova et Larionov trouvent, à Saint-Pétersbourg et à Moscou, des conditions favorables pour se familiariser avec l'art occidental, à travers les collections de la famille impériale, et aussi celles des amateurs et marchands locaux, tels Morozov et Chtchoukine. Ces derniers possèdent

à eux seuls un grand nombre d'œuvres de Cézanne, Van Gogh, Maurice Denis, Picasso, Gauguin, Derain, Bonnard et Vuillard, et leurs collections sont librement accessibles aux artistes et étudiants de l'École de peinture de Moscou. L'art allemand du Jugendstil, les Nabis et les travaux de Matisse sont également diffusés par les revues *Le Monde de l'art*, *La Toison d'or* et *Apollon*. Gontcharova quitte l'école en 1902 et commence à se former dès l'année suivante à la peinture auprès de Constantin Korovine. Elle exécute alors plus de deux cents paysages, natures mortes et scènes de genre, principalement au pastel. Elle expose ses œuvres pour la première fois en décembre 1904 au Cercle littéraire et artistique de Moscou. Cette même année, elle expérimente la technique de l'aquarelle puis, l'année suivante, celle de la peinture à l'huile. Elle envoie en 1905 des œuvres à l'Association des artistes de Moscou. Elle n'accompagne pas Larionov en France en 1906, mais elle est cependant invitée à exposer quatre paysages au pastel dans la section russe du Salon d'Automne, organisée par Diaghilev à Paris.



Ill. 1 : Elie Eganbiuri, *Natalia Goncharova. Mikhail Larionov, Moscou, 1913.*



La liste fournie par Elie Eganbiuri premier biographe de l'artiste, dans sa monographie publiée à Moscou en 1913, témoigne de l'étendue et de la variété du travail de Gontcharova à ses débuts. La note sur son développement artistique, établie par Gontcharova elle-même, divise sa production en trois périodes distinctes. Car au contact de l'art occidental, son style va progressivement se modifier.

Entre 1901 et 1906, Gontcharova inaugure une période qualifiée d'impressionniste, caractérisée par la décomposition des tons. On décèle cependant plus volontiers dans ses œuvres l'empreinte des postimpressionnistes, et notamment de Van Gogh. Gontcharova met à profit l'expérience acquise en fréquentant les collections Morozov et Chtchoukine. Certains paysages trahissent l'application des principes pointillistes, tandis que d'autres évoquent davantage le style des Nabis.

À partir de 1906, un tournant s'opère dans son œuvre. Après le Salon d'Automne et la rétrospective Gauguin, elle s'inspire du fauvisme. Elle met alors au point un art de synthèse, à tendance cubiste et primitiviste. Larionov, après un voyage à Paris et à Londres en 1906, se libère également de l'impressionnisme pour adopter dans un style personnel, beaucoup plus dépouillé. Après 1908, Gontcharova et son compagnon tentent de s'affranchir de l'influence française, qui doit ses origines, selon eux, à l'art oriental. Ils se tournent vers leur propre patrimoine, pour créer un art véritablement autochtone, en opérant un retour à l'art populaire, à l'icône et au *loubok*.

Gontcharova entame finalement, à partir de 1911, une troisième période, marquée par l'épanouissement des styles futuriste et rayonniste.

Dans sa liste établie en 1913, Elie Eganbiuri classe notre toile, intitulée alors *Femme avec un âne*, parmi les peintures réalisées par Gontcharova en 1906 (ill. 1). Cette chronologie est à considérer avec précaution : l'artiste a rarement signé ou daté ses œuvres au moment de leur exécution et sa propre mémoire des dates semble floue, voire parfois inexacte. Par ailleurs, les œuvres des débuts de Gontcharova, qui n'assimile que partiellement les théories avant-gardistes, sont souvent difficiles à dater. Ses diverses expérimentations stylistiques traduisent ses hésitations et tâtonnements pour aboutir à un art plus personnel.

Selon Anthony Parton, spécialiste de l'artiste, la date de 1906 fournie par Eganbiuri est néanmoins cohérente, car notre œuvre possède un degré de singularité typique des peintures de Gontcharova antérieures à 1908. En effet, cette *Femme avec un âne* témoigne, de manière évidente, des recherches picturales de l'artiste au début de sa deuxième période créatrice (1906-1911).

Gontcharova élabore ici une œuvre qui semble née d'une réflexion esthétique approfondie. Le cadrage est inattendu : la composition est centrée autour de la figure féminine vêtue de blanc, appuyée sur un âne dont la tête est coupée par les bords de la toile. Le traitement audacieux du fond et les coloris intenses ont été suggérés à Gontcharova par l'embrassement des toiles des Fauves. Sa palette lumineuse et expressive lui permet d'exploiter toutes les possibilités décoratives de la couleur. Cette juxtaposition de tonalités pures – vert, bleu, rouge, jaune, noir et blanc – qui se chevauchent sans se mélanger trouble l'ordonnement de l'espace. La perspective est principalement rendue par la couleur, sans apport graphique.

Encore fidèle aux acquis du postimpressionnisme, Gontcharova emploie une touche large, hachurée et fragmentée, notamment pour l'arrière-plan et la robe de la figure féminine. Certaines œuvres datées de 1906-1907 présentent le même traitement des volumes, rendus par des coups de pinceaux denses et vigoureux, partant dans toutes les directions. Les contours,



Ill. 2 : détail de notre tableau.

Ill. 4 : Natalia Gontcharova,
Vieux Paysan et sa femme (détail), 1907,
huile sur toile,
100 x 120 cm,
Te Papa Tongarewa,
Museum of New Zealand.Ill. 3 : Natalia Gontcharova,
Autoportrait aux lys jaunes (détail), 1907,
huile sur toile,
77 x 58,2 cm,
Moscou, galerie Tretiakov.Ill. 5 : Natalia Gontcharova,
Femme avec un enfant dans les bras
(*Vierge à l'Enfant ?*),
1905-1906,
huile sur toile,
47 x 39 cm,
Paris, collection particulière.Ill. 6 : Henri Matisse,
Madame Matisse, 1907,
huile sur toile,
99 x 81 cm,
Fondation Maerion Philadelphia.

les zones d'ombre et les plis aux angles cassants des drapés sont matérialisés par d'épais traits bleus plus ou moins dilués et appuyés, agencés de façon saccadée (ill. 2, 3 et 4). Ce rythme singulier, dur et anguleux, révèle des affinités avec les premières œuvres proto-cubistes de Braque et de Picasso. Bien que profondément attachée au réel, Gontcharova opère une relative décomposition de la forme. Dans notre

toile, solidement construite, les visages et les mains sont géométrisés et stylisés. Cette tendance à la schématisation, que l'on retrouve déjà dans l'une de ses premières huiles sur toile peinte vers 1905-1906, *Femme tenant un enfant dans ses bras* (ill. 5), trahit la dette de l'artiste envers Gauguin, Cézanne et Matisse. Le visage de la jeune mère, tout comme celui de la femme de notre toile, peuvent ainsi être rapprochés de celui de *Madame Matisse* (ill. 6).



Ill. 7 : Natalia Gontcharova,
Plantation de pommes de terre,
1908-1909,
huile sur toile,
111 x 131,5 cm,
non signé, non daté,
Paris, musée national d'Art moderne.

Tout en puisant dans les récents développements de l'avant-garde française, Gontcharova trouve également son inspiration dans l'art traditionnel russe de l'icône et des *loubki*. De fait, notre toile est typique d'un mélange audacieux de stylisation byzantine et d'expression moderne.

Cette application de la couleur en plans géométriques et ce traitement fondé sur la simplicité des formes et du tracé seront par la suite, vers 1908-1909, mis en place de façon plus précise et systématique (ill. 7).

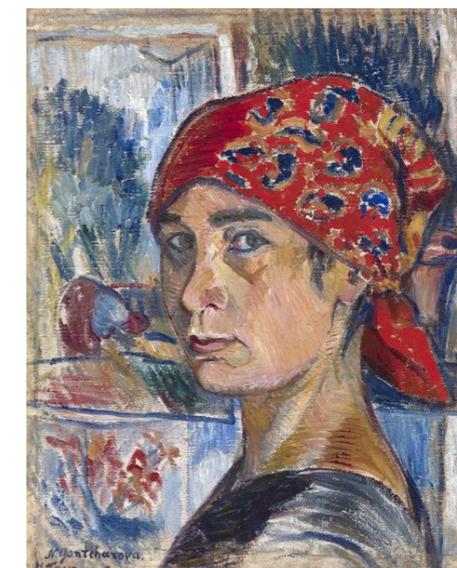
On peut identifier les traits de Gontcharova dans le personnage féminin de notre toile. Parmi les rares huiles sur toile de jeunesse qui sont parvenues jusqu'à nous, on dénombre pas moins de cinq autoportraits peints dans les années 1906-1907. Ce genre introspectif permet à la jeune artiste, récemment

initiée à la technique de la peinture à l'huile, d'exercer sa pratique tout en s'interrogeant sur sa personnalité et sur son statut de peintre. Sa prédilection pour les travestissements est manifeste : elle se représente en robe traditionnelle russe (ill. 8), en tenue d'artiste (ill. 9), ou encore vêtue d'un costume de théâtre (ill. 10).

Au-delà d'un simple autoportrait, on peut voir dans notre toile l'illustration d'une scène de « fuite en Égypte ». Gontcharova prend le parti audacieux de se représenter en Vierge Marie, debout, au premier plan, vêtue d'une ample robe blanche. Elle s'appuie sur un âne derrière lequel se tient le vieux Joseph enturbanné. Ce dernier, qui lève les yeux au ciel, reçoit la prophétie de l'ange et semble prêt à ordonner le voyage vers l'Égypte. À l'arrière-plan, la porte fermée corrobore l'idée du départ imminent.



Ill. 8 : Natalia Gontcharova,
Autoportrait dans une robe traditionnelle,
1906-1907,
huile sur toile,
98 x 74 cm,
Moscou, galerie Tretyakov.



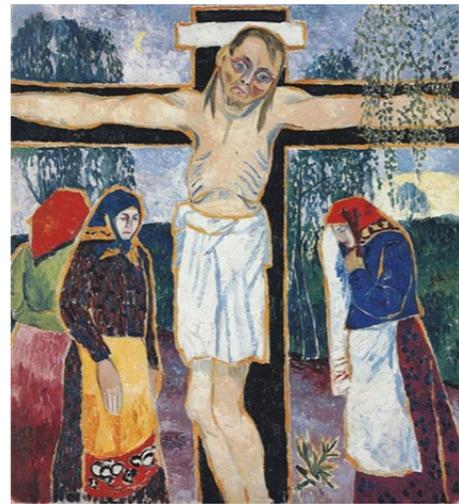
Ill. 9 : Natalia Gontcharova,
Autoportrait avec un fichu,
1906-1907,
huile sur toile,
69,9 x 54 cm,
Meade Art Museum,
Amherst College.



Ill. 10 : Natalia Gontcharova,
Pierrot et Colombine, autoportrait avec Larionov en costume de mascarade, 1906,
huile sur toile,
52 x 70 cm,
Moscou, collection particulière.



Ill. 11 : Natalia Gontcharova,
La Vierge aux glaçons, 1905-1906,
huile sur toile,
37 x 69 cm,
Paris, collection particulière.



Ill. 12 : Natalia Gontcharova,
Crucifixion, 1906,
huile sur toile,
96,5 x 89,6 cm,
Londres, Commerce d'art.

Le choix de ce thème souligne l'admiration de Gontcharova pour les icônes primitives russes. Si la plupart de ses peintures religieuses datent de 1909-1911, on remarque néanmoins quelques toiles mystiques peintes dès 1905-1906, à l'instar de la *Vierge aux glaçons* (ill. 11) ou de la *Crucifixion* (ill. 12). Dans cette œuvre, contemporaine de notre *Fuite en Égypte*, la figure du Christ affiche une étrange ressemblance avec Larionov, et les trois femmes au pied de la croix sont incarnées par des paysannes russes. La scène religieuse fait écho aux événements catastrophiques du début du siècle : la défaite de l'armée et de la marine impériale pendant la guerre russo-japonaise en 1904-1905 et le « dimanche sanglant »

de 1905. Le chagrin des milliers de familles russes est symbolisé par le visage accablé de Larionov représenté en Christ agonisant sur la croix.

Ainsi, l'art de Gontcharova, qui se rattache à la fois au modernisme et à la tradition russo-byzantine, met en regard les aspirations et les souffrances de son temps avec la pieuse extase du passé.

Dans notre *Fuite en Égypte*, dont l'Enfant Jésus est étrangement absent, l'artiste semble exprimer un drame personnel en se représentant en Vierge Marie, les bras vides. En 1906, Gontcharova est âgée de vingt-cinq ans et forme depuis sept ans déjà un couple avec Larionov, et ce pour la vie. Mais ils n'auront jamais d'enfant. L'expression de la jeune femme, qui



Ill. 13 : Natalia Gontcharova,
La Fuite en Égypte,
aquarelle sur papier,
32,7 x 41,7 cm,
signé en bas à gauche,
collection particulière.



Ill. 14 : numéro 240 au verso de notre toile.

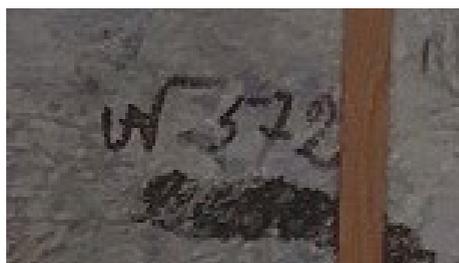
fixe le spectateur, dénote une lassitude triste, voire un état de sidération. Faisant preuve d'un courage inouï, Gontcharova se peint en Vierge debout, la main posée sur son ventre vide, au cœur d'une stérile fuite en Égypte. Elle brosse une scène similaire dans une aquarelle représentant saint Joseph conduisant un âne sur lequel est assise une Vierge abattue, les bras croisés, la tête baissée (ill. 13). Ce voyage semble vain, inutile, voire absurde, sans l'Enfant Jésus menacé par la cruauté du roi Hérode. Amputée d'une dimension essentielle de sa



Ill. 15 : catalogue de l'exposition :
*Vystavka kartin Natalii Sergeevny
Gontcharovoi 1900-1913*,
Moscou, 1913.

féminité, Gontcharova dévoile, en toute conscience, l'injustice et le désespoir que lui inspire sa condition. La jeune artiste, qui ne sera jamais mère, va devenir l'amazone de l'avant-garde. La création artistique incarnera sa descendance.

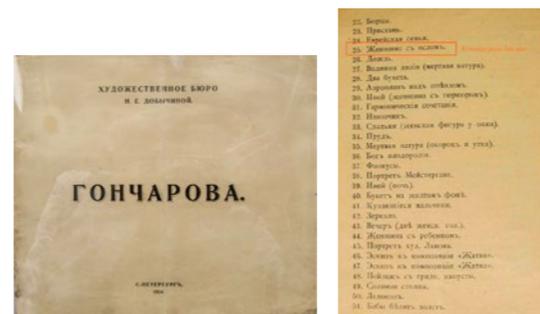
Notre fuite en Égypte est simplement rebaptisée *Femme avec un âne* lors de l'exposition monographique de Gontcharova organisée en 1913 à Moscou : cette identification est attestée par le numéro figurant au revers de la toile (ill. 14), qui renvoie au lot 240 du catalogue (ill. 15).



Ill. 16 : Natalia Gontcharova, *Portrait de Larionov et de son ordonnance* (verso), 1911, huile sur toile, 106,8 x 100 cm, Paris, musée national d'Art moderne, inscription au verso de la toile (main de l'artiste) : « N. 572 » (renvoie à l'exposition de tableaux de N. S. Gontcharova, 1913, Moscou, n° 572 : « Portrait de M. Larionov »). Autre inscription effacée avec en dessous (mains non identifiées) « Larionoff » ou « Larionov ».



Ill. 17 : Natalia Gontcharova, *Nature morte avec une théière et des oranges*, huile sur toile, 96,7 x 105 cm, inscription en cyrillique et numéroté (au verso) « Mert natura (nature morte) / 15a / ts. 600 r. (roubles) », vente Christie's, Londres, 27 novembre 2017, lot 12.



Ill. 18 : catalogue de l'exposition : *Natalia Gontcharova*, exposition personnelle au Bureau artistique de Mme Dobytchina à Saint-Petersbourg, 1914, n° 25, collection du Dr Anthony Parton, Angleterre.



ill. 19 : verso de notre toile.

On retrouve fréquemment ce type de numérotation à la peinture violette (repassée sans doute en blanc à une date ultérieure) sur les œuvres des années 1900-1910 (cf. ill. 16). Comme l'a signalé Elena Basner¹, ces inscriptions ont été ajoutées par Gontcharova elle-même avant l'envoi de ses toiles à Saint-Petersbourg pour l'exposition de 1914, en se fondant sur la liste établie préalablement lors de la rétrospective moscovite de 1913. L'exposition de Saint-Petersbourg, moins ambitieuse,

réunit une sélection restreinte d'œuvres listées sans ordre logique. Ces numéros ont donc permis à Mme Dobytchina, organisatrice de l'événement de 1914, d'identifier facilement les titres correspondants dans le catalogue de 1913. Certains tableaux, non présentés préalablement à Moscou, ont reçu un numéro suivi de la lettre « a » (cf. ill. 17).

On retrouve donc notre toile cataloguée sous le même titre (« Femme avec un âne ») dans l'exposition personnelle de Gontcharova présentée au Bureau artistique de Mme Dobytchina à Saint-Petersbourg en 1914 (n° 25 du catalogue) (ill. 18).

Un certificat rédigé par la seconde épouse de Michel Larionov en 1966 précise que notre œuvre faisait partie

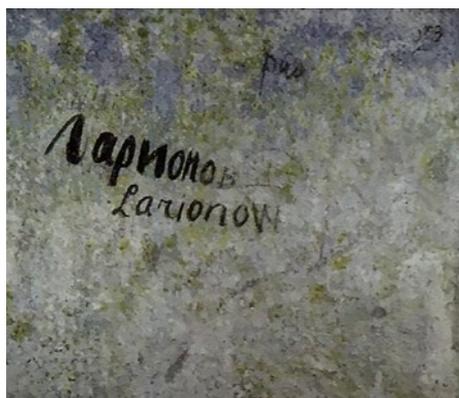
d'une série de tableaux de Larionov et Gontcharova, envoyée à Paris de Moscou au seul nom de Larionov, dans les années 1927-1928. Un certain nombre de toiles de Gontcharova expédiées en France porte, comme notre *Fuite en Égypte* (ill. 19), l'inscription « Larionov » au revers, apposée par l'expéditeur au moment du transport (ill. 20 et 21).

Lors de la succession de Gontcharova en 1962, notre *Fuite en Égypte* est sans doute transmise à Larionov, qui décède deux ans plus tard. Sa seconde femme, Alexandra Tomilina-Larionov, hérite donc vraisemblablement de l'œuvre en 1964. La toile est proposée aux enchères en juin 1966 comme de la main de Michel Larionov, le commissaire-priseur ayant sans doute été induit en erreur

par l'inscription figurant au verso. Quelques mois plus tard, en décembre 1966, Alexandra Tomilina-Larionov rédige un certificat qui authentifie Gontcharova comme l'auteure de notre *Fuite en Égypte*. Le tableau repasse en vente deux fois, en 1967 (comme « attribué à Gontcharova »), puis en 1972 (comme « Gontcharova ») : il est acquis à cette occasion par Philippe Hupel, personnage atypique, collectionneur et poète, un temps galeriste, qui défendra avec ardeur une autre grande artiste russe, Marie Vassilieff, à laquelle il dédie trois expositions entre 1969 et 1971.

Amélie du Closel

1. Elena Basner, « O dvykh kartinakh, pripisyvaemykh [About two paintings wrongly attributed to] M. F. Larionov », The State Russian Museum, *Stranitsy istorii otechestvennogo iskusstva [Pages of the history of Russian art]*, 2nd edition, second half of the XIXth – early XXth century, *Sbornik nauchnykh trudov [Collection of scientific papers]*, St Petersburg, 1993, pp. 17-18.



Ill. 20 : Natalia Gontcharova,
Plantation de pommes de terre, 1908-1909,
verso,
huile sur toile,
111 x 131,5 cm.
Après 1918, restitution à l'artiste, Paris,
1988, donation de l'État soviétique
à l'État français,
Paris, musée national d'Art moderne.



Ill. 21 : Natalia Gontcharova,
Les Lutteurs, 1909-1910,
verso,
huile sur toile, 103 x 118,5 cm,
inscription en cyrillique, main non
identifiée : « Mich. Karionow/ Les lutteurs /
M. Larionoff »,
Paris, musée national d'Art moderne.

Bibliographie:

Marie Chamot, *Gontcharova*, Paris,
Bibliothèque des Arts, 1972.

Nathalie Gontcharova, Michel Larionov,
[exposition, Paris, Centre Pompidou,
1995 ; Martigny, Fondation Pierre-
Gianadda, 1995-1996 ; Milan, Fondazione
Antonio Mazzotta, 1996], Paris,
Centre Georges Pompidou, 1995.

Anthony Parton, *Natalia Gontcharova,
1881-1962 : œuvres sur papier*,
[exposition, Galerie 1900-2000,
Paris, 20 septembre-27 octobre 2007 ;
galerie Martine & Ronchetti, Gênes,
24 octobre 2007-24 janvier 2008],
Paris, Galerie 1900-2000, 2007.

Anthony Parton, *Goncharova:
the Art and Design of Natalia
Goncharova*, Woodbridge, Antique
Collectors' Club, 2010.

Denise Bazetoux, *Natalia Gontcharova,
son œuvre, entre tradition et
modernité*, Paris, Arteprint, 2011.





Marcel Mouillot

(Paris 1889-1972 Brest)

Les Gorges de la rivière du Mât



Marcel Mouillot
(Paris 1889-1972 Brest)

Les Gorges de la rivière du Mât
ca. 1930,

huile sur toile,
60 x 73 cm.

Passionné par la navigation depuis son plus jeune âge, Marcel Mouillot, familier des romans de Pierre Loti et de Joseph Conrad, rêve de voyager outre-mer. Par nécessité, il devient typographe puis conducteur de machine dans une imprimerie.

Au tournant du XX^e siècle, Mouillot commence à peindre en autodidacte et acquiert même une certaine notoriété. À partir de 1913, il expose ses œuvres, aux compositions et à la palette simples inspirées du cubisme, dans les salons parisiens les plus illustres, notamment au Salon des Indépendants, au Salon d'Automne, aux Salons des Tuileries et de la Société nationale des beaux-arts.

Après la Première Guerre mondiale, au cours de laquelle il est blessé sérieusement, Mouillot s'installe à Saint-Tropez puis à Paris pour se consacrer à la peinture. Mais, en 1930, il s'embarque pour sa première grande aventure : une traversée en direction de l'océan Indien. Sur le navire, toiles et pincesaux à la main, il peint les paysages qu'il découvre, notamment à l'occasion d'escales à Madagascar et à La Réunion – dont il immortalise le Grand Brûlé, Cilaos et les bords de mer.

À son retour à Paris, Mouillot expose ses toiles d'inspiration malgache chez sa galeriste, Berthe Weill, et au musée de la France d'Outre-Mer dirigé par Ary Leblond. Il décore également le pavillon de La Réunion pour l'Exposition universelle de 1937. Deux tableaux, dont le *Site du volcan à La Réunion* (ill. 1), représentant les paysages de La Réunion par Mouillot ont été exposés dans le cadre de l'exposition *Peintures des lointains* au musée du Quai Branly-Jacques Chirac en 2018. Ces tableaux, aux côtés de près de deux cents œuvres inédites, déploient en fresque la vision des Occidentaux sur l'Ailleurs de la fin du XVIII^e au début du XX^e siècle.

Notre tableau s'inscrit dans ce contexte. Mouillot le peint vers 1930 à l'occasion de son voyage dans l'océan Indien. Cette toile de large format représente les gorges de la rivière du Mât à Salazie, sur l'île de La Réunion. La Réunion est une révélation pour le peintre, qui la traduit en images mais aussi en mots dans *13 000 milles*, récit qui sera publié en 1935. Dans ce tableau, Mouillot saisit la nature sauvage de la rivière du Mât à travers la simplification et la géométrie des motifs aussi bien que par des masses solides de couleurs. Les formes très simplifiées, mettant l'accent sur la couleur, principalement le vert et le bleu, sont typiques de ses œuvres qui renouvellent l'imaginaire visuel du lointain. Jusqu'à sa mort en 1972, l'artiste gardera les tropiques, les voyages et la mer comme principale source d'inspiration.

Carola Scisci



Ill 1 : Marcel Mouillot,
Site du volcan à La Réunion,
ca. 1930,
huile sur toile,
55,7 x 66,9 cm,
Paris, collection du musée du quai Branly-
Jacques Chirac.



Fulco di Verdura

(Sicile 1898-1978 Londres)

Trois Boîtes à bijoux



Fulco di Verdura
(Sicile 1898-1978 Londres)

Trois Boîtes à bijoux,

huile sur carton,
4,8 x 8 cm,
signé en bas à gauche.

Fulco Santo-Stefano della Cerda, duc de Verdura, s'installe à Paris en 1926 à la mort de son père. Peintre de vocation, c'est son talent de joaillier et de designer de bijoux qui lui vaut une reconnaissance internationale.

En 1925, sa rencontre avec Coco Chanel est déterminante. Séduite par la personnalité de Verdura, elle lui offre un poste de dessinateur textile, puis lui confie le design des bijoux. C'est durant les années Chanel qu'il apparaît sur les registres du personnel de la maison Chanel, sous le nom « Fulco de la Verdura » (entre novembre 1933 et janvier 1934).

Le tandem Chanel-Verdura invente des bijoux en émail et or jaune, ornés de pierres précieuses, qu'il décline ensuite en résine et pâte de verre pour les clientes prestigieuses de la rue Cambon. Ils sont complémentaires. Modéliste, Coco Chanel ne dessine rien. Elle façonne les robes sur les mannequins et imagine les manchettes, bagues et colliers à partir de pâte à modeler sur laquelle elle fixe des pierres précieuses ou fines disposées devant elle dans de petits pots en verre. Autodidacte prodigieux, Verdura maîtrise les techniques joaillères et aide Coco à réaliser ou à transformer les bijoux.

Sur son célèbre portrait par Man Ray (ill. 1), Coco Chanel, cigarette à la main, porte une robe noire monacale et une paire de manchettes imaginée par Verdura – ces bracelets emblématiques en émail blanc, ornés d'une croix de Malte, ne la quittaient jamais.

En 1934, le duc émigre aux États-Unis et s'installe à New York pour y ouvrir sa première vitrine sur la 5^e Avenue, au cœur de Manhattan. Puisant son inspiration dans les croquis de Léonard de Vinci, les peintures maniéristes de Jules Romain et les parures Renaissance, Fulco impose sa patte anticonformiste et séduit la haute société américaine.

En 1955, il expose pour la première fois ses miniatures à la galerie Iolas.

Sa vocation initiale, la peinture, l'accompagne tout au long de sa carrière. Loin de n'être qu'une source d'inspiration pour le joaillier, le dessin et la peinture lui permettent d'exprimer son talent et de développer ses collections. Chez Fulco, le bijou et la peinture sont indissociables. Avec son ami le peintre Salvador Dalí, il conçoit une collection de bijoux surréalistes (ill. 2 et 3) qui interroge les liens qu'entretiennent joaillerie et arts graphiques. « Fulco et moi, nous avons essayé de découvrir



Ill. 1 : Man Ray,
Portrait de Coco Chanel, 1935,
photographie.



Ill. 3 : Salvador Dalí et Fulco di Verdura,
Broche « Medusa » en or, morganite et rubis,
avec peinture miniature de Salvador Dalí,
1941.



Ill. 4 : Fulco di Verdura,
Un bouquet de jasmin dans un vase en verre,
crayon et tempera sur papier calque,
9,5 x 5 cm.



Ill. 5 : Fulco di Verdura,
Personnages et trois maisons, 1956,
gouache et encre sur carton,
7 x 14 cm.



Ill. 2 : Fulco di Verdura,
Broche « Medusa » en or, morganite et rubis,
avec miniature de Salvador Dalí,
gouache sur vélin, 1941.

si le bijou a été fait pour la peinture ou si la peinture a été faite pour le bijou, cependant nous sommes convaincus qu'ils ont été faits l'un pour l'autre, c'est un mariage d'amour » (Salvador Dalí).

Notre œuvre appartient à un ensemble de pièces délicates de très petites dimensions réalisées par l'artiste tout au long de sa vie (ill. 4 et 5). Ces miniatures représentent évidemment ses créations, mais également les natures mortes et les paysages qui peuplent son imagination. Merveille d'élégance et de sophistication, cette toute petite huile représente trois boîtes exquises. L'une d'elles pourrait être un étui à cigarettes, un objet récurrent dans l'œuvre du duc. En 1972, le joaillier décide d'arrêter la

production de bijoux pour se consacrer à la peinture. Lui qui, pendant plus de quarante ans, a modernisé l'univers très codifié de la joaillerie vend alors sans regrets sa maison à son associé Joseph Alfano et quitte New York pour Londres (où il résidera jusqu'à sa mort en 1978).

Léopoldine Duchemin

Bibliographie :

- Edmonde Charles-Roux, *Une enfance sicilienne*, Paris, Grasset, 1981.
Patricia Corbett, *Fulco di Verdura. Vita e opere di un maestro gioielliere*, Milan, Novecento, 2005.





JAN PAUWELSZ WOUWERMAN

(Haarlem 1629 - 1666 Haarlem)

Dune Landscape with Bathers

c. 1650-1666,
Oil on panel,
27.2 x 32 cm.

Provenance:

Philadelphia, Henry Plumer
McIlhenny (1910-1986) Collection,
Loan to the Fogg Art Museum,
Cambridge, c. 1911.
Vienna, Sanct Lucas Gallery.

Literature:

Sanct Lucas Gallery, Winter Catalogue
1998-1999, inv./cat.n° 15.

Born in Haarlem in 1629, Jan Wouwerman came from an important dynasty of artists. He trained in the family studio under his brother Philips and specialised in landscape painting, a genre in which he displayed great virtuosity and a remarkable sense of detail. Despite his talent and thoroughness, Jan Wouwerman's work has been neglected by art historians, especially as a result of his unfortunate fate: the artist died prematurely at the age of thirty-seven. In *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, the painter and art historian Arnold Houbraken devoted the following lines to him:

“Jan, their younger brother, was a landscape painter in Haarlem, where he worked. We do not know much about his way of painting, because he died young, in 1666, two years before his older brother Philips, who died on July 19th, 1668. In Haarlem. L. vander

Vinne owns one of his works on paper, which illustrates a mountainous landscape.”¹

A Member of the Guild of Saint Luke in Haarlem, Jan Wouwerman converted to Protestantism in January 1660. Irene van Thiel-Stroman identified and traced the main archival sources that are known about him². These sources ultimately confirm that Wouwerman was a well-respected painter whose social life was mainly structured around his family.

Our *Dune Landscape with Bathers* exemplifies the painter's refined and vibrant pictorial technique. The way in which he outlined the sky and rendered the moving clouds in this composition could also be identified in his painting *Piebald Horse* (ill. 1), at the Rijksmuseum in Amsterdam. Other than displaying the painter's unique use of beige and grey, these two paintings share the representation of birds as tiny dots.

The study of Jan Wouwerman's corpus is still incomplete. Therefore, this dune landscape with bathers constitutes a significant testimony to the work of the artist. Despite the rarity of his artwork and the brevity of his career, Wouwerman demonstrated a great mastery of lighting effects and of compositional arrangements.

At the turn of the 20th century the painting belonged to the collection of Henry Plumer McIlhenny, curator of the Philadelphia Museum of Art. Plumer's collection, which was estimated to be worth over a hundred million dollars after his death³, included several paintings by Delacroix, Renoir and Toulouse-

1. Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, La Haye, Gaillard, 1718-1721, vol. II, p. 76.

2. Irene van Thiel-Kölher (ed.), *Painting Haarlem, 1500-1850: the collection of the Frans Hals Museum*, Gent, Ludion, 2006, pp. 355-356.

3. Joseph J. Rishel, *The Henry P. McIlhenny Collection*, Philadelphia, Philadelphia Museum, 1987, p. 149.

Lautrec.⁴ Its archives, which are kept at the Philadelphia Museum of Art, contain a file regarding specifically the *Dune Landscape with Bathers*.⁴ This file indicates that the latter painting was loaned to the Fogg Art Museum at Harvard University, Henry Plumer McIlhenny's *alma mater*. This painting, whose atmospheric effects are as striking as they are unique, attests to Wouwerman's meticulousness in this type of representations, which inspired the French landscape painter Georges Michel in the 19th century⁵.

Maxime Georges Métraux



JAN MIENSE MOLENAER

(Haarlem 1610 - 1668 Haarlem)

Three farmers playing together

c. 1620-1630,
Oil on panel,
Diameter c. 30.5 cm.

Presence of an apocryphal monogram, probably added later, right under the white bag depicted in the foreground: “IM”.

Provenance:

Galerie Guy Folkner, Bruxelles, 1982.
Private Collection, Paris.

Literature:

Pieter Biesboer, *Collections of paintings in Haarlem, 1572-1745*, Los Angeles, Getty Trust Publications, 2001, p. 691.

Jan Miense Molenaer: painter of the Dutch Golden Age, Raleigh, North Carolina Museum of Art, 13 October 2002 – 05 January 2003, Columbus, Indianapolis Museum of Art, 25 January 2003 – 16 March 2003, Manchester, Currier Museum of Art, 6 April 2003 – 17 June 2003. Commission: Denis P. Weller, Raleigh, North Carolina Museum of Art, 2002, p. 203.

Neeltje Köhler (ed.), *Painting in Haarlem, 1500-1850: the collection of the Frans Hals Museum*, Gent, Ludion, 2006, p. 771.

Dennis P. Weller, “The drawings of Jan Miense Molenaer”, in *Master Drawings*, 45, 2007, pp. 147-166.

Jan Miense Molenaer was an important 17th-century painter and

exponent of the Harlem School. Probably a pupil of the brothers Frans and Dirck Hals, he was the husband of the famous artist Judith Leyster. Molenaer began his career around 1629. In a document written in November 1631,¹ he was mentioned as the painter of four *tronies*, namely portraits of faces presenting an exaggerated facial expression. His name also appears in a list of the Guild of Saint Luke in Haarlem dating from 1634. Despite the academic research pursued by Dennis P. Weller² and Irene van Thiel-Stroman,³ the beginnings of this artist's career remain unknown.

Although he produced works of various genres, Jan Miense Molenaer displayed a predilection for the representation of comic scenes set within festive contexts. This painting representing three peasants playing exemplifies the artist's taste for joyous scenes. It illustrates many of the characteristics of Molnaer's *œuvre*: the figures, for instance, are very similar to those in the Rijksmuseum in Amsterdam (ill. 1). Similarly, the red hat in the foreground is commonly found in many of his compositions. Stylistically, this tondo is painted in a manner which is reminiscent of the *Five Senses* series by Maurtshuis de la Haye. The faces of the figures represented in *Three Farmers Playing Together* are hence similar to those of the farmers portrayed in the *Smell* (ill. 2) and the *Taste* (ill. 3). These paintings display Jan Miense

Molenaer's use of an identical range of reds, which he applied generously on most of his canvases. He also used a very intense cobalt blue in the manner of Judith Leyster and the Hals brothers. The composition and rendering of *The Three Farmers Playing Together* are, moreover, similar to those of Molenaer's *Clarinet Player* (ill. 4) and *A Merry Company* (ill. 5), now in the Boijmans Van Beuningen Museum in Rotterdam.

Pieter Biesboer, an eminent specialist on the School of Haarlem, confirmed the attribution of this tondo to Molenaer by stating that “the style and the subject matter of the painting illustrate all the characteristics of Jan Miense Molenaer's *œuvre*”.⁴ Furthermore, in an attempt to decode the iconography of the painting, Biesboer suggested that the three poor farmers could be rolling the dice in the hope of making a good throw. Another possible interpretation could be that these characters were portrayed as they played a game of chance in which each participant was meant to indicate a number with their fingers. Further research on the gaming practices of 17th-century Holland would undoubtedly reveal further insights into the game portrayed by Molenaer.⁵

Clearly inspired by Breughelian painting, this unpublished panel by Jan Miense Molenaer is a quintessential representation of the *homo ludens*,⁶ the man who plays, and ultimately testifies to the central place occupied by this activity in modern Dutch culture.

Maxime Georges Métraux

1. Irene van Thiel-Stroman in Neeltje Köhler (ed.), *Painting in Haarlem, 1500-1850: the collection of the Frans Hals Museum*, Gent, Ludion, 2006, p. 241.

2. *Jan Miense Molenaer: painter of the Dutch Golden Age*, Raleigh, North Carolina Museum of Art, 13 October 2002 – 05 January 2003, Columbus, Indianapolis Museum of Art, 25 January 2003 – 16 March 2003, Manchester, Currier Museum of Art, 6 April 2003 – 17 June 2003. Commission: Denis P. Weller, Raleigh, North Carolina Museum of Art, 2002, p. 9.

3. Irene van Thiel-Stroman in Neeltje Köhler (ed.), *Painting in Haarlem, 1500-1850: the collection of the Frans Hals Museum*, Gent, Ludion, 2006, p. 241.

4. Written communication [26 January 2021].

5. Robin O'Bryan (dir.), *Games and Game Playing in European Art and Literature, 16th-17th Centuries*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019, p. 304.

6. Johan Huizinga, *Homo ludens: Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1951, p. 350.



HUBERT ROBERT

(Paris 1733 – Paris 1808)

Statues and Fountains in a Park
& *The Displacement of Orange Tree Planters in a Park*

c. 1770-1780,
Oil on wood panel, Pair of paintings,
26 x 19 cm.

Provenance:

Jacques Doucet Collection.
Paris, Galerie Georges Petit, Maître Lair-Dubreuil, Collection Jacques Doucet, 6 June 1912, lots 185 & 186.
“Lurcy” & “Farrés” Collection, bought in occasion of their sale.
Joseph Bardac Collection.
Paris, Galerie Georges Petit, Maître Lair-Dubreuil, Collection Joseph Bardac, 9

December 1927, lots 37 & 36.
Jacques Guerlain Collection, bought in occasion of their sale.
Private Collection, by descent.

Literature:

Hubert Burda, *Die Ruine in Den Bildern Hubert Roberts*, Munich, 1967.
Sarah Catala, *Hubert Robert. De Rome à Paris*, Galerie Éric Coatalem, 2021.

Exhibition:

Paris, Galerie Cailleux, *Hubert Robert, Louis Moreau*, November-December 1957.

Originally from Lorraine, Hubert Robert was granted a scholarship to receive a classical education at the college of Navarre. After a first apprenticeship in the workshop of the sculptor Michel-Ange Slodtz, the artist accompanied his father's employer, Monsieur de Stainville – who later became the Duke of Choiseul – to Rome when the latter was appointed Ambassador in the Eternal City in 1754.

At the Académie de France, Hubert Robert took advantage of the benefits granted to the King's *pensionnaires*, even though he had not previously won the Prix de Rome.

In Rome, Hubert Robert made friends with many French artists, amongst which Jean-Honoré Fragonard, the sculptor Augustin Pajou, and the architects Charles de Wailly and Marie-Joseph Peyre. The city inspired him to paint a profusion of statues and ancient monuments.

Inspired by the topographical views painted by Italian artists, also known as *vedute*, in Rome Hubert Robert focused on the study of landscapes and of the arrangement of space. Thanks to this friendship with Giambattista Piranesi – who directed a workshop at the *Corso dirimpetto all'Accademia di Francia* –, and with Gian Paolo Panini, professor of perspective at the Académie de France, the young painter considerably improved his ability to render perspective.

Hubert Robert eventually specialised in the creation of architectural views, which were very sought after by travellers staying in Rome: the interest

in ancient history and monuments increased considerably after the discovery of Herculaneum and Pompeii.

During this Roman stay, Hubert Robert drew Piazza del Campidoglio and its palaces, Saint Peter's, the Church of Santa Maria, the great patrician residences of Rome and its surroundings, the gardens of the Villa d'Este and of Frascati, the ruins of the forum, with their temples and their triumphal arches, the Colosseum, the temple of the Sibyl in Tivoli and the Hadriana villa. Like Piranesi, who favoured disproportionate perspectives, Hubert Robert accentuated disproportions and the monumentality of ruins. On May 19th, 1759, the Marquis de Marigny, then director of the Bâtiments du Roi, asked the residents of the Mancini Palace to “take advantage of the good example given to them by Sir Robert”. It is therefore thanks to his ability to master the *vedute* that Robert obtained the authorisation to reside at the Académie de France in Rome. This favour established Robert's official recognition, which was confirmed upon his return to Paris in 1767. In Paris, Robert was received at the Academy as an “architectural painter” and was appointed designer of the King's Gardens in 1778. This position enabled him to reside at the Louvre. Robert exhibited regularly at Salons until 1797 and received countless commissions from the aristocracy and from foreign dignitaries throughout his career. At the beginning of the 18th century, the artist was esteemed as one of the protagonists of the renewal of landscape painting by his contemporaries.

During the 1770s and 1780s, Hubert Robert was one of the most prolific artists working in France, alongside his elders François Boucher and Joseph Vernet. His works included small paintings on wood depicting walkers, genre subjects around ruins, and architectural “caprices”.¹

1. Sarah Catala, *Hubert Robert. De Rome à Paris*, Paris, galerie Éric Coatalem, 2021, p. 42.

Our ambitious, small-format compositions date from this period. Painted for a wealthy clientele, which notably included his patron the Duke of Choiseul, as well as the Count of Saint-Florentin and King Louis XVI, our paintings crystallise Hubert Robert's interest in the “caprice”, an imaginary gathering of monuments, sculptures, and ancient places, which occupied a preponderant place in the painter's œuvre². These compositions allowed Robert to paint from memory, as well as to find inspiration in his imagination. The caprices ultimately enabled him to exploit the Italian style in France.

In our compositions, as in the painting *Elegant conversation in front of a fountain* dated 1775 (ill. 1), the artist juxtaposed the representation of middleclass individuals admiring classical statues and majestic fountains with that of different figures performing modest tasks.

The 1912 Sale Catalogue of the Galerie Georges Petit provides a description of our two paintings.

“In the foreground [of *Statues and fountains in a park*], the last steps of a staircase lead to a roundabout. Green alleys develop from the roundabout, whose centre is occupied by a pond. On the left, a young woman dressed in white leans over the basin of a fountain surmounted by one of the statues that surround the roundabout. Here and there, people are portrayed as they take a walk”.

“[In *The displacement of orange tree planters in a park*,] a staircase animated by characters leads to a terrace where a jet of water can be seen gushing out against the background of the trees. On either side of the staircase there are fountains adorned with reclining statues. In the foreground, gardeners, supervised by a tricorne chief, carry orange trees in planters to the left of the composition. On the right, the tops of fir trees stand out against the sky”.

Roman villagers living in the roman ruins were a recurrent motif in

the iconographic repertoire of the painter. Painted with free and flowing brushstrokes, our caprices offer representations of genre subjects in the style of the *Bamboccianti*, with whom Robert shared an interest in mixing the majesty of the past – exemplified by classical architecture – with the simplicity of new life – crystallised by the representation of the gardeners and the washerwoman. For the creation of our paintings, Hubert Robert borrowed from Joseph Vernet the fresh and crystalline transparency of his chromatic range, as well as the picturesque animation of the small, colourful figures. Using a palette that is both clear and luminous, fluid brushstrokes and a keen sense of drawing, the painter conceived poetic visions which seduced his contemporaries thanks to their cheerfulness, their charm, and their undeniable decorative appeal. The wooden support of our works, which is rather rare in his *œuvre*, enabled the artist to paint two artworks that display an exceptional pictorial technique.

The illustrious origins of this pair of painting exemplify their pictorial qualities while also evoking the most prestigious personalities operating in the art market in the 20th century. Between 1880 and 1920, Georges Petit, Paul Durand-Ruel's main competitor, curated some of the most impressive exhibitions and sales of the Parisian art scene. The Jacques Doucet Sale in which our pair of paintings appeared, marked the zenith of the *Belle Époque*. The exhibition was held in June 1912 and was perceived as the sale of the century. Our paintings were later acquired by another great amateur of 18th century art, the famous perfumer Jacques Guerlain, for his Manor situated at 22 Avenue Murillo, near Parc Monceau.

These paintings' remarkable pedigree testifies to the aesthetic and philosophical vision of the artist, who managed to harmoniously combine imaginary architectural views with the beauty of natural settings.

Amélie du Closel & Carola Scisci

2. *ibid.*, p. 60.



JEAN HONORÉ FRAGONARD

(Grasse 1732 - 1806 Paris)

OR MARGUERITE GÉRARD

(Grasse 1761 - 1837 Paris)

Portrait of a Young Boy

Oil on canvas,
diameter 20.6 cm.

Originally from Grasse, Jean Honoré Fragonard trained under the painters Jean Siméon Chardin and François Boucher. In 1752, he obtained the Prix de Rome, and soon after moved to Italy, where he stayed from 1756 to 1761. Fragonard met Jean-Baptiste Greuze and bonded closely with both Hubert Robert – whose rapid and fluid way of painting resembled his own –, and with the Abbé de Saint-Non, who introduced him to the Parisian circles of the *Encyclopaedia* and of the great collectors. In 1769, he married Marie-Anne Gérard, a miniaturist. Between 1773 and 1774, he returned to Italy with Bergeret de Grancourt. During this second trip to Italy, the artist visited Rome, Genoa, Naples and Venice. In 1775, Marguerite Gérard, his wife's sister, joined the Louvre and became his pupil.

Fragonard's taste for amiable and gallant subjects, the luminosity of his pictures' colours, his taste for decoration and his curiosity, which encouraged him to study the work of the Flemish and Dutch masters as well as those of young Venetian and

Neapolitan painters, made him one of the most accomplished exponents of French painting in the second half of the 18th century. Even though he is mostly known for his magnificent gallant scenes, Fragonard's pictorial work could be listed amongst the most varied and inventive of his century. Painter of libertine and family genre scenes, of religious and mythological subjects as well as of portraits and rural landscapes, his imagination, served by a *virtuoso* technique, seemed inexhaustible.

While Fragonard continued to work as a portraitist throughout his career, only few of his works painted after 1780 are documented or dated. While he often painted portraits of the people in his circle – either friends or fellow artists – he also painted subjects which could not be identified. The small size, the sobriety of execution and the tight framing of our image of a young boy confer a certain intimacy to our miniature which is typical of the artist's portraits.

Our painting provides precious insights into Fragonard's own discovery of the subtle charm of childhood as he became the father of Rosalie (1769-1788) and Alexandre Évariste (1780-1850). It was especially the birth of the latter, in 1780, that gave the artist the opportunity to engage in the representation of portraits of young boys, often in Spanish costume. Scholars have recurrently identified his son, nicknamed "Fanfan", as the subject of many of these portraits, such as the *Portrait of a young boy in a collar* from the Huntington Library (ill. 7), the *Portrait of young boy with blond hair* (ill. 1), and the *Portrait of a young boy* at the Cleveland Museum (ill. 2). The differences in physiognomy of the subjects of these portraits, however, cast some doubts on the alleged identity of the model.

The end of Fragonard's career was marked by the creation of a few works which were characterised by a softness of forms (ill. 3) that contrasts with the more vigorous technique that he employed to paint figures performing expressive and dynamics gestures between 1760 and 1770 (ill. 4). As his techniques became less daring, his

notoriety evolved and his brushstrokes, large and precise, became lighter and misty. This technical evolution is exemplified by one of his most iconic works, *The Bolt*, which he painted in 1776 (ill. 5). Hence, in the 1770s, Fragonard devoted himself to the creation of refined and highly detailed genre scenes in the taste of the Dutch masters of the 17th century. He often painted these works in collaboration with his sister-in-law, Marguerite Gérard. Our painting displays the use of soft and sinuous paint and of short, bold brushstrokes which characterise the painter's later works.

The "magic" of Fragonard's paintings is mostly due to the master's rendering of light: sometimes dazzling, sometimes soft, the master experimented with all its declensions. His light, whether diffuse, lunar or sepulchral, becomes the main protagonist of his scenes. As it is the case for his painting *The Fountain of Love* (ill. 6), his rendering of light often accentuates the unreality of his nocturnal allegories.

The portraits of toddlers that the artist painted in this period illustrate Fragonard's use of a very soft light which he systematically associated with a reduced range of colours that included shades of brown and blond caramel (ill. 7).

Our portrait crystallises Fragonard's interest in the employment of a monochrome palette and of a Rembranesque chiaroscuro: the light brown used for the rendering of the young boy's complexion is juxtaposed with the brown of his hair and the black of his pupils, his clothes, and the background. Dashes of white and rose paint employed for the rendering of the collar and of the shiny reflections of the skin, and for the representation of the mouth, nostrils, cheeks, and borders of the right eye respectively, give tridimensionality to the figure.

Fragonard's portraits of children, differently from his representations of the disillusioned countenances of dancers and fashionable women, are characterised by a remarkable zest of the expressions of the young sitters. Indeed, no other painter was able to convey with such truth the astonished

eyes, the smiles, the dimples, and the angelic curls of children, nor their impressionable and candid soul.

Our medallion offers an almost frontal representation of this young boy, whose alert gaze highlights his radiant youth. This image is imbued with a pervasive sentiment of freshness which makes this portrait one of the most seductive ones by the master.

The finesse of the painter's chiaroscuro, of his rendering of light and of the transparency of the glazes, and the sitter's shining eyes, would confirm the attribution of this portrait to Fragonard if the artist's sister-in-law, Marguerite Gérard, had not also engaged in the diligent creation of similar portraits in the 1780s and 1790s. The pictorial similarities between Fragonard's and Gérard's portraits have made it increasingly difficult to attribute such artworks to either painter.

The issue of attribution of Fragonard's *œuvre* produced between 1785 and 1790 has been partially tackled by the compilation of a list of missing paintings which are known via engravings and preparatory drawings. It has also been addressed by showing that some of Marguerite Gérard's works are the by-product of the collaboration between the teacher and the pupil, whose traits are, in most cases, clearly discernible.

The softness of the drawing and the different intensities of the brushstrokes – which are variably loaded with paint – that characterise Fragonard's paintings make it generally possible to differentiate his works from those by Marguerite Gérard, which tend to display drier and more angular lines and uniform surfaces.

Jean-Pierre Cuzin identified "fuller brushstrokes and a more tender, almost sentimental tone" in Marguerite Gérard's portraits of children. Carole Blumenfeld also asserted that Fragonard is systematically the author

1. Jean-Pierre Cuzin, *Jean Honoré Fragonard, vie et œuvre, catalogue complet des peintures*, Fribourg, office du livre, Paris, Vilo, 1987, p. 228.

of the liveliest portraits (ill. 7), while the works of Marguerite Gérard are characterised by a colder lighting. The emphasis on the blackness of the children's eyes is also a recurrent feature of Gérard's portraits (ill. 8 & 9).²

The comparison between our portrait and the historical paintings that Fragonard created towards the end of his career encourage the attribution of our miniature to the master of Grasse.

Nonetheless, the attribution of portraits of children remains problematic. For a multitude of paintings, it has not been possible to reach a consensus on the attribution (ill. 10). Some of them have indeed been attributed at times to Fragonard, at times to Gérard in different publications and sales. This is the case of a painting whose sitter strongly resembles our own (ill. 11).

Even though these doubts call for the greatest caution when it comes to attributing our work to either painter, we do believe that one day we will be able to establish its attribution with utter certainty. The iconic painting *The Bolt* itself (ill. 5) sparked some controversy when it first appeared in 1974, before being finally acquired by the Louvre.³ Today, it is unanimously recognised as an indisputable masterpiece by Fragonard and a major milestone in the history of French painting!

Amélie du Closel

2. Carole Blumenfeld, *Marguerite Gérard, 1761-1837*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2019, p. 216.

3. When *The Bolt* appeared on the art market in 1974, the President of the Republic Valéry Giscard d'Estaing had to support Pierre Rosenberg in his desire to bring this masterpiece to the Louvre because rumours were spread about the attribution of the painting to someone other than Fragonard. See in this regard: François Duret-Robert, "L'affaire du Verrou...", *Connaissance des Arts*, n° 274, December 1974, pp. 5-11 and Pierre Rosenberg and Isabelle Compin, "Quatre nouveaux Fragonard au Louvre. II", *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1974, n° 4-5, pp. 263-278.



EUGÈNE BOUDIN

(Honfleur 1824-1898 Deauville)

A mound on the beach at Villerville

c. 1850-1860,
Oil on canvas,
62 x 45 cm,
Signed (lower left).

At a time when official painting was frozen in conventions and mainly developed in the atelier, Eugène Boudin, a forerunner of *en plein air* painting with a passion for the depiction of the seaside, captured warm and dazzling light painting in the outdoors.

Our unpublished work is a view of the beach at Villerville on a cloudy day. Painted with virtuosity and vibrancy, the indomitable sky is portrayed as it cleared after a storm. The misty atmosphere testifies to the artist's desire to capture that transient, fleeting moment.

Eugène Boudin started working *en plein air* in 1847, mostly sketching on panels and sketchbooks in order to acquire the skills necessary to capture the ephemeral. He would subsequently reproduce some of these compositions in the studio. Like the *Preparatory Studies of Rabbits* now in the Louvre in Paris, our painting testifies to this ambition to capture the evanescent (ill. 1 & 2).

As Laurent Manœuvre asserted, Boudin's painting technique evolved during and after his trip to Belgium in 1849, which inspired him to arrange space in the manner of the Dutch masters. Hence, the sky became the essential element of his work, which recurrently occupies over two-thirds of his compositions.

Throughout his life, Boudin was curious about the work of other artists. The works he painted before 1860 reflect the synthesis of his encounters and his experiences. Indeed, Boudin, who never received any classical training, studied thoroughly the works of the masters that preceded him as well as those by his illustrious contemporaries.

Our work illustrates the influence of the work of Charles-François Daubigny (ill. 3) – a dear friend of the master of seascapes – on Boudin's art. "He admired the boldness that Daubigny brought to his works, as well as his way of enfolding the subjects in a splendid air".

Boudin's vibrant rendering of his compositions, which is emblematic of his work, is evident in our painting, whose colours and tones perfectly display the uncertainty of the Norman climate.

Boudin's subtle use of colour spots for the depiction of the sky anticipates the development of Impressionism. Boudin, who was distantly related to Impressionism but never one of its declared members, exerted a remarkable and decisive influence on Claude Monet, who would later say to Gustave Geoffroy that "if I became a painter, it is thanks to Eugène Boudin" (ill. 4 & 5).

By focusing on the inconstant and elusive nature of the sky at Villerville, our painting exemplifies Boudin's astonishing modernity.

Léopoldine Duchemin



PASCAL ADOLPHE JEAN DAGNAN- BOUVERET

(Paris 1852-1929 Vesoul)

Saint John

1874,
Oil on canvas,
31 x 27.8 cm,

Signed, dated, and dedicated (lower left): « À mon ami Aubergé / P.A.J. Dagnan 1874 ».

Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret was the academic artist *par excellence*. While he was encouraged to experiment with naturalist theories by Jules Bastien-Lepage, the artist quickly established himself as one of the most promising and innovative artists of his generation thanks to his use of new techniques, especially photography. The success at the Salon of his painting *Horses at the Watering Trough* in 1885 and the premature death of Bastien-Lepage, led him to become the leader of naturalism. Dagnan left Paris to settle in the region of Franche-Comté, where he painted subjects inspired by daily rural life.

In the 1890s, the art of Dagnan-Bouveret became more and more spiritual: he contributed to the renewal of religious painting with his interest in mysticism and symbolism. In 1900, the artist received the Grand Prix of the Universal Exhibition and was later elected member of the Académie des Beaux-Arts. As he

gained notoriety, Dagnan-Bouveret gradually abandoned genre painting to devote himself to the creation of social portraits, wall decorations and religious paintings.

Our painting dates to the beginning of the artist's career as it is, indeed, one of the first known artworks by Dagnan-Bouveret. Soon after entering Alexandre Cabanel's studio at the École des Beaux-Arts in 1869, his training was interrupted by the Franco-Prussian war; he could not resume his studies until 1872, when he entered Jean-Léon Gérôme's workshop. His classical training required him to practise life drawing and to copy the artwork of the old masters showcased at the Louvre. Gérôme's influence is evident in our painting. Like his masters Gérôme and Ingres before him, Dagnan-Bouveret used colour and superimposed glazes for the creation of our composition. The golden halo testifies to the artist's fascination with the work of the Italian primitives that he could admire at the Louvre. As the inscription "Sanctus Iohannes" suggests, one of Dagnan's fellow artists posed for the figure of Saint John.

Our composition was painted in 1874, a pivotal year in the artist's career. That same year, under the encouragement of Gérôme, Dagnan painted his first Salon painting, *Atalante*, which earned him some success when it was bought by the State for eighteen hundred francs. Like our own, this painting is imbued with Gérôme's influence, and crystallises the first efforts of a young artist to formulate a clean, original, and modern method, which later became the idiosyncratic feature of his work.

The artist signed our representation of Saint John with his birth name, P.A.J. Dagnan. It was only later in his career that he added the surname of his grandfather "Bouveret" to his signature as a token of gratitude to the man who raised and encouraged him to pursue his artistic vocation.

Ambroise Duchemin



HENRY LEROLLE

(Paris 1848 – 1929 Paris)

Chopin's Nocturne

1877,
Oil on canvas,
54.5 x 65 cm,

Signed and dated (lower right):
"H. Lerolle 1877".

Inscriptions on the label at the back:

"Au piano : Mme Henry LEROLLE, née Madeleine / ESCUDIER (1856-1937). / Assis dans le fauteuil : son frère, Paul ESCUDIER (1858-1931). / De dos : Henri Lerolle (1848-1929). / À gauche : buste de RODIN, « Représentation féminine », plâtre et galvano. »

« Henry LEROLLE / « Nocturne de Chopin » / 1877".

Wax seal of the colour merchant at the back: "H. BLANCHET / PARIS / 17 / Rue de Grenelle St. Germain" (Labreuche: 1867-1886).

Literature:

Maurice Denis, *Henri Lerolle et ses amis, suivi de quelques lettres d'amis*, Paris, imprimerie Duranton, 1932, n°7: "Intérieur" (illustrated)

Exhibition:

Cercle Artistique et Littéraire, *Exposition de peinture & de sculpture de 1878, catalogue*, Paris, imprimerie administrative de Paul Dupont, 1878, p. 23, n°162: "Un nocturne de Chopin" (not illustrated).

The role played by Henry Lerolle as a major 19th-century painter and art collector has long been underestimated.

Heir to a family of bronzesmiths, Lerolle entered Lamothe's studio at the age of

sixteen: a pupil of Ingres and collaborator of Hippolyte Flandrin, Lamothe was also the master of Regnault, Degas and Serret. At the Louvre, which the young Lerolle visited with assiduity, the artist met Jean-Louis Forain and Albert Besnard. However, his dislike of the official teaching provided at the École des Beaux-Arts, led him to study at the Académie Suisse. In 1868, he exhibited for the first time at the Salon.

Around 1870, he started painting with Berthe Morisot. Although he followed closely the evolution of Impressionism, he never adopted its techniques. Nevertheless, despite his regular presence at the Salon, Lerolle shared some of the Impressionists' preferences, amongst which that for contemporary settings, for scenes from everyday life, for clear tones and for *en plein air* painting.

Lerolle painted the decorations of multiple civil buildings, amongst which Paris' Hôtel de ville and the Sorbonne. Since 1874 he also specialised in the creation of religious compositions. The artist quickly obtained his first successes with *The Baptism of the Martyrs of Créteil*, one of the first compositions to reveal his talent, as well as with *The Tears of Saint-Mary-Magdalene*, which was bought by the State in 1875. Like Bastien Lepage, Lerolle was profoundly influenced by the emergence of naturalism.

For the creation of our painting Lerolle abandoned religious subjects to concentrate on a more personal and sensitive register: the portrayal of his wife, the twenty-one-year-old Madeleine Escudier playing the piano shortly after the celebration of their marriage in 1876. The painter portrayed himself from behind. His brother-in-law, Paul Escudier (1858-1931), is represented seated in the armchair. Escudier, a Doctor of Law, was a lawyer working in Paris. Later in his career, he became the Chairman of the Council and of the Deputy for the Seine, as well as member of the Republican Federation and of the League of Patriots. This improvised rehearsal was likely staged at Lerolle mansion, located at 20 avenue Duquesne, near Les Invalides in Paris.

This scene predates the many interior scenes that Lerolle painted in the

1880s which display an interest in the theories of Impressionism: the sitters are portrayed as they spontaneously perform their everyday activities. His wife is the sitter of many of his intimate compositions (ill. 1 & 2): indeed, in 1885, she posed alongside her sister Marie Escudier for *The Organ Rehearsal* (ill. 3). For the creation of this innovative painting, characterised by a slightly off-centre composition and by a remarkable treatment of negative space, the artist adopted an approach which is typical of his religious paintings and of his genre scenes.

Our painting clearly displays Lerolle's fascination for the Dutch masters of the 17th century. Our interior scene, which shows a sophisticated rendering of chiaroscuro, could almost be considered a secular counterpart of Lerolle's Rembrandesque painting of *Christ in the House of Martha and Marie* (ill. 4), also painted in 1877. In both compositions three characters are represented in a room, which is lit by the light coming in from a window located on the left: two of the sitters listen attentively to the third.

For the rendering of natural light and of a calm atmosphere by means of harmonious combinations of colour, the painter found inspiration in Vermeer's paintings. As Maurice Denis stated, for this type of compositions Lerolle regularly opted for the use "a Sienna earth" colour in combination with white, with which he could recreate monochrome-like effects". The art of Johannes Vermeer (1632-1675), which until then had not enjoyed much notoriety, made a comeback in the second half of the 19th century thanks to the publications that the art historian Théophile Thoré-Burger published in the *Gazette des Beaux-Arts* in 1866. Lerolle illustrated the setting of his family life in a series of small paintings representing interior scenes in the Dutch style (ill. 5 & 6). Like Vermeer, he highlighted intimacy by representing the profile of a woman either through the frame of a door or in backlighting in front of a window. Our painting illustrates that this motif, which is recurrent in Vermeer's *œuvre*, was favoured by Lerolle.

The care with which Lerolle painted the complexion and the fineness of the sitter, highlights the gentleness and maturity

of his wife, who sits in profile in our painting. The beauty and the grace of Madeleine seduced Lerolle's entourage of fellow artists, who often visited the couple at their mansion. It is, therefore, not surprising that the young woman inspired many amongst them: in the early 1880s Madeleine was painted alongside her daughter Yvonne by Albert Besnard, a close friend of Lerolle's (ill. 7) and by Fantin-Latour (ill. 8).

Lerolle was a friend and an admirer of many prominent artists, whose works he would collect. These artists included Edgar Degas, Auguste Renoir, Albert Besnard, J. M. Sert and the writers Stéphane Mallarmé, Paul Claudel, André Gide, Paul Valéry and numerous musicians. Henry Lerolle, an amateur violinist and music lover, was introduced to contemporary music by the husband of his sister-in-law, Alfred Chausson. Jeanne Escudier's husband introduced Lerolle to some of the greatest composers of the time, amongst which Claude Debussy. The two artists became friends during a joint stay in Luzency in June 1893. Lerolle was also close to Henri Duparc, Serge Prokofiev, Maurice Ravel, Erik Satie and Igor Stravinsky.

Frédéric Chopin, a virtuoso pianist and composer, integrated quickly within various artistic and social circles upon his arrival in Paris in 1831. Indeed, the July Monarchy had led many international musicians and performers to settle in France in the hope of achieving international prominence. With the development of romanticism, musical instruments, and especially the piano, became a symbol of social belonging in the bourgeois society of Paris, which took the art of hospitality to the highest level. Alongside Franz Litz, Chopin could be considered the founder of modern piano technique. He influenced a whole generation of composers, such as Gabriel Fauré, Claude Debussy, Maurice Ravel, Alexandre Scriabin, Sergei Rachmaninoff and Olivier Messiaen. Chopin, who died in 1849, could not be part of Lerolle's circle. Nonetheless, as our painting clearly displays, his music continued to be played in Paris' salons.

The *Nocturnes* performed by Madeleine Escudier in our composition are twenty-one piano pieces composed by Chopin between 1827 and 1846. They are slow-

moving melodies punctuated by faster melodic notes. Even though Chopin did not invent this genre, he certainly enriched it by freeing his predilection for long and ornate musical phrases inspired by the Italian *bel canto*.

Our painting, like *Le Petit Atelier de la rue Chaptal* by Arie Johannes Lamme, which portrays Cornelia Scheffer playing the piano in her father's studio (ill. 9), crystallises the unspeakable similarities between the "tones" of music and of colour. The suspense of these intimate visions conveys the poetry of "those mornings with no plans, no formality, almost with no audience, during which performers seemed to play for themselves".¹ In our scene, the light shining from the half-hidden window, accentuates the reflections of the polished furniture, and brushes past the sculpted bust, the gilded frame and the large tapestry which opens slightly onto a dark room. The light gently caresses the mane of the lion skin in the foreground and Madeleine's straw hat that rests on the chair to her right. Above the keyboard, the whiteness of the score reverberates, ultimately illuminating the artist. The vibrations of light and the finesse of the chords complement the sweet auditory modulations produced by the piano.

A place for nostalgia and dreams, the *Nocturnes* plunge us into the ineffable. Georges Sand rightly believed that the soft rhythm of Chopin's melodies, which can be perceived in the equivocal transparency of chiaroscuro, were indecipherable in the blinding clarity of daylight. Indeed, in our painting we can hear the colour "d'élégie, d'opale et de pierre de lune" emanated by the *Nocturnes* in this work by Lerolle: a poem with a dark and dreamy tonality which leads us into a "strange twilight state".

Amélie du Closel

1. Charles Blanc, *Album des peintres de l'École française*, Paris, Librairie Renouard, 1876, p. 14.



VICTOR PROUVÉ

(Nancy 1858 - 1953 Sétif)

Portrait of Juana Romani

1884,
Black pen on paper,
19.1 x 13.5 cm,

Inscription and signature
(lower left): "VProuvé a sa chère amie Juana »,

Etiquette at the back of the frame:
Juana Romani par Prouvé.

A versatile and prolific artist, Victor Prouvé succeeded in many fields, including that of painting, of the decorative arts and, even, of bookbinding. His career and his work were strongly connected to his native city, Nancy. The artwork he exposed at the Salons of Paris and of Nancy enabled him to access a vast audience and to obtain a significant popularity. Our unpublished drawing displays Victor Prouvé's portrait of one of the most famous models of the time, Giovanna Carolina Carlesimo (ill. 1), better known as Juana Romani.¹ Born in 1867 in Velletri,

1. *Juana Romani (1867-1923): modèle et peintre, un rêve d'absolu*, Courbevoie, musée Roybet Fould, 5 May 2021 - 19 September 2021. Commission: Emmanuelle Trief-

Italy, Juana spent her childhood in Paris with her family. After having attracted the attention of Alexandre Falguière, she posed for many artists, including Jean-Jacques Henner, Ferdinand Roybet and Carolus-Duran. The young woman was described by Georges Derville as "tall, supple, with delicious curves throughout her whole body, (...) [she] looks like a Byzantine empress. With her hair, that like a golden helmet, frames her forehead and reflect the tawny colours of the sunsets, and her glittering eyes of an unclear colour, she seduces with a peculiar attractive force".²

The physiognomy of Juana Romani appears in many of Victor Prouvé's compositions (ill. 2): for instance, she is perfectly recognisable in *The Young Woman Consulting a Drawing Pad* (ill. 3). Drawn in 1884, this work displays Juana as she carefully inspects a work on paper. Her genuine fascination for art is confirmed further by the artistic training she pursued in multiple workshops while she worked as a model. Juana Romani's artistic practice, which mainly focused on portraiture, was generally positively received by her contemporaries. She won a silver medal at the Universal Exhibition of 1899 and regularly exposed her works at various Salons. Unfortunately, the emergence of serious psychiatric problems in 1904 interrupted her career as a painter. She was interned for long periods of time in several asylums in the French region of Île-de-France. She sadly died in 1923, at the nursing home at the Château de Suresnes, when she was only fifty-six years old.

Drawn long before the emergence of her sickness, our drawing offers a ravishing image of a young and healthy Juana Romani at the dawn

Touchard, Marion Lagrange & Gabriele Romani, Courbevoie, musée Roybet Fould, p. 199.

2. Georges Derville, "Mlle Juana Romani", in le *Noël des Annales*, ca. 15-20 December 1901, p. 30.

of her promising artistic career. It also testifies to the friendship between the model and Victor Prouvé, since the two seem to have enjoyed a very long and solid friendship. Victor Prouvé's posthumous studio sale indicates that Juana Romani owned several of Prouvé's works,³ amongst which thirteen drawings⁴ and a painting of *Salome carrying the head of Saint John the Baptist*.⁵

Maxime Georges Métraux

3. *Catalogue des tableaux modernes par Drammard, Henner, Lumière [...], dessins modernes par Delacroix, Henner, Prouvé [...] dessin au lavis [...] dépendant de la succession de madame Juana Romani*, specialist: Félix Gérard, 20 June 1923, Paris, Hôtel Drouot, room 7, Paris, G. Petit, p. 20.

4. From lot n° 39 to n° 46.

5. Lot n° 81.



THEODULE RIBOT

(Saint-Nicolas-d'Attez 1823-1891
Colombes)

Landscape

1885,
Plume, ink and wash on paper,
19.6 x 26.2 cm,

Monogrammed and dated (lower
left): "t.R. 85".

Théodule Ribot was born in 1823. Before moving to Paris in 1845, he spent a challenging childhood and youth in the Eure department of Normandy. Ribot worked in the food trade before commencing his artistic training in the studio of Augustus Clay.

An admirer of Gustave Courbet and of the Spanish masters of the Golden Age, Ribot took part in the realist movement that emerged at the end of the 1850s, ultimately becoming one of its major exponents. In 1859, he participated in the exhibition that was organised to showcase the artwork rejected by the Salon in the workshop of François Bonvin alongside Alphonse Legros, James Abbott McNeill Whistler, Henri Fantin-Latour and Antoine Vollon. In 1861, he managed to exhibit at the Salon and gained notoriety thanks to his "kitchen scenes", which were very positively received by contemporary critics. For the selection of his subjects, Ribot drew inspiration from his environment – interior scenes, portraits and still lifes – which he painted in the manner of the realists. His art is characterised by a systematic use of *chiaroscuro* and by a meticulous attention to detail. As a draughtsman, Ribot was as talented

as he was prolific. Rather than mere preparatory studies, his drawings, which were significantly influenced by Rembrandt's engravings, were intended as artworks in their own right. Drawn in small formats with ink, watercolours, black chalk and charcoal, his drawings display a remarkable spontaneity which enabled him to "take a break from painting". Other than a profusion of studies of hands, his graphic production includes still lifes, studies of figures, genre scenes and a few landscapes. Our work is a rare and remarkable example of the latter genre.

The artist stayed recurrently in Normandy and on the Breton coast, where he painted portraits of fishermen and seascapes. Although rare in his graphic production, the sea is the subject of some exquisite works by Ribot, notably in an edition of Victor Hugo's *Workers of the Sea* (1866) and in his short story entitled *La Marie-Henry. Hot. 25* (1878), which narrated the adventure of some fishermen who miraculously survived a storm on the shores of the English Channel. The influence of Victor Hugo on Ribot is palpable in our work: the subject, as well as his use of brown ink, is clearly reminiscent of Hugo's romantic and almost abstract landscapes. Ultimately, our drawing, which is larger than most works by the artist, is surprisingly modern in its minimalism and synthetism, which seem to foreshadow the landscape drawings drawn by Nicolas de Staël in the following century.

Ambroise Duchemin



JACQUES-ÉMILE BLANCHE

(Paris 1861-1942 Offranville)

*The Hall of the Tot Manor in
Offranville*

c. 1910,
Oil on canvas,
46 x 38 cm,

Signed (lower right): "J.E. Blanche",

Stencil mark of the canvas marchand Paul Foinet and 20th century wax seal.

Literature:
Jane Roberts & Muriel Molines, *Catalogue Raisonné Jacques-Émile Blanche 1861-1942*, 2019, n° 1500.

A leading portrait painter in the Parisian society at the turn of the 20th century, Jacques-Émile Blanche was familiar with the most prominent figures of his time, both in Paris and in Normandy. Charles Gounod, Hector Berlioz, Georges Bizet, Edouard Manet, Auguste Renoir, and Edgar Degas regularly attended the salons organised by his father, the famous alienist Émile Blanche.

Although he trained under Henri Gervex, Blanche was above all a self-taught painter. Deeply influenced by the art of the Impressionists, he was also influenced by Anglo-Saxon painters, amongst which Thomas Gainsborough, John Singer Sargent and James Abbott McNeill Whistler. Blanche's portraits were very popular in France as well as across the Channel, where he received commissions from Mrs Saxton and Violet Manners, Duchess of Rutland.

In 1903, the artist started exhibiting regularly at the Paris Salon and at the Royal Academy in London. That same year, he was appointed Commander of the Legion of Honour. In the early 1900s, he had his own workshop at the Académie de la Palette and in 1935 he was elected a member of the Académie des Beaux-Arts. A writer as well as a painter, Blanche published several novels: his works *Portraits of a Lifetime* (1937) and *More Portraits of a Lifetime. 1918-1938* (1938) are chronicles of the social life of the *Belle Époque*. His understanding of psychology is palpable in the portraits he provided in his written and painted works, as well as in his landscapes and his interior scenes. As the artist stated: "A portrait painter is who I am and who I want to be; a portrait painter in everything and of everything".

Our painting, listed as number 1500 in the online catalogue raisonné by Jane Roberts and Muriel Molines, is a "portrait" of the hall of Tot Manor in Offranville.

In 1902, the artist and his wife, Rose Lemoinne, left Dieppe to settle at Tot Manor in Offranville. The spouses rapidly bought the house in which they spent all their summers until their death.

At the Manor, Blanche received Paris' most illustrious political, artistic, and literary exponents. The artist became attached to the property, which he painted in several occasions (ill. 1 & 2). Our painting is undoubtedly the most charming example of interior representations of the Tot Manor by Blanche.

The composition, which articulates itself around the length of the corridor, offers an original perspective of the interior of the Manor. The classical architecture and prestigious furniture illustrate the elegant and sophisticated character of the residence. Blanche's soft and fluid brushstrokes and warm and subdued colours evoke Manet's and Gainsborough's art while also contributing to the representation of a "cosy" environment in which Blanche's passions for painting, literature, and music flourished.

Carola Scisci



NATALIA SERGUEÏEVNA GONTCHAROVA

(Ladyjino 1881-1962 Paris)

The Flight into Egypt,
also known as
Woman with a donkey

c. 1906,
Oil on canvas,
71 x 53,5 cm,

Inscription at the back of the canvas:
"N 240/Larionov".

Provenance:
Sent from Moscow to France with multiple paintings of M. Larionov and N. Gontcharova, carrying an inscription at the back which only indicates the name "Larionov", between 1927 and 1928. (Probably) N. Gontcharova Collection, until his death in 1962. (Probably) Michel Larionov Collection, until his death in 1964. (Probably) Alexandra Tomilina-Larionov Collection, second wife of M. Larionov. Sale Palais Galliera, Me Rheims, 21 June 1966, n°253, as "Michel Larionoff". Sale Paris, Palais Galliera, Mes Rheims & Laurin, Tableaux modernes, Sculptures, 14 June 1967, lot 70, as "attribué to Natalia Gontcharova"; Sale Hôtel Drouot, Me Alain Lemée, 15 December 1972, n°31, as "Natalia Gontcharova". Bought in occasion of that sale by the Hupel Gallery. Private collection, by descent.

Literature:

E. Eganbiuri, *Natalia Goncharova. Mikhail Larionov, Moscow*, 1913, p. IV, described as "femme avec un âne (zhenshchina s oslom - женщина с ослом)" and dated 1906.

Exhibitions:

Moscow, *Vystavka kartin Natalii Sergeevny Goncharovoi 1900-1913*, 29 September – 5 November 1913, n°240, described as "Woman with a donkey (zhenshchina s oslom - женщина с ослом)"; Saint-Petersburg, artistic Bureau of Mme Dobytchina, *Natalia Gontcharova*, personal exhibition, 1914, n°25: "woman with a donkey (zhenshchina s oslom - женщина с ослом)".

Natalia Gontcharova was born in Tula, in central Russia, in an aristocratic Russian family. She was related to the poet Alexandre Pouchkine and her father was an architect. She spent part of her childhood with her grandmother, who loved art, in Ladyzhino and in Polotianny Zavod. Natalia Gontcharova joined her parents in Moscow in 1891. In 1898, she was accepted at the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture, and she studied sculpture with Paul Troubetskoi, a pupil of Rodin, and Sergei Volnukhin. In 1900, she met Michel Larionov, who started painting with her and ultimately became her life-long partner. The young Larionov did not pay attention to his professors' classes and highlighted the importance of Western art on national art. In Moscow and in Saint-Petersburg, Gontcharova and Larionov found favourable conditions to familiarise themselves with Western art via the collections of the imperial family and of local art amateurs and merchants, such as Morozov and Chrchoukine. The latter two owned a large number of works by Cezanne, Van Gogh, Maurice Denis, Picasso, Gauguin, Derain, Bonnard and Vuillard. Their collection was available to the artists and pupils of the Moscow School of Painting. The art of the German Jugendstil, of the Nabis and of Matisse circulated thanks to the journals *Le Monde de l'Art*, *La Toison d'Or* and *Apollon*. Gontcharova left the School in 1902 and started training under Constantin Korovine. Using predominantly pastels, she produced over two hundred landscapes, still lifes

and genre scenes. She exhibited her artwork for the first time in December 1904 at the Moscow Literary and Artistic Circle. That same year, she experimented with watercolour before starting painting with oil in 1905. In 1905 she sent some of her works to the Moscow Artist Association. Even though she did not accompany Larionov on his trip to France in 1906, she was invited to exhibit four pastel landscapes in the Russian section of the Salon d'Automne, organised by Diaghilev in Paris.

The extent and variety of Goncharova's early work is exemplified by the list provided by Elie Eganbury, the artist's first biographer, in his monograph published in Moscow in 1913. The list describing her artistic development, which was provided by Goncharova herself, subdivided her artistic production into three distinct periods. Indeed, under the influence of Western art, her style changed gradually.

Between 1901 and 1906, Goncharova inaugurated an "Impressionist" period, characterised by the deconstruction of tones. However, more readily detectable in her works is the imprint of the post-Impressionists, and in particular of Van Gogh. Goncharova also visited the Morozov and Shchukin Collections. Some of her landscapes illustrate her adoption of the pointillist principles, while others display her adoption of the Nabi style.

From 1906, her work changed considerably. After the Salon d'Automne and the Gauguin retrospective, Fauvism started to influence her work. She developed the art of synthesis, with a cubist and primitivist tendency. Her companion, Larionov, after a trip to Paris and London in 1906, similarly freed himself from Impressionism to paint in a more personal, simplified style. After 1908, Goncharova and Larionov tried to free themselves from the influence of French art, which stemmed, according to them, from Oriental art. Ultimately, they construed an authentic indigenous art inspired by folk art, icons and the *loubok*.

Significantly marked by the blossoming of the Futurist and Rayonist styles, the last period of Goncharova's style started in 1911.

In the list that E. Eganbiuri compiled in 1913, our painting is classified and titled "Woman in a donkey" alongside other paintings the artist painted in 1906 (ill. 1). This date, however, should be "handled" with caution: the artist rarely signed or dated her works at the time of their execution, and the dates she recalled from memory were often inaccurate. Moreover, the early works of Goncharova, which only partially assimilated avant-garde theories, are often difficult to date. Indeed, her many stylistic experiments reflect her hesitation and efforts to conceive a more personal art.

According to Dr Anthony Parton, a specialist on the artist's work, the date 1906 provided by Eganbiuri seems coherent: the originality of our painting is indeed typical of the paintings she conceived before 1908. Our *Woman with a Donkey* exemplifies the artist's pictorial research at the start of her second creative period (1906-1911).

Goncharova's work illustrates an in-depth aesthetic reflection. The framing is surprising: the composition is centered around the female figure dressed in white, leaning on a donkey whose head is not included within the composition.

Goncharova's vibrant treatment of the background and intense colours were inspired by works by the Fauves artists. By means of a bright and expressive palette, Goncharova exploited all the decorative possibilities of colour. This juxtaposition of pure tones – green, blue, red, yellow, black and white – which overlap without mixing, interferes with the tidy arrangement of space. The perspective is mainly rendered by colour rather than by the drawing.

Faithful to the achievements of Post-Impressionism, Goncharova employed broad, hatched, and fragmented brushstrokes, especially for the rendering of the background and of the dress of the female figure. Some works dated between 1906-1907 show the same treatment of volumes, which are rendered with dense and vigorous brushstrokes extending in all directions. The outlines, the shadows and the folds at the corners of the drapery are materialised by thick blue

lines, which are more or less diluted and arranged in a twitchy fashion (ill. 2, 3 and 4). This singular, harsh, and angular rhythm reveals affinities with the first protocubist works of Braque and Picasso.

Although she remained deeply attached to reality, Goncharova pursued a relative decomposition of forms. In our painting, which is solidly constructed, faces and hands are geometric and stylised. Her tendency towards schematisation, which could already be found in one of her first works on canvas painted around 1905-1906, notably *The woman holding a child in her arms* (ill. 5), reveals the artist's interest in the art of Gauguin, Cézanne and Matisse. The way in which the face of the young mother is painted, just like that of the woman portrayed in our composition, could be compared to that of Madame Matisse in *Madras Rouge* (ill. 6).

Like the French avant-garde, the traditional Russian art of the icon and of the *Loubki* influenced the artist. Indeed, our canvas is a successful blend of Byzantine stylisation and modern expression.

Between 1908 and 1909 Goncharova implemented her tendency towards the application of colour in geometric planes, and her treatment of simple shapes and layouts, in a more precise and systematic fashion (ill. 7).

The physiognomy of the sitter of our painting seems to be that of Goncharova herself. Amongst the rare paintings paint with oil that date back to the artist's youth and that have survived to this day, there are no less than five self-portraits, all of which were painted between 1906 and 1907. Self-portraits enabled the artist to practise painting while also questioning her own personality and status as an artist. Her predilection for cross-dressing is evident: indeed, she represented herself in a traditional Russian dress (ill. 8), in an artist's outfit (ill. 9), and even in a theatrical costume (ill. 10).

Our painting is, however, more than a mere self-portrait: it illustrates the "Flight to Egypt". Goncharova dared to represent herself as the Virgin Mary, standing in the foreground in a loose

white dress. She leans on a donkey, behind which a turbaned old Joseph stands. The latter, who is represented as he rolls his eyes, receives the angel's prophecy, and stands ready to command the journey to Egypt. In the background, the closed door reinforces the idea of imminent departure that is conveyed by the composition.

This subject matter underlines Goncharova's admiration for primitive Russian icons. Even though most of her religious paintings date from 1909 to 1911, she created her first mystical paintings as early as in 1905/1906. This is the case of the *Madonna with Icicles* (ill. 11) and *The Crucifixion* (ill. 12). In this latter work, which was painted at the same time as our *Flight to Egypt*, the figure of Christ bears a strange resemblance to Larionov, and the three women at the foot of the cross are embodied by Russian peasant women. This religious scene echoes the catastrophic events of the turn of the century: the defeat of the Imperial Army and Navy in the Russo-Japanese War in 1904-1905 and the "Bloody Sunday" of 1905. The grief of thousands of Russian families is crystallised by the excruciating expression of Christ dying on the cross.

Thus, the art of Goncharova, which defines itself as modernist and of Russian-Byzantine inspiration, aimed at comparing the aspirations and sufferings of the present with the pious ecstasy of the past.

In this *Flight to Egypt*, the artist seems to express the pain of a personal drama by picturing herself as the Virgin, with empty arms and a strangely absent infant Jesus. In 1906, Goncharova was twenty-five years old and had already spent seven years in a childless partnership with Larionov. The facial expression of the young woman, who stares at the viewer, denotes a sad weariness, a state of astonishment. Showing incredible courage, Goncharova painted herself as a standing Virgin, her hand resting on her empty stomach, in the midst of a pointless flight to Egypt. She painted a similar scene in a watercolor drawing of Saint Joseph leading a donkey: a fallen Virgin is seated, her arms crossed, her head bowed (ill. 13). This trip is

ultimately futile, unnecessary, even absurd, without the baby Jesus being threatened by the cruelty of King Herod. Deprived of a vital dimension of her femininity, Goncharova consciously revealed the injustice and despair caused by her condition. The young artist, who never became a mother, ultimately turned into the Amazon of the avant-garde. Artistic creation replaced her progeny.

Our *Flight to Egypt* was named *Woman with a Donkey* in occasion of Goncharova's monographic exhibition organised in 1913 in Moscow: this identification is attested by the number which appears on the verso of the canvas (ill. 14), that refers to lot 240 of the catalogue (ill. 15).

This type of numbering is frequently found in purple paint (undoubtedly ironed later in white) on works produced from 1900 to 1910 (ill. 16). As Elena Basner pointed out, these inscriptions were added by Goncharova herself before she sent her works to the 1914 exhibition in Saint Petersburg. The numbering system was based on the list that was previously compiled during the 1913 Moscow retrospective. The Saint Petersburg exhibition, which was less ambitious than that of 1913, presented a restricted selection of works listed in no logical order. These numbers, therefore, enabled Madame Dobychina, the organiser of the 1914 event, to easily identify the corresponding titles in the 1913 catalogue. The works which have not been previously presented in Moscow, were given a number followed by the letter 2a" (cf. ill. 17).

Our painting was catalogued under the same title ("Woman with a donkey") in the 1914 personal exhibition of Goncharova at the Artistic Office of Mme Dobychina in Saint Petersburg (catalogue n°25) (ill. 18).

A certificate written by Michel Larionov's second wife in 1966 specifies that our work was part of a series of paintings by Larionov and Goncharova, sent to Paris from Moscow in the sole name of Larionov, between 1927 and 1928. Some of the paintings that Goncharova sent to France, including our *Flight to Egypt* (ill. 19), carry the inscription "Larionov" on their verso,

which was affixed by the sender (ill. 20 to 21).

After Goncharova's death in 1962, our *Flight to Egypt* was undoubtedly passed on to Larionov, who died two years later. His second wife, Alexandra Tomilina-Larionov, probably inherited the work in 1964. The artwork was put on auction in June 1966 as a painting by Michel Larionov: the auctioneer was plausibly misled by the inscription appearing on the back of the canvas. A few months later, in December 1966, Alexandra Tomilina-Larionov wrote a certificate that authenticates Goncharova as the author of our *Flight to Egypt*. The painting was put on sale two more times, in 1967 (as "attributed to Goncharova"), and in 1972 (as "Goncharova"): it was acquired on this occasion by Philippe Hupel. Hupel, who was a poet, an art collector, and an art dealer, promoted the work of another great Russian female painter, Marie Vassillief, to whom he dedicated three exhibitions between 1969 and 1971.

Amélie du Closel

Bibliography:

Marie Chamot, *Goncharova*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1972.

Nathalie Goncharova, Michel Larionov, [exposition, Paris, Centre Pompidou, 1995; Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 1995-1996; Milan, Fondazione Antoinio Mazzotta, 1996], Paris, 1995.

Anthony Parton, *Natalia Goncharova, 1881-1962: œuvres sur papier*, [exposition, Galerie 1900-2000, Paris, 20 September-27 October 2007; Galerie Martine & Ronchetti, Gênes, 24 October 2007-24 January 2008], Paris, 2007.

Anthony Parton, *Goncharova: the Art and Design of Natalia Goncharova*, Woodbridge, 2010.

Denise Bazetoux, *Natalia Goncharova, son œuvre, entre tradition et modernité*, Paris, 2011.



MARCEL MOUILLOT

(Paris 1889-1972 Brest)

The Gorge of the Mât River

c. 1930,
Oil on canvas,
60 x 73 cm.

From a very young age Marcel Mouillot was passionate about travelling. His dreams of faraway lands were encouraged by Lot's and Conrad's novels.

To sustain himself, Mouillot worked as a typographer and then as a machine operator in a printing house. At the turn of the 20th century, he finally began to paint. Despite receiving no formal training, he quickly acquired considerable notoriety: in 1913 he started exhibiting his works at the major French art Salons, notably at the Salon des Indépendants, the Salon d'Automne, the Salons des Tuileries and the Société Nationale des Beaux-Arts. Finding inspiration in cubist art, he painted simple compositions with limited palettes.

After the First World War, during which he got seriously injured, Mouillot moved to Saint-Tropez and then to Paris, where he devoted himself to painting. In 1930, he embarked on his first great adventure: a long trip across the Indian Ocean. On the ship, he painted assiduously the landscapes he discovered, especially during stopovers in Madagascar and Réunion – where he depicted the Grand Brûle, Cilaos and the seaside.

Upon his return to Paris, Mouillot exhibited his Malagasy-inspired paintings at Berthe Weill's as well as at

the Musée de la France d'Outre-mer, directed by Ary Leblond. He also decorated the pavilion of Réunion for the Universal Exhibition of 1937.

Two paintings by Mouillot (ill. 1) representing the landscapes of Réunion were exhibited in occasion of the *Peintures des lointains* exhibition at the musée du quai Branly-Jacques Chirac in 2018. Alongside nearly 200 unpublished works, these paintings were responsible for “spreading the vision of Westerners on faraway lands from the end of the 18th to the beginning of the 20th century”.

Our landscape illustrates the gorge of the River Mât in Salazie, on the island of Réunion.

Mouillot painted our large composition during his journey across the Indian Ocean. Réunion was a revelation to the artist, who translated its landscapes into images and words in *13,000 miles*, an account he published in 1935. In our painting, Mouillot rendered the wild nature of the Mât River through the simplification of patterns and solid masses of pure colour. The well-defined forms which shape our landscape emphasise its colouring, which is dominated by the idiosyncratic greens and blues of Mouillot's “tropical” works.

The artist kept finding inspiration in his trips and in the sea until he died in 1972.

Carola Scisci



FULCO DI VERDURA

(Sicily 1898-1978 London)

Three Jewellery Boxes

Oil on cardboard,
4.8 x 8 cm,
Signed (lower left): “FULCO”.

Fulco Santo-Stefano della Cerda, Duke of Verdura, moved to Paris in 1926, soon after the death of his father. A painter by vocation, the artist earned international recognition thanks to his talent as jeweller and jewellery designer.

His encounter with Coco Chanel in 1925 was crucial for the development of his career. Seduced by Verdura's personality, she offered him a job as textile designer, then entrusted him with the design of the jewellery. It was while working at Maison Chanel that he started to be known as “Fulco de la Verdura” (between November 1933 and January 1934).

The Chanel-Verdura duo designed jewellery in enamel and yellow gold, adorned with precious stones, which were later proposed in resin and glass paste for prestigious clients at Rue Cambon. The two complemented each other. As a fashion designer, Chanel did not draw anything: she modelled dresses on the mannequins and cuffs, rings, and necklaces in plasticine, on which she would later apply the precious or semi-precious stones that she carefully chose from small glass jars. A prodigious self-taught artist, Verdura rapidly mastered jewellery techniques and helped Coco Chanel make and transform jewels.

In a famous portrait by Man Ray, Coco Chanel was portrayed as she smoked a cigarette wearing a monastic black dress and a pair of cuffs designed by de Verdura. These emblematic bracelets in white enamel adorned with a Maltese cross (ill. 1) became her signature accessories.

In 1934, the Duke of Verdura emigrated to the United States and moved to New York to open his first store on 5th Avenue, in the heart of Manhattan. Drawing inspiration from sketches by Leonardo da Vinci, mannerist paintings by Jules Romain and Renaissance adornments, Fulco imposed his nonconformist vision and seduced the American high society.

In 1955, he exhibited his miniatures for the first time at the Iolas Gallery.

Our work belongs to a serie of delicate, very small works produced by the artist throughout his life (ill. 4 and 5). These miniatures included representations of his jewels, as well as still lifes and landscapes illustrating images that struck his imagination. Our exquisite little painting on cardboard illustrates three elegant jewellery boxes. One of these three boxes could be a cigarette case, a recurring object in de Verdura's *œuvre*.

In 1972, the artist decided to abandon jewellery making to focus on the art of painting. After forty years spent at modernising the codified universe of jewellery, de Verdura sold his house to his partner Joseph Alfano in order to move to London, where he resided until his death in 1978.

Léopoldine Duchemin



Galerie Hubert Duchemin

8, rue de Louvois | 75002 Paris

www.hubertduchemin.com