

An abstract artwork featuring a central figure in white, surrounded by large, dark, swirling black shapes and smaller, irregular orange shapes. The composition is dynamic and expressive, with a focus on bold lines and contrasting colors.

Découvertes II

Galerie Hubert Duchemin

Découvertes II

Tableaux et dessin
de Jan Pynas à Édouard Vuillard

Catalogue

Amélie du Closel
Léopoldine Duchemin
Maxime Georges Métraux
Carola Scisci

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



Quatre ans à l'échelle du temps actuel sont un océan ! Depuis 2016 et notre premier opus, le marché de l'art a connu des évolutions, la plus notable étant sa globalisation, offrant aux découvreurs des possibilités plus étendues, un terrain de jeu encore plus large pour capter les tableaux ou les dessins qui apparaissent désormais dans les ventes publiques du monde entier 24 heures sur 24. Grandes ou petites maisons de vente, experts chevronnés ou non, tous décrivent du mieux qu'ils peuvent quotidiennement des centaines d'œuvres. De l'autre côté de la barrière, les chasseurs guettent. Nous sommes nombreux à chercher les erreurs, à employer nos connaissances, notre savoir (nos moyens financiers aussi !), à traquer le tableau mal décrit, le dessin mal attribué. Bien souvent la bataille fait rage, de plus courageux (ou plus clairvoyants) nous boutant en dehors de l'aire de jeux ! Heureusement, de temps en temps, nous remportons l'enchère, ou mieux, nous sommes seuls face au prix de réserve ! Bizarrement, ce sont des œuvres cataloguées, connues (le Rousseau et le Vuillard), signées mais inédites (le Boudin et le Ribot), documentées mais faisant l'objet de débats (le Delacroix), qui nourrissent cet opus...

Le Le Vrac Tournières et le Ranson sont de pures trouvailles. Ils étaient jetés sur le marché sans considération particulière. Un œil provençal affûté a débusqué et reconnu le Ranson, il nous en a confié l'étude et la vente...

Un autre correspondant fidèle nous a apporté le Pynas sans aucune indication. Avant d'en découvrir la gracieuse signature, nous lui en indiquons le nom !

Enfin, le Bertrand est une « contre-découverte ». Il suscita une belle bataille d'enchères lors de son apparition, beaucoup spéculant sur son fort potentiel. Or c'est fortuitement, des années plus tard, que le juste nom fut révélé !

Le travail de recherche de notre équipe (Amélie du Closel, Maxime Métraux, Léopoldine Duchemin, Carola Scisci), appuyé, sécurisé par les opinions d'éminents spécialistes (Patrick Noon, Laurent Manœuvre, Eddie Tassel, Gilles Genty, Mathias Chivot), la présence discrète et précieuse de notre confrère David Champion nous permettent de vous offrir aujourd'hui ces quelques découvertes...

Hubert Duchemin

Four years feel like an eternity! Since 2016 and the publication of our catalogue Découvertes, the art market has evolved considerably. The most remarkable driving force for change has possibly been its globalisation, which has enabled more discoveries and has entailed a considerable expansion of the playing field in which we are able to find paintings and drawings that appear in public sales all over the world, 24/7. On the one hand, small and large galleries and more or less experienced experts alike try their best to identify and describe hundreds of artworks every day. On the other, the “hunters lie in wait”. There are many of us looking for mistakes, employing our knowledge (and our financial means!) to spot the painting that is badly studied or attributed. Very often the battle is troublesome, with more courageous (or more far-sighted) players pushing us out of the playing field!

Fortunately, from time to time, we gain the bidding or, better yet, we are left alone with the reserve price!

Interestingly, in this catalogue, you will find that some works are well-known (the Rousseau and the Vuillard), others are signed but unpublished (the Boudin and the Ribot), others yet are documented but subject to debate (the Delacroix).

The Le Vrac Tournière and the Ranson are real discoveries. They were poorly described in their respective sale catalogues, which underestimated their value. A sharp Provençal eye managed to recognise the Ranson, and then entrusted us with its study and sale.

Another loyal correspondent brought the Pynas to us without any indication. Before discovering its gracious signature, we told him the name of the artist who painted it!

Finally, the Bertrand is a “counter-discovery”. He generated a good bidding battle when he appeared at auction, with many recognising its impressive potential. Yet, only a few years later, the artist's name was revealed!

The research work of our team (Amélie du Closel, Maxime Métraux, Léopoldine Duchemin, Carola Scisci), supported and secured by the opinions of eminent specialists (Patrick Noon, Laurent Manœuvre, Eddie Tassel, Gilles Genty, Mathias Chivot), and by the discreet and precious contribution of our colleague David Champion, have enabled us to offer you, today, these few discoveries.

Hubert Duchemin

REMERCIEMENTS

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

Alain Amedro, Stéphane Barbier-Mueller, Louis de Bayser,
Matthieu de Bayser, Antoine Béchet,
Maryline Bégat-Gilson du musée des Beaux-Arts de Reims,
Jan Blanc, Julian Bondroit, Florian Bourienne,
Anne Camuset du musée des Beaux-Arts de Dijon, Ilenia Cassan d'Art in Lab,
David Champion, Mathias Chivot, Bruno Cottin,
Florence Delteil, Ambroise Duchemin, Estelle Étié d'Art in Lab,
Éric Fallas, Alice Gamblin du musée Lambinet de Versailles, Gilles Genty,
Andreas Heese du Kupferstichkabinett de Berlin, Roman Herzig,
Waldemar Kamer, Brice Leibundgut, Patrick Mandron, Laurent Manœuvre,
Amandine Métraux, Julien Michaud, Christian Michel, Philippe Misteli,
Jennifer Nicoll de l'Agnes Etherington Art Centre de Kinsgton,
Patrick Noon, Philippe Olivier, Benjamin Peronnet,
Béatrice Peyret-Vignals, Florent Planchet, Marie-Christelle Poisbelaud,
Michael Roth, Léa Saint-Raymond, Didier Salet, Renata Scheffer, Carola Scisci,
Antoine Scotto d'Abusco, le studio Sebert, Marie Simon, Sylvie Tailland,
Eddie Tassel, Florent de Vernejoul, Nikita de Vernejoul et Jean-Pascal Viala.

Traduction : Carola Scisci

© Galerie Hubert Duchemin, Paris, 2020.

Sommaire



Jan Pynas 8
La Lapidation de saint Étienne



Robert Le Vrac Tournières 20
*Portrait de Louis II Phélypeaux,
comte de Pontchartrain*



Eugène Delacroix 32
*L'Assassinat de Jean sans Peur
au pont de Montereau*



Eugène Boudin 44
La Lieutenance à Honfleur



Théodore Rousseau 50
Bruyères du bois de Macherin



Georges Jules Bertrand 58
*Femme à l'ombrelle,
esquisse pour le Portrait de Madame A.*



Théodule Ribot 70
Étude de main



Paul-Élie Ranson 76
Femmes se coiffant



Édouard Vuillard 84
Marguerites sur un balcon

Bibliographie 92

Traductions 96

Jan Pynas

(Alkmaar ca. 1581 - 1631 Amsterdam)

La Lapidation de saint Étienne



Jan Pynas,
La Lapidation de saint Étienne,
1623,
huile sur panneau,
52 x 64,8 cm,
signé (en bas à gauche sur le bloc de pierre taillée) : « J. Pynas fe. 1623 ».

Composée de deux peintres d'histoire nommés Jan et Jacob, la fratrie Pynas a été peu étudiée par l'histoire de l'art. Bien qu'étant catégorisés comme des « artistes pré-rembrandtiques¹ » et souvent mentionnés dans les travaux des époux Tümpel et de Christian Tico Seifert², les deux frères n'ont malheureusement pas fait l'objet d'une véritable monographie, ni d'un catalogue raisonné. Seules quelques études éparses leur sont consacrées ; les principales ayant été réalisées par Peter Schatborn qui s'est surtout concentré sur leurs œuvres dessinées³, ainsi que par Sebastien Abraham Corneille Dudok van Heel qui a notamment publié un important article sur leur situation sociale et familiale⁴.

Régulièrement confondu du fait de leurs similitudes stylistiques, mais également en raison de l'usage d'un monogramme présentant de nombreuses analogies, les deux frères semblent avoir été proches et ont vraisemblablement travaillé ensemble ou dans un étroit compagnonnage. La vie de Jan Pynas est assez bien documentée grâce à diverses sources d'archives mais aussi par les traces qu'il a laissées durant ses deux voyages en Italie. À l'instar des autres membres de sa famille, il est bien intégré aux réseaux artistiques et littéraires de son époque, comme l'atteste son mariage avec Cathalijntje Aerts Burlon, fille d'un important facteur d'instruments de musique.

1. *The Pre-Rembrandtists*, dir. Astrid Tümpel et Christian Tümpel (cat. exp., Sacramento, Crocker Art Gallery, 1974), Sacramento, E.B. Crocker Art Gallery, 1974.

2. Christian Tico Seifert, *Pieter Lastman, Studien zu Leben und Werk. Mit einem kritischen Verzeichnis der Werke mit Themen aus der antiken Mythologie und Historie*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2011.

3. Peter Schatborn, « Tekeningen van de gebroeders Jan en Jacob Pynas 1. Jan Pynas », *Bulletin van het Rijksmuseum*, vol. 44, n° 1, 1996, pp. 37-54.

4. Sebastien Abraham Corneille Dudok van Heel, « Pre-Rembrandtisten en Zuid-Nederlandse muziekinstrumentenmakers. De schilders Pynas en de luit- en citermakers Burlon en Coop' », *Jaarboek Amstelodamum*, n° 76, 1984, pp. 13-37.



ill. 1 : Adam Elsheimer, *La Lapidation de saint Étienne*, ca. 1603-1604, huile sur cuivre, 34 x 28 cm, Édimbourg, National Gallery of Scotland.



ill. 2 : Raffaello Sanzio, dit Raphaël, *Déposition Borghèse*, 1507, huile sur bois, 184 x 176 cm, Rome, Galerie Borghèse.



ill. 3 : Pierre Paul Rubens, *Triptyque de saint Étienne*, 1616-1617, huile sur panneau, 437 x 530 cm, Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

Cette *Lapidation de saint Étienne* par Jan Pynas reprend le modèle italien introduit par les Carrache mais aussi par Adam Elsheimer (ill. 1). Dans la continuité directe de cette lignée artistique, le peintre néerlandais représente l'instant juste avant le lancer de la première pierre. Tiré des *Actes des Apôtres* (7, 55-60), le sujet de ce tableau met en avant le martyr d'Étienne, jeune diacre de Jérusalem, lapidé par l'assemblée du Sanhédrin, le grand conseil des chefs spirituels de la communauté juive. Accusé à tort de blasphème et de complot contre les institutions de la Loi, il est jugé coupable et exécuté hors de la ville. Étienne est figuré,

conformément au texte biblique, sans défense, se tenant à genoux et invoquant le ciel face à ses agresseurs. Contrairement aux autres compositions italianisantes traitant ce sujet, l'ange apportant la palme du martyr et une couronne n'est pas visible dans la création de Jan Pynas. Seul le regard du jeune diacre perdu vers un accident lumineux laisse deviner la présence d'un élément divin dans cette scène. L'artiste montre par ailleurs l'une des conséquences les plus notables de ce célèbre épisode biblique : la conversion de Saül, le futur saint Paul. Jan Pynas choisit de le peindre dans une position assise et désignant Étienne par un geste déictique.

Outre l'inspiration évidente d'Adam Elsheimer que Jan Pynas a côtoyé à Rome, l'agencement proposé par l'artiste suggère une certaine réflexion autour du modèle de la *Déposition Borghèse* de Raphaël (ill. 2) mais également de la *Lapidation de saint Étienne* de Giulio Romano (Gênes, Chiesa di Santo Stefano). Les figures élancées et agitées, la gamme chromatique, l'éclairage incisif et la facture large évoquent aussi l'art du Tintoret. Jan Pynas est un artiste fascinant puisqu'il joue au Hollandais à Rome et au Romain en Hollande. Il présente un cas similaire à celui de Frans Badens dont Karel

van Mander avait souligné la dualité⁵. Notre *Lapidation* peut également être rapprochée d'un triptyque de Rubens conservé à Valenciennes (ill. 3).

La découverte de ce nouveau tableau permet de réattribuer une feuille à la pierre noire qui a longtemps été imputée à Pieter Lastman ou à Salomon Koninck (ill. 4). Actuellement conservée à Berlin, elle doit être indéniablement confrontée à l'œuvre de Jan Pynas et soulève de nombreuses questions sur son statut : est-elle une étude préparatoire du peintre ou un croquis

5. Voir Karel van Mander, *Het Schilder-boeck, waer in voor eerst de leerlustighe jueght den "Grondt der edel vry schilderconst" in verscheiden deelen wort voorghedraghen...*, Haerlem, voor Paschier van Wesbusch, 1604.



ill. 4 : Jan Pynas ou Salomon de Koninck (?), *La Lapidation de saint Étienne*, 1623 (?), pierre noire sur papier, 290 x 360 mm, Berlin, Kupferstichkabinett.

reproduisant cette composition ? Est-elle une ébauche ou la simple fixation d'un modèle ? Enfin, cette feuille est-elle de la main de l'artiste ou s'agit-il d'une copie réalisée d'après son tableau ?

Le style adopté par Jan Pynas dans cette composition est similaire à celui qu'il promeut dans les années 1620. *La Lapidation de saint Étienne* est à cet égard très proche des *Ouvriers de la onzième heure* conservé au musée de Prague (ill. 5). Outre un parallélisme dans la construction de l'espace, les deux œuvres figurent le même genre de personnages élancés et partagent la même gamme chromatique. *La Lapidation de saint Étienne* présente de surcroît de nombreux échos formels avec l'ensemble de l'œuvre de Jan Pynas. Ainsi, le personnage enturbanné et portant un tissu à brocart se retrouve aussi dans un autre tableau du peintre (ill. 6).



ill. 5 : Jan Pynas, *Les Ouvriers de la onzième heure*, 1622, huile sur panneau, dimensions inconnues, Prague, Musée national.

Ce type de protagoniste en costume persan ou à la turque revient souvent dans ses réalisations. De même, le bâtiment visible au fond de la composition est un motif récurrent dans plusieurs créations de l'artiste. Cet édifice est notamment identifiable dans une feuille conservée à l'Herzog Anton Museum (ill. 7) et dans le tableau du musée de l'Ermitage représentant *Les Fils de Jacob*. Jan Pynas n'a toutefois pas l'apanage de ce genre de représentation, le même édifice apparaissant aussi dans le *Nabuchodonosor retrouvant sa dignité* de son frère Jacob. Les deux peintres utilisent plusieurs solutions formelles communes dans leurs réalisations, tel le placement du même type de statue antique au second plan. La proximité entre les deux frères est avérée et forte. Le fruit de cette relation filiale se manifeste

artistiquement dans leurs œuvres, celles-ci entretenant de nombreux liens. Six ans avant Jan, Jacob Pynas réalise lui aussi une *Lapidation de saint Étienne* (ill. 8). Elle présente plusieurs analogies avec celle de son frère mais également des différences importantes, comme le format ou la manière de construire l'espace pictural.

La découverte de ce tableau de Jan Pynas est une addition notable à son œuvre, mais aussi un précieux témoignage sur la formation du jeune Rembrandt. Par sa très grande proximité avec *La Lapidation de saint Étienne* conservé au musée des Beaux-Arts de Lyon (ill. 9), cette peinture est un lien séminal entre les deux artistes et permet de repenser l'apprentissage d'un des maîtres les plus célèbres de l'histoire de l'art.

Outre les nombreuses poses formelles réutilisées, le jeune peintre adopte la même palette de couleurs brunes, caractéristique des frères Pynas ; elle atteste non seulement l'importance artistique de leurs voyages en Italie mais aussi leur connaissance de l'art vénitien. C'est peut-être en partie au contact de leurs œuvres que Rembrandt a adopté sa « manière rude » typique de ses premières années. Dans son étude consacrée à cette dernière, Nicola Suthor n'a malheureusement pas envisagé cette possibilité qui mériterait pourtant d'être approfondie⁶. Seul l'apport de Pieter Lastman est mentionné. Toujours sur le modèle des Pynas, Rembrandt reprend par ailleurs le même type d'édifice en ruine pour agrémenter le fond de sa composition.

6. Nicola Suthor, *Rembrandt's Roughness*, Princeton, Princeton University Press, 2018.



ill. 6 : Jan Pynas, *Joseph accusé par la femme de Potiphar*, 1629, huile sur panneau, 101 x 127 cm, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, don Alfred et Isabel Bader, 2014 (57-001.25).



ill. 7 : Jan Pynas, *Paysage avec des ruines*, 1618, pierre noire et encre noire, 230 x 330 mm, Brunswijck, Herzog Anton Ulrich Museum.



ill. 8 : Jacob Pynas, *La Lapidation de saint Étienne*, 1617, huile sur panneau, 74 x 73 cm, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, don Alfred et Isabel Bader, 1983 (26-001).

Le jeune peintre n'est toutefois pas un copieur servile, il mélange et combine plusieurs sources visuelles afin de proposer une solution artistique qui lui soit propre. La partie gauche de son tableau, notamment le cavalier, est inspirée du *Coriolan* de Pieter Lastman (ill. 10), alors que la posture des bourreaux et celle du groupe de Saül sont une référence formelle directe aux œuvres de la fratrie Pynas. Dans leurs travaux respectifs, Volker Manuth puis Sebastien Abraham Corneille Dudok van Heel ont déjà démontré que Rembrandt s'inspirait de la *Lapidation de saint Étienne* peinte en 1617 par Jacob Pynas (ill. 8). La redécouverte du tableau de Jan invite néanmoins à réinvestir cette problématique, car il laisse supposer que Rembrandt puise aussi considérablement et très directement dans cette composition. La génétique du panneau du musée des Beaux-Arts

de Lyon (ill. 9) reste complexe à établir avec certitude puisque Jan Pynas n'a pas le monopole de ce sujet. Il existe notamment un poème de l'écrivain et avocat papiste Simon Ingels qui mentionne une composition représentant une *Lapidation de saint Étienne* réalisée par Pieter Lastman⁷. Ce tableau est malheureusement inconnu, mais il est permis de penser qu'il a aussi joué un rôle majeur dans la genèse de l'œuvre de Rembrandt. Les débuts de celui-ci ont été abondamment étudiés et ont fait l'objet d'une importante littérature dans le cadre de deux expositions, la première en 2001 avec *The Mystery of the Young Rembrandt*, et la seconde, intitulée *Young Rembrandt*, en 2019 au Museum de Lakenhal de Leyde et à l'Ashmolean Museum d'Oxford.

⁷ Ibid. Ce poème revient sur le sujet du tableau et en donne une brève description.



ill. 9 : Rembrandt, *La Lapidation de saint Étienne*, 1625, huile sur panneau, 85 x 123 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts.



ill. 10 : Pieter Lastman, *Coriolan et les femmes romaines*, 1622, huile sur panneau, 81 x 132 cm, Dublin, Trinity College.

Dès le XIX^e siècle, Carel Vosmaer s'interroge sur la tradition qui fait de Jan Pynas le maître de Rembrandt : « Jan Pinas a droit aussi à une attention spéciale. Il est accepté par la majorité des écrivains comme un des maîtres de Rembrandt ; sa manière brune parut un des motifs pour justifier cette opinion. Cependant sur quoi se fonde-t-elle ? Je ne connais que deux sources authentiques comme biographies de Rembrandt, Orlers et Sandrart. Ni eux, ni Samuel van Hoogstraten qui de

même est véridique, ne font mention de Pinas comme maître de Rembrandt. Orlers ne cite que Swanenburch et Lastman ; Sandrart, Lastman seul. Houbraken est le premier qui dise que Rembrandt aurait "singé Pinas dans sa manière brune". [...] Par le choix des sujets, par sa manière brune et par la naïveté de quelques parties, les œuvres de Jan Pinas ont bien une analogie lointaine, non assez marquée pour le classer parmi les maîtres de Rembrandt,

mais suffisante pour le ranger parmi ceux de ses contemporains ayant droit de figurer au nombre des forces artistiques qui préparèrent le chemin à la venue du grand maître⁸. »

Au moment de la deuxième parution de ce texte en 1877, la *Lapidation de saint Étienne* de Jan Pynas est inconnue et celle de Rembrandt n'a pas été encore redécouverte par H. Gerson et S. J. Gudlaugsson. On comprend donc la prudence de Vosmaer, puisque seule une source écrite, *Le Grand Théâtre des peintres néerlandais* d'Houbraken, mentionne l'existence d'un lien entre les deux artistes. À la suite de Vosmaer, de nombreux auteurs s'interrogent sur cette assertion et la majorité d'entre eux vont même jusqu'à l'occulter. La situation est telle que les études récentes ne citent quasiment plus les frères Pynas mais uniquement Jacob van Swanenburgh et Pieter Lastman en tant que maîtres de Rembrandt. Dans sa thèse parue en 2006, Sebastien Abraham Corneille Dudok van Heel s'est penché sur ce sujet ; il s'est notamment demandé comment Houbraken a eu connaissance de cette information⁹. N'ayant pu vraiment connaître Rembrandt de son vivant, il est probable que l'auteur néerlandais ait obtenu ce renseignement par le biais d'un discours oral provenant d'une personne proche de l'artiste.

8. Carel Vosmaer, *Rembrandt, sa vie et ses œuvres*, La Haye, M. Nijhoff, 1877, pp. 75-77.

9. Sebastien Abraham Corneille Dudok van Heel, *De jonge Rembrandt onder tijdgenoten. Godsdienst en schilderkunst in Leiden en Amsterdam*, Nijmegen, Nijmegen University Press, 2006, pp. 146-147.

Dans *Le Grand Théâtre des peintres néerlandais*¹⁰, la mention de cette relation entre les frères Pynas et Rembrandt par Houbraken est malheureusement sibylline et il est difficile de savoir si l'auteur évoque distinctement Jan ou Jacob. De plus, la confusion entre les deux frères semblant tenace et déjà ancrée du temps de leur vivant, elle complexifie grandement l'étude des rapports artistiques entre les différents protagonistes de cette période. La nature ambiguë des liens de la fratrie Pynas est indéniable. Si leurs relations témoignent d'une réelle proximité, elles paraissent avoir été équivoques, variables, multilatérales et même fluctuantes.

La *Lapidation de saint Étienne* de Jan Pynas est datée de 1623, elle est donc antérieure de deux années à celle du musée des Beaux-Arts de Lyon (ill. 9). Durant cet intervalle, le jeune Rembrandt a forcément côtoyé la fratrie Pynas de près. En se fiant à Houbraken, c'est peut-être vers la fin de l'année 1625 qu'il aurait été formé par ceux-ci. L'hypothèse d'une rencontre plus précoce à Leyde pourrait également être envisagée. La trajectoire de Rembrandt durant cette période est peu documentée. En recoupant plusieurs sources, Dudok van Heel est parvenu à établir que l'artiste a séjourné plusieurs mois chez Pieter Lastman entre 1624 et 1625. Il est donc probable que le jeune peintre ait travaillé avec les frères Pynas au cours

10. Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der nederlantsche konstschilders en schilderessen...*, Amsterdam, 1718-1721, 3 vol.

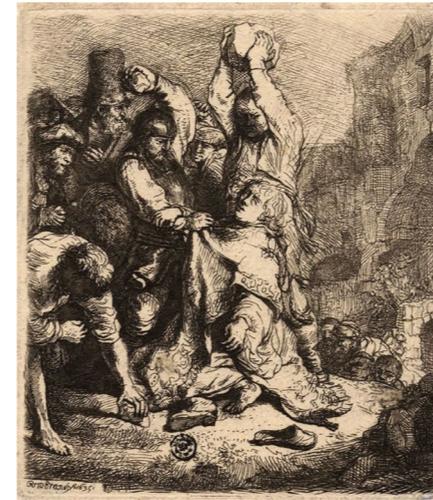


de la saison hivernale. Cette séduisante hypothèse est néanmoins à manier avec prudence, l'existence d'un atelier propre à cette fratrie n'étant pas avérée à cette époque. Les deux frères connaissent alors des difficultés financières : selon Dudok van Heel, Jan aurait dissous son atelier en 1623 et Jacob aurait alors travaillé chez d'autres artistes, dont Pieter Lastman. Il est plausible que ce soit par ce biais que les frères Pynas aient rencontré le jeune Rembrandt. Ce postulat amène donc à envisager également la possibilité d'un contact seulement amical avec les deux frères. Rembrandt s'est peut-être inspiré d'eux sans jamais avoir été véritablement l'élève de Jacob ou de Jan. Son apprentissage chez eux est néanmoins vraisemblable puisqu'ils ont formé plusieurs peintres dont Steven Jansz. van Goor, Gerard Pietersz van Zjil et Rombout van Troyen.

La nature des liens entre les frères Pynas et Pieter Lastman est difficile à évaluer. Ayant tous effectué le voyage à Rome, ils partagent de fait une expérience commune et le même goût pour l'art italien. S'il y a eu indubitablement une émulation et une certaine rivalité entre eux, la nature de leurs relations n'est pas univoque. Jacob aurait travaillé avec Lastman, mais les liens entre ce dernier et Jan ont l'air plus complexes. Il existe notamment des traces archivistiques d'une querelle entre eux en 1613.

Outre Rembrandt, la figure du jeune Jan Lievens a également, semble-t-il, joué un rôle dans ce jeu d'inspiration et d'émulation. Il est intéressant de noter que Lloyd de Witt, dans sa thèse consacrée à Lievens, démontre que l'art des frères Pynas est aussi une source d'inspiration pour cet autre grand maître néerlandais. Cette prestigieuse postérité atteste l'attractivité des créations de cette fratrie chez toute une nouvelle génération de jeunes peintres. Rembrandt a par ailleurs gardé cet attrait pour l'art des Pynas durant toute sa carrière, comme en témoigne son *Joseph accusant la femme de Potiphar*. De même, plusieurs tableaux de sa série consacrée à Tobit, mais aussi son *Reniement de saint Pierre* ou encore sa *Résurrection de Lazare*, révèlent une inspiration régulière d'après les créations de cette fratrie. Sa collection personnelle confirme son goût pour leurs compositions puisqu'il possède plusieurs tableaux réalisés par les deux frères. En janvier 1660, Rembrandt a notamment cherché à acquérir des œuvres de Pynas et Lastman auprès de van Ludick¹¹. De même, il a chargé plusieurs fois Leendert Cornelisz van Beyeren, un de ses élèves, de faire des achats pour son compte. Celui-ci n'est autre que le fils d'un riche marchand de bois qui a épousé en secondes noces la veuve de Jan Pynas, démontrant ainsi encore une fois la proximité sociale et artistique qu'entretient Rembrandt avec cette famille de peintres. En 1635,

11. Paul Crenshaw, *Rembrandt's Bankruptcy: the Artist, his Patrons and the Art Market in Seventeenth-Century Netherlands*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, 221, p. 84.



ill. 11 : Rembrandt, *La Lapidation de saint Étienne*, 1635, gravure sur cuivre, 9,5 x 8,5 cm, Lyon, Bibliothèque municipale.

le célèbre maître néerlandais a représenté une seconde fois la *Lapidation de saint Étienne* mais par le biais de la gravure (ill. 11). Dans cette autre composition sur le même sujet, Rembrandt s'inspire à nouveau de certains éléments du tableau de Jan Pynas, dont la pose de plusieurs bourreaux. Il choisit également là encore de ne pas figurer le registre céleste.

En raison des multiples enjeux qu'elle soulève, la *Lapidation de saint Étienne* est une œuvre charnière dans l'histoire de la peinture hollandaise du début du XVII^e siècle. Ce tableau, par son sujet, apporte une pièce supplémentaire à l'interrogation sur l'existence d'un art remontrant, c'est-à-dire directement lié aux partisans de Jacobus Arminius (1560-1609). Sebastien Abraham Corneille Dudok van Heel et David de Witt¹²

12. David de Witt, « Rembrandt and the climate of religious conflict in the 1620s. », *Jahrbuch der Berliner Museen*, n° 51, 2009, pp. 17-24.

postulent la tangibilité de celui-ci, mais la question est d'une grande complexité et toujours sujette à débat. La découverte de la *Lapidation de saint Étienne* invite en outre à repenser de façon significative les relations entre Rembrandt, Pieter Lastman, Jan Lievens et la fratrie Pynas. Il ne reste qu'à espérer que l'étude de cette dernière se développe dans les prochaines années, permettant ainsi très certainement de mieux comprendre les jeux d'inspirations, les réseaux artistiques mais aussi les multiples dynamiques se déployant dans l'art et la culture visuelle de la Hollande de cette période.

Maxime Georges Métraux

Robert Le Vrac Tournières

(Ils 1667 - 1752 Caen)

*Portrait de Louis II Phélypeaux,
comte de Pontchartrain (1643-1727),
chancelier de France et garde des Sceaux*



Robert Le Vrac Tournières,
*Portrait de Louis II Phélypeaux, comte de Pontchartrain (1643-1727),
chancelier de France et garde des Sceaux,*
ca. 1700,
huile sur cuivre,
11 x 10 cm (reproduit en taille réelle).

Fils d'un tailleur de Caen, Robert Le Vrac se forme auprès d'un frère carme, Lucas de La Haye, avant de suivre l'enseignement de Bon Boulogne à Paris. Il devient membre de l'Académie de Saint-Luc en 1695. Le peintre se fait appeler Robert Tournières, ce nom désignant la terre d'origine de la famille, un lieu-dit près de Bayeux. Il collabore avec Hyacinthe Rigaud et exécute des copies de ses œuvres en 1698 et 1699. Il est reçu comme portraitiste à l'Académie en 1702 avec des effigies de Pierre Mosnier (ill. 1) et de Michel Corneille l'Ainé (ill. 2). Tournières est remarqué au Salon de 1704 où il expose une vingtaine d'œuvres, essentiellement des portraits, individuels ou collectifs, et des peintures d'histoire.

Figure notable de la génération de portraitistes de transition reçus à l'Académie autour de 1700, son style singulier révèle un talent des plus estimables, alors même qu'il reste fidèle aux formules définies par Rigaud et Largillière.



ill. 1 : Robert Le Vrac Tournières,
Portrait de Pierre Mosnier, peintre,
1702,
huile sur toile, 117 x 95 cm,
Versailles, musée du Château.



ill. 2 : Robert Le Vrac Tournières, *Portrait de Michel Corneille l'Aîné, peintre, 1702*, huile sur toile, 119 x 99 cm, Versailles, musée du Château.



ill. 3 : Robert Le Vrac Tournières, *Portrait de femme en Hèbé, 1730*, huile sur toile, 115 x 89 cm, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

Sa renommée conduit le duc d'Orléans et les plus hauts personnages de la Cour à fréquenter son atelier situé rue de Richelieu. Notre peintre se forge également une réputation de pasticheur des maîtres hollandais du xvii^e siècle, en se faisant une spécialité des scènes dans le goût de Gerrit Dou et de Godfried Schalcken. S'il s'intéresse au grand genre, c'est essentiellement à travers l'allégorie et le portrait mythologique, comme en témoigne son *Portrait de femme en Hèbé*

(ill. 3). Tournières devient conseiller à l'Académie en 1721 et en est le professeur adjoint de 1725 à 1737. Il reçoit enfin une importante commande officielle pour un *Ex-voto offert à sainte Geneviève par les échevins de la ville de Paris, en remerciement de la convalescence du roi* (1746, tableau perdu). En 1750, ruiné pour des raisons inconnues, il est contraint de vendre tous ses biens et de regagner sa ville natale, avant de décéder, indigent, deux ans plus tard¹.

1. *Visages du Grand Siècle : le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715*, dir. Emmanuel Coquery (cat. exp., Nantes, musée des Beaux-Arts, 20 juin-15 septembre 1997, Toulouse, musée des Augustins, 8 octobre 1997-5 janvier 1998), Paris, Somogy, Nantes, musée des Beaux-Arts, 1997, pp. 248-249.

Le succès de Tournières est attesté dès 1700 par la commande du portrait officiel de l'un des plus grands du royaume, le chancelier de Pontchartrain (ill. 6). Tournières accède ainsi à la notoriété, alors qu'il sort tout juste de l'atelier de Rigaud, cette effigie attirant une importante clientèle de magistrats.

Louis II, marquis de Phélypeaux (1667), comte de Maurepas (1687) et de Pontchartrain (1699), appartient à une dynastie ministérielle qui s'étend du règne de Henri IV à celui de Louis XVI. En effet, il est le petit-fils de Paul Phélypeaux (1569-1621) — éminent secrétaire d'État dont les traits ont été immortalisés dans le fameux buste en bronze attribué à Bordonni (ill. 4) —

et le fils de Louis I^{er} Phélypeaux de Pontchartrain (1613-1685), également secrétaire d'État, conseiller du parlement et président de la chambre des comptes.

Alors que son père se voit écarté du pouvoir pour avoir refusé de condamner Fouquet, Louis II Phélypeaux devient conseiller au parlement de Paris (1661-1677). Nommé premier président au parlement de Bretagne (1677-1687), il parvient à apaiser la révolte antifiscale, dite du « papier timbré », qui fait rage dans cette province. De retour à Paris en 1687, il prend en charge l'intendance des Finances. En septembre 1689, à l'issue de la première année de guerre de la ligue d'Augsbourg, le contrôle général des finances passe entre ses mains.



ill. 4 : attribué à Francesco di Bartolomeo Bordonni, *Portrait de Paul Phélypeaux, seigneur de Pontchartrain (1569-1621)*, buste en bronze à patine brune sur piédouche en marbre bleu turquin, titré au revers dans un cartouche en laiton : « PAUL PHELYPEAUX - SEIGNEUR DE - PONTCHARTRAIN - SECRETAIRE DESTAT - 1610 », H. totale 87,7 cm, buste : H. 70,5 cm - L. 66 cm - P. 32 cm, Genève, collection particulière.

L'année suivante, il ajoute à ses fonctions la charge de secrétaire d'État laissée à son décès par Seignelay, qui couvre les départements ministériels de la Marine (qui comprend les Colonies, le Commerce extérieur et les consulats à l'étranger) et celui de la Maison du Roi. À la mort de Louvois, en juillet 1691, il étend encore son champ d'action, la « Surintendance des Bâtiments, Arts et Manufactures » se trouvant disloquée. Alors que Colbert de Villacert conserve le titre de surintendant, vidé cependant d'une bonne part de sa substance, le soin des Académies et autres institutions scientifiques et culturelles est confié à la Maison du Roi, tandis que le Contrôle général reçoit la gestion des Manufactures. Pontchartrain est chargé notamment de la direction de la Bibliothèque du Roi (ancêtre de la Bibliothèque nationale), de l'Imprimerie du Louvre (future Imprimerie nationale), du Jardin du Roi (qui deviendra le Muséum d'histoire naturelle) ou encore de l'Académie des sciences et de l'Observatoire.

Sa rigueur morale et son dévouement lui valent d'être nommé, au mois de septembre 1699, chancelier de France. Il se démarque, par son dynamisme, de ses prédécesseurs — Séguier, d'Aligre, Le Tellier et Boucherat — et permet un redressement de la Chancellerie qui se poursuivra sous Louis XV avec Daguesseau et Maupeou.

Il est fait greffier de l'ordre du Saint-Esprit en mai 1700. Il démissionne de sa charge le 2 juillet 1714 car il refuse d'apposer les sceaux sur un arrêt du Conseil condamnant un texte de l'évêque de Metz qui s'oppose à la bulle *Unigenitus* dénonçant le jansénisme. Il désapprouve également les projets anticonstitutionnels de Louis XIV, ce dernier souhaitant favoriser, en cas de vacance du trône, ses fils légitimés, le comte de Toulouse et le duc du Maine, nés de sa relation adultère avec la marquise de Montespan. Pontchartrain se retire à l'institution de l'Oratoire, dont il est le protecteur, et meurt à Pontchartrain-en-Jouars en 1727. Il est inhumé sans pompe à Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris.

Les historiens se sont davantage penchés sur l'action des ministres de la première partie du règne de Louis XIV, notamment Colbert et Louvois, au détriment des ministres de la seconde période, génération injustement méconnue et considérée comme de moindre importance. Dans son étude sur les Pontchartrain², Charles Frostin souligne pourtant à juste titre le rôle prépondérant de Louis II de Pontchartrain, qui, en sa double qualité de contrôleur général des Finances et de secrétaire d'État, bénéficie d'un important cumul d'attributions, aussi étendu que celui de l'insatiable Jean-Baptiste Colbert en son temps. À l'instar de Colbert, Pontchartrain

2. Charles Frostin, *Les Pontchartrain, ministres de Louis XIV. Alliances et réseau d'influence sous l'Ancien Régime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.



ill. 5 : Robert Le Vrac Tournières, *Portrait de Jérôme Phélypeaux, comte de Pontchartrain (1674-1747)*, ca. 1709-1715, huile sur toile, 138,3 x 107,2 cm, Versailles, musée du Château.

prend soin de promouvoir sa famille, plaçant les siens aux commandes afin d'assumer la diversité des tâches qui lui incombent. Son fils, Jérôme Phélypeaux (ill. 5), nommé secrétaire d'État « survivancier » en 1693, à l'âge de dix-neuf ans, obtient la charge de secrétaire d'État « titulaire » en 1699. Le père et le fils vont donc œuvrer conjointement, malgré leur mésentente,

pour faire face aux difficultés de la dernière phase du règne de Louis XIV.

Leur action successive au département de la Marine (de 1690 à 1699 pour Louis et de 1699 à 1715 pour Jérôme) est marquée par une indéniable continuité en dépit des conflits : la guerre de la ligue d'Augsbourg (1688-1697) et la guerre de la Succession d'Espagne (1701-1713).



ill. 6 : Robert Le Vrac Tournières, *Portrait de Louis II Phélypeaux, comte de Pontchartrain, chancelier de France et garde des Sceaux*, 1700, huile sur toile, 119 x 87 cm, Dijon, musée des Beaux-Arts.

Le prototype du portrait de Louis II Phélypeaux par Tournières, conservé au musée des Beaux-Arts de Dijon (ill. 6), montre le chancelier cadré au-dessus du genou, tourné de trois quarts, vêtu d'une robe de velours noir doublée de soie cramoisie. Il arbore une croix suspendue à un ruban de soie bleu et une plaque en broderie d'argent cousue sur la doublure, insignes de l'ordre du Saint-Esprit qu'il reçoit le 9 mai 1700, lorsqu'il devient secrétaire-greffier des Ordres du roi. Comme le souligne Eddie Tassel³,

Tournières semble s'inspirer de la formule définie en 1673 par Pierre Mignard dans le *Portrait du chancelier Étienne d'Aligre* (ill. 7) : la main gauche de Pontchartrain est posée sur le coffret fleurdelysé contenant les Sceaux de France dont il est le dépositaire, et l'autre main désigne un document de la Grande Chancellerie cacheté avec un sceau en cire verte. Ces accessoires sont disposés sur une table au plateau de marbre et au piétement doré que l'on retrouve dans plusieurs portraits peints par Tournières.

3. Robert Le Vrac Tournières : les facettes d'un portraitiste, dir. Patrick Ramade (cat. exp., Caen, musée des Beaux-Arts, 14 juin-21 septembre 2014), Gand, Snoeck, Caen, musée des Beaux-Arts, 2014, pp. 38-40.



ill. 7 : Pierre Mignard et atelier, *Portrait d'Étienne d'Aligre (1592-1677), chancelier et garde des Sceaux de 1674 à 1677*, 1673, huile sur toile, 116 x 91 cm, vente Beaussant Lefèbvre, 27 mai 2013, lot 20.

Le portrait de Dijon a suscité l'admiration des contemporains de Tournières, notamment celle de Pierre Jean Mariette, qui rapporte à son sujet : « Je ne puis m'empêcher de faire mention de celui du chancelier de Pontchartrain, que j'ai vu dans le château de ce nom ; Rigaud n'a rien fait de mieux⁴. » Le succès de cette composition pousse sans doute Tournières à en exécuter plusieurs versions. Eddie Tassel mentionne l'existence d'au moins cinq répliques autographes représentant le chancelier en buste sans les mains, essentiellement des huiles sur toile de formats ovales, conservées au Musée communal de

4. Pierre Jean Mariette, *Abecedarium de P. J. Mariette et autres notes inédites sur les arts et les artistes tirées de ses papiers conservés à la Bibliothèque impériale*, tome V, Paris, J. B. Dumoulin, p. 344.

Louvain⁵, au musée Jacquemart-André à Paris (ill. 8), au château de Versailles (ill. 9), et passées en vente à Londres en 1990⁶ et à Paris en 2004-2005 (ill. 10). On dénombre également trois faibles copies à Versailles⁷. Une autre version en buste avec variante, représentant le chancelier le bras droit replié sur la poitrine, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Rennes, est, selon Eddie Tassel, dans un état de conservation trop

5. Huile sur toile, 80 x 66 cm, Musée communal de Louvain.

6. Huile sur toile, 60,5 x 48,2. En haut, peinte en lettres d'or, l'inscription : « LOVIS PHELYPEAVS DE PONTCHARTRAIN CHANCELIER DE France », ancienne collection Habsburg Feldman ; vente Genève, 3 juillet 1988, n° 81 ; vente Londres, Philipps, 10 avril 1990, n° 4 ; localisation actuelle inconnue.

7. Huile sur toile, format ovale, 63 x 54 cm (inv. MV 3605) / huile sur toile, 87 x 66 cm (inv. MV 3647) / version par Pierre Franque ne reproduisant que la tête et le rabat de Pontchartrain, format circulaire, huile sur toile, 37 cm de diamètre, inv. MV 8248C.



ill. 8 : (en haut à gauche)
Robert Le Vrac Tournières,
Portrait de Louis II Phélypeaux,
comte de Pontchartrain,
chancelier de France et garde des Sceaux,
huile sur toile, 70 x 57 cm,
Paris, musée Jacquemart-André.

ill. 9 : (en haut à droite)
Robert Le Vrac Tournières,
Portrait de Louis II Phélypeaux,
comte de Pontchartrain,
chancelier de France et garde des Sceaux,
huile sur toile, 69 x 58 cm,
Versailles, musée du Château.

ill. 10 : (ci-contre)
Robert Le Vrac Tournières,
Portrait de Louis II Phélypeaux,
comte de Pontchartrain,
chancelier de France et garde des Sceaux,
huile sur toile, 75 x 60 cm,
vente Paris, Sotheby's, 23 juin 2004, n° 16,
vente Paris, Sotheby's, 20 octobre 2005, n° 5,
localisation actuelle inconnue.

précaire pour que l'on puisse se prononcer sur son caractère autographe (ill. 11).

Il existe enfin un portrait collectif de la famille de Louis II de Pontchartrain posant devant l'effigie du chancelier. Cette œuvre, qui fait partie des collections du château de Thoiry, pourrait correspondre à un tableau de Tournières considéré jadis comme perdu, mentionné par Dezallier d'Argenville en 1762 (ill. 12).

Notre version, inédite, constitue l'une des plus belles variantes autographes dérivant de la composition de Dijon. Son originalité réside dans son format carré, sa taille restreinte, et dans le choix d'un support rare, l'œuvre ayant été exécutée sur une plaque de cuivre.

Ces caractéristiques permettent la réalisation d'un portrait intime, dépourvu d'affectation, où seuls la tête et le haut du vêtement se détachent de la pénombre. En effet, les accessoires et le costume d'apparat s'effacent ici au profit du visage, mis en valeur par un fond sombre. Le peintre ne renonce pas pour autant à reproduire les différentes qualités de la matière : la touche distribuée, avec un sens virtuose du détail, les points d'ombre et de lumière qui creusent le pli du revers de la doublure en soie, décolorent l'étoffe satinée, révèlent l'éclat du métal, et font briller les yeux du modèle.

Appuyé par un dessin parfaitement maîtrisé, Tournières emploie une technique ciselée et bouclée, leste et sûre, dans une harmonie discrète de tons bruns, pourpres et bleu argenté.



ill. 11 : Robert Le Vrac Tournières (?),
Portrait de Louis II Phélypeaux,
comte de Pontchartrain,
chancelier de France et garde des Sceaux,
huile sur toile, 93,3 x 74,7 cm,
Rennes, musée des Beaux-Arts.



ill. 12 : Robert Le Vrac Tournières,
La Famille du chancelier de Pontchartrain,
technique et dimensions inconnues,
collections du comte de La Panouse,
château de Thoiry en Yvelines.

Le choix d'un support en cuivre lui permet de traduire, avec la minutie d'un miniaturiste, l'aspect nacré de la carnation, le modelé délicat du visage mûr, marqué par une intense pénétration psychologique et encadré par une élégante perruque dont chaque cheveu est représenté individuellement. Toute l'attention se porte sur le sourire retenu et le regard bienveillant, grave et modeste de l'illustre modèle. Tournières parvient ainsi à saisir l'intelligence et la sagesse du chancelier, dont Saint-Simon dresse, en 1699, un portrait très flatteur : « C'était un très petit homme, maigre, bien pris dans sa petite taille, avec une physionomie d'où sortaient sans cesse les étincelles de feu et d'esprit, et qui tenait beaucoup plus qu'elle ne promettait : jamais tant de promptitude à comprendre, tant de légèreté et d'agrément dans la conversation, tant

de justesse et de promptitude dans les reparties, tant de facilité et de solidité dans le travail, tant d'expédition, tant de subite connaissance des hommes, ni plus de tour à les prendre⁸. »

Cette version intimiste de l'effigie de Pontchartrain offre donc un éminent témoignage de la dextérité du peintre, réputé pour ses portraits sobrement expressifs. La digne mesure qui les caractérise a sans nul doute séduit la personnalité humble du chancelier. Tournières renonce aux audaces chromatiques et à la théâtralité chères à un Rigaud ou à un Largillière pour privilégier une mise en scène dénuée d'artifice, empreinte d'une silencieuse délicatesse.

Amélie du Closel

8. Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et de la Régence*, nouvelle édition revue et corrigée, tome III, Paris, H. L. Delloye, 1840, pp. 140-141.



Eugène Delacroix

(Saint-Maurice 1798 - 1863 Paris)

L'Assassinat de Jean sans Peur au pont de Montereau



Eugène Delacroix ,
L'Assassinat de Jean sans Peur au pont de Montereau,
ca. 1850-1852,
huile sur toile,
83,5 x 121 cm.

Étiquette sur la tête du châssis : « 483 –
Assassinat de Jean sans Peur¹ » (ill. 1).

Cachet de cire de la vente posthume
d'Eugène Delacroix (1864) sur le
montant inférieur du châssis (ill. 4).

Marque à l'encre de la maison Haro
fils au dos de la toile : « EXPOSITION
de 1849 Médaille d'Argent / au GÉNIE
des ARTS. / Ancienne Maison Haro.
/ HARO Fils Succr / Chimiste M.d de
Couleurs Fines, / RESTAURATEUR de
TABLEAUX / Inventeur d'un Nouveau
Système / de Toiles Inaltérables à
l'Humidité / Rue des Petits Augustins
18 / F.g S.t G.in Paris. » (ill. 5).

Provenance :

(Peut-être) collection Ernest May.

(Peut-être) vente Delacroix, Paris,
hôtel Drouot, 17-19 février 1864.

1. Sans doute apposée lors de l'exposition *Centenaire d'Eugène Delacroix, 1798-1863*, Paris, musée du Louvre, mai-septembre 1963. Le tableau porte le numéro 487 dans le catalogue alors qu'il est indiqué 483 sur l'étiquette. Il est probable que la sélection se soit étoffée de quatre œuvres entre l'inscription au verso et l'impression du catalogue. Cet ajout expliquerait ce décalage dans la numérotation.

Bibliographie :

Lee Johnson, « The Delacroix Centenary in France – I », *The Burlington Magazine*, vol. 105, n° 724, juillet 1963, p. 303.

Exposition :

Centenaire d'Eugène Delacroix, 1798-1863, dir. Maurice Sérullaz et préf. de René Huyghe (cat. exp., Paris, musée du Louvre, mai-septembre 1963), Paris, ministère d'État-Affaires culturelles, 1963, n° 487.



ill. 1 : étiquette au dos sur la tête du châssis.

Artiste érudit, Eugène Delacroix fait montre durant toute sa carrière d'une immense culture et d'un intérêt insatiable pour de nombreuses disciplines. Après ses études au lycée impérial, le jeune peintre a déployé avec ferveur une « vitalité intellectuelle constante et quotidienne² » comme l'ont souligné Vincent Pomarède et Arlette Sérullaz. Entretien une vaste correspondance et rédigeant quotidiennement un *Journal*, il s'est passionné pour l'histoire, sous toutes ses périodes, de l'Antiquité jusqu'aux événements les plus contemporains. S'inspirant d'un épisode célèbre de la guerre de Cent Ans (1337-1453), Eugène Delacroix représente dans notre toile l'assassinat de Jean sans Peur. Le choix d'illustrer ce funeste incident témoigne de son goût pour les scènes dramatiques. D'un pinceau alerte, l'artiste peint la tragédie dans toute sa violence et son pathétique. Le 10 septembre 1419, sur le pont de Montereau, le dauphin Charles, héritier du trône de France et futur Charles VII, rencontre son grand-oncle le duc de Bourgogne, Jean sans Peur. Respectivement chefs de file des Armagnacs et des Bourguignons, les deux hommes et leurs camps s'entredéchirent dans des luttes de pouvoir fratricides sur fond de guerre avec les Anglais. L'objectif affiché de cette entrevue est de sceller la

réconciliation entre les deux dirigeants ; néanmoins, derrière cette façade, l'évènement se solde par l'assassinat de Jean sans Peur. Au milieu du pont a été élevé un enclos pour abriter la rencontre des antagonistes. Delacroix, en peintre méticuleux, le figure sous la forme d'une tente avec un dais. Il s'ingénie à représenter le moment où le dauphin se retire, sa garde armée ayant déjà tiré l'épée contre le duc de Bourgogne. Ce dernier est montré gisant à terre alors que Tanguy du Châtel, proche de Charles et prévôt de la ville de Paris jusqu'en mai 1418, lui porte des coups de hache. Les récits et les sources de l'époque divergent à propos de l'auteur de l'attaque, les Armagnacs mettant en cause la garde royale dans un geste de défense du dauphin, les Bourguignons incriminant Tanguy du Châtel³. La composition retenue par l'artiste lui permet d'éviter de prendre position en faveur d'une des deux versions. Delacroix peint aussi les troupes massées de part et d'autre du pont qui s'entretuent dans une mêlée chaotique et sanglante où il laisse exprimer sa touche fougueuse. Si l'assassinat choque profondément les Bourguignons et les précipite dans le camp des Anglais, il entraîne également la ratification du traité de Troyes, le 21 mai 1420, qui est l'une des conséquences les plus notables et immédiates de cet évènement.

En 1963, Lee Johnson donne une appréciation positive en faveur de

2. *Delacroix : les dernières années*, dir. Arlette Sérullaz, Vincent Pomarède et Joseph J. Rishel (cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand-Palais, 7 avril-20 juillet 1998, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 10 septembre 1998-3 janvier 1999), Paris, Réunion des musées nationaux, 1998, p. 197.

3. Pierre Cockshaw, « L'Assassinat du duc Jean de Bourgogne à Montereau : étude des sources », *Les Pays-Bas bourguignons, histoire et institutions : mélanges André Uyttebrouck*, dir. Jean-Marie Duvoisnel, Jacques Nazet et André Vanrie, Bruxelles, Archives et Bibliothèques de Belgique, 1996, pp. 145-162.



ill. 2 : Eugène Delacroix, *La Mer vue des hauteurs de Dieppe*, ca. 1852, huile sur toile, 36 x 52 cm, Paris, musée du Louvre.

l'attribution de cette œuvre à Eugène Delacroix. Il précise que « *L'Assassinat de Jean Sans Peur* est un tableau esquissé qui semble être en grande partie de Delacroix, mais qui a quelque peu souffert d'accrétions posthumes⁴ ». La même année, Maurice Sérullaz se montre également favorable à cette proposition. Il indique que « cette peinture inachevée semble avoir été ébauchée par Delacroix mais des lourdeurs dans l'exécution de certaines parties, notamment les personnages, [...] amènent à penser avec M. Lee Johnson (1963) qu'elle a été reprise ultérieurement par une main étrangère, sans doute Andrieu⁵ ». Le nettoyage récent du tableau lui ayant redonné sa

vivacité et son allant, Maurice Sérullaz invite à reconsidérer l'intuition des deux experts et à attribuer pleinement cette toile à Eugène Delacroix. Cette dernière présente tous les éléments caractéristiques d'une œuvre tardive et inachevée. Pour Patrick Noon, il est indubitable qu'elle est « entièrement de la main de l'artiste⁶ ». Celui-ci estime que « les rouges, bleus et blancs quelque peu envahissants visuellement et empâtés des personnages principaux sont assurément une réalisation du maître⁷ ». Les grandes coulées bleues et blanches du ciel, scandées par des « griffures » grises, se retrouvent dans nombre de ses créations des années 1850, comme dans *La Mer vue des hauteurs de Dieppe* (ill. 2).

4. « In both instances, however, Andrieu's collaboration is clearly implied in the exhibition catalogue. *The Assassinat de Jean Sans Peur* is a sketchy painting which appears to be largely by Delacroix, but to have suffered somewhat from posthumous accretions » : Lee Johnson, « The Delacroix Centenary in France – I », *The Burlington Magazine*, vol. 105, n° 724, juillet 1963, p. 302.

5. *Centenaire d'Eugène Delacroix, 1798-1863*, dir. Maurice Sérullaz et préf. de René Huyghe (cat. exp., Paris, musée du Louvre, mai-septembre 1963), Paris, ministère d'État-Affaires culturelles, 1963, n° 487.

6. « This is an unfinished oil entirely by the hand of Eugene Delacroix » : communication écrite du 19 juillet 2020.

7. « The somewhat visually obtrusive, impacted reds, blues and whites of the principal figures are certainly in Delacroix's hand » : *ibid.*



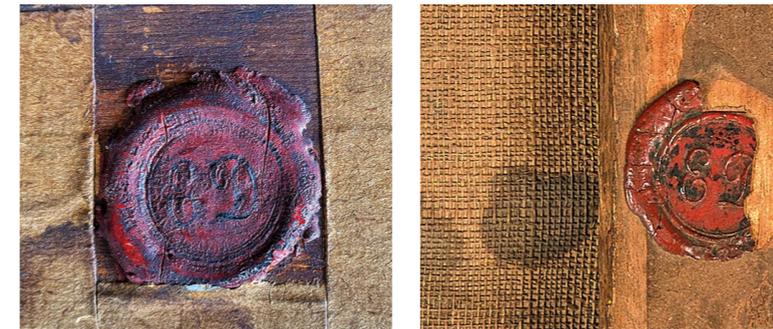
ill. 3 : Eugène Delacroix, *Esquisse pour la bibliothèque du palais Bourbon : Attila suivi de ses hordes barbares foule aux pieds l'Italie et les Arts*, ca. 1844, huile sur toile, 25 x 45 cm, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

La manière « effilochée » de tracer les figures d'un geste fulgurant, à l'instar des *Esquisses pour la bibliothèque du palais Bourbon* (ill. 3), ainsi que le raccourci du pont, qui semble sortir de la composition, sont aussi des éléments typiques du style adopté par Delacroix au crépuscule de sa carrière. Plusieurs données matérielles viennent également confirmer cette assertion, telles la présence du cachet de cire de la vente posthume de l'artiste (ill. 4) ou la marque de la maison Haro fils au dos de la toile (ill. 5). Le peintre a entretenu une relation forte avec cette famille de marchands de couleurs comme l'ont démontré les travaux d'Arlette Sérullaz et de Pascal Labreuche⁸. Delacroix s'est non seulement fourni en matériel auprès de cette maison, il leur a aussi confié la livraison et la restauration de ses

créations. Les liens tissés par l'artiste avec cette famille dépassent le simple cadre professionnel pour devenir amicaux et intimes au fil des années. Des analyses réalisées par Art in Lab permettent d'apporter des éléments nouveaux venant corroborer cette attribution. Ilenia Cassan et Estelle Itié notent que la couche picturale de l'œuvre présente des « différences d'épaisseur entre glacis minces et passages plus épais dans les clairs et les zones aux couleurs plus vives⁹ ». Ces agglomérats de matière en rehaut, accompagnant des glacis, se retrouvent également dans d'autres toiles d'Eugène Delacroix, comme *La Bataille de Taillebourg gagnée par saint Louis* ou encore le *Christ au jardin des Oliviers*. Une observation au microscope révèle que « les taches de couleurs plus en épaisseur sont posées de façon similaire par l'artiste dans les différentes parties de la composition ». La réflectographie infrarouge fait aussi

8. Arlette Sérullaz, « Entre Ingres et Delacroix : Étienne-François Haro », *Bulletin de la Société des amis du musée national Eugène-Delacroix*, n° 4, 2006, p. 2-5 ; Pascal Labreuche, « Précisions sur les liens de parenté unissant les Haro à Étienne Rey, et nouvelles hypothèses sur la date de fondation de la boutique Haro », *Bulletin de la Société des amis du musée national Eugène-Delacroix*, n° 5, 2007, pp. 38-41.

9. Ilenia Cassan et Estelle Itié, *Rapport d'analyse de « L'Assassinat de Jean sans Peur au pont de Montereau »*, Paris, Art in Lab, mai 2020, p. 2.



ill. 4 :
(à gauche) : cachet de cire de la vente posthume d'Eugène Delacroix (1864) sur le montant inférieur du châssis de notre tableau ;
(à droite) : cachet de cire de la vente posthume d'Eugène Delacroix sur le montant du châssis de l'*Étude d'homme barbu* (galerie Hubert Duchemin, 2018).



ill. 5 : marque à l'encre de la maison Haro fils au dos de notre toile.

apparaître des traces de dessin sous-jacent ainsi qu'une mise au carreau (ill. 6). Cette dernière suggère qu'il existe au moins un modèle préalable à cette œuvre. Ce prototype pourrait sans doute correspondre à une esquisse provenant de la collection Rouart¹⁰. Il s'avère que celle-ci est une ébauche, réalisée aussi par Eugène Delacroix, représentant le même sujet. En l'état actuel des recherches menées sur cette toile, il n'en existe

malheureusement pas de reproduction. Le seul renseignement notable est que cette version est d'un format réduit, puisqu'elle ne mesure que 24 par 40 centimètres. Cette différence de rapport d'échelle invite à souscrire à l'hypothèse suivante : durant son processus créatif, Eugène Delacroix a d'abord réalisé une toile de petite taille puis une autre plus grande. Il est probable que les deux versions ne soient pas complètement identiques, car l'artiste ne se répète jamais totalement et varie toujours ses compositions dédiées au même sujet. Dans une lettre datée du 28 mai 1831, Eugène Delacroix déclare

10. *Catalogue des tableaux anciens et des tableaux modernes composant la collection de feu M. Henri Rouart*, Paris, galerie Manzi-Joyant, commissaires-priseurs : M^{es} F. Lair-Dubruel, Henri Baudoin, experts : MM. Durand-Ruel et fils et M. Hector Brame, Paris, Impr. Saint-Germain, 1912, p. 100, cat. n° 100.



ill. 6 : réflectographie infrarouge (900-1700 nm) de notre toile par Art in Lab.

qu'il est incapable de faire une copie exacte de ses propres peintures. Il précise à Gustave Planché : « ce n'est pas ma modestie, mon cher ami, qui m'empêche de vous faire un croquis de mes œuvres : c'est l'impossibilité absolue pour moi de refaire une chose déjà faite¹¹ ».

Si, dans la notice de l'exposition de 1963, *L'Assassinat de Jean sans Peur au pont de Montereau* est mentionné comme ayant appartenu à Ernest May, l'œuvre est malheureusement absente du catalogue de la vente de sa collection.

11. Lettre d'Eugène Delacroix à Gustave Planché, 28 mai 1831. Voir Eugène Delacroix, *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, publiée par André Joubin, tome I, 1804-1837, Paris, Plon, 1935, p. 282.

L'auteur du texte, Maurice Sérullaz, a peut-être identifié des sources permettant de certifier cet historique. Apposé sur le montant inférieur du châssis (ill. 4), le cachet de cire de la vente posthume d'Eugène Delacroix atteste la présence de l'œuvre dans la collection personnelle de l'artiste. Il est toutefois peu aisé d'en retracer précisément la trajectoire, notamment en raison de l'existence d'une ébauche, comme indiqué plus haut, répertoriée dans la collection Rouart et figurant le même sujet.



ill. 7 : Eugène Delacroix, *L'Assassinat de Jean sans Peur au pont de Montereau*, ca. 1830-1860, mine de plomb sur papier, 200 x 260 mm, Bayonne, musée Bonnat.

Alfred Robaut mentionne par ailleurs une feuille traitant elle aussi de l'assassinat de Jean sans Peur dans l'œuvre de Delacroix¹². Elle semble correspondre à un dessin actuellement conservé au musée Bonnat de Bayonne¹³ (ill. 7). Cette feuille est probablement une réflexion antérieure aux deux toiles peintes sur cette thématique. Alfred Robaut la date d'ailleurs des années 1830, mais cette proposition est sujette à débat. Situait la réalisation de l'œuvre de grand format entre 1856 et 1860, Maurice Sérullaz s'interroge par conséquent sur la datation donnée par Robaut. Il estime que l'exécution du dessin est peut-être plus tardive. Concernant

12. Alfred Robaut, *L'Œuvre complet de Eugène Delacroix : peintures, dessins, gravures, lithographies*, Paris, Charavay frères, 1885, p. 95.

13. *Exposition d'œuvres originales d'Eugène Delacroix (1798-1863) : à l'occasion du centenaire de sa mort* (cat exp., Bayonne, musée Bonnat, été-automne 1963), Bayonne, musée Bonnat, 1963, p. 4.

le tableau, la période de création est néanmoins clairement établie par la présence au verso d'une marque de la maison Haro fils. Celle-ci étant en usage à la fin des années 1840, elle confirme matériellement un intervalle de réalisation de la toile entre 1849 et 1863. L'adresse mentionnée dans le cachet permet de formuler une proposition plus précise, entre 1850 et 1852. La première date est justifiée par le fait que Haro fils ne s'installe au 18 de la rue des Petits-Augustins qu'en 1850. La seconde limite chronologique s'explique par le changement du nom de cette voie en août 1852, celle-ci devenant alors la rue Bonaparte à la suite d'une ordonnance prise après le coup d'État de Napoléon III.



ill. 8 : atelier d'Eugène Delacroix (Pierre Andrieu ?), *L'Assassinat de Jean sans Peur au pont de Montereau*, ca. 1830-1860, crayon noir avec des petites taches d'encre brune et d'aquarelle rouge sur papier, 323 x 358 mm, Paris, marché de l'art.

Il existe par ailleurs une autre feuille (ill. 8), exposée en 1963 et vendue en 1991¹⁴, qui représente une composition quasiment identique à celle de notre tableau. Les principales variations sont l'ajout de protagonistes, le changement de certains costumes ainsi que la modification de l'architecture du château figuré à l'arrière-plan. Son attribution à Delacroix est à juste titre contestée et ce dessin est présenté prudemment sous l'appellation « Atelier de » ou comme étant de la main de Pierre Andrieu. Élève de Delacroix, ce peintre a reçu de nombreuses œuvres de ce dernier et s'est également porté acquéreur de plusieurs d'entre elles durant la vente posthume de l'atelier de son maître. Cette proposition d'attribution à cet épigone repose d'abord sur une analyse stylistique. Dans cette composition, le dessin des personnages est plus lourd et moins échevelé que dans les feuilles réalisées par Delacroix.

Cette argumentation se fonde également sur la présence d'un timbre dit *Andrieu*¹⁵ (Lugt 838) en bas à droite de la feuille. Le séquençage et l'ordonnancement de ce corpus sont complexes à établir puisque plusieurs hypothèses sont possibles en fonction des différents postulats : Pierre Andrieu a peut-être été en possession de notre toile et a dessiné cette feuille d'après celle-ci ; il a peut-être simplement vu le tableau dans l'atelier de son maître ; etc. Le peintre originaire de Fenouillet, près de Toulouse, entretient une relation forte avec Delacroix, qui le mentionne d'ailleurs comme étant « un des élèves les plus assidus¹⁶ » (12 août 1844). Andrieu collabore non seulement à la réalisation des créations de son maître, comme le plafond de la chapelle des Saints-Anges de l'église Saint-Sulpice, mais il se voit également

15. Susan Strauber, « Delacroix drawings and the false estate stamp », *Journal of the History of Collections*, vol. 3, n° 1, 1991, pp. 61-88.

16. *Index nominum* de la *Correspondance d'Eugène Delacroix*, url : <http://www.correspondance-delacroix.fr/outils-pedagogiques/index-des-correspondants/bdd/correspondant/38>, consulté le 1^{er} avril 2020.

14. Vente à Paris, Drouot Richelieu, 21 juin 1991, cat. n° 62.

confier l'exécution de plusieurs copies, à l'instar des *Massacres de Scio*. René Piot, élève de Pierre Andrieu, rapporte ainsi : « Delacroix avait ouvert un atelier pour trouver des aides. Quand il avait vu un jeune homme pouvant le servir, il l'astreignait chez lui à un esclavage absolu. Avant de commencer la galerie d'Apollon, il fit passer à Andrieu des nuits à copier et calquer ses dessins pour lui imposer sa manière¹⁷. » Delacroix lui confie également la tâche de faire transposer certaines de ses compositions en lithographie et lui prête à cette occasion quelques-unes de ses œuvres, comme « *Deux Arabes assis* » ou encore une « petite aquarelle des *Murs de Tanger* »¹⁸.

Après la mort de Delacroix, Andrieu franchit encore un cap, il n'hésite pas à créer des faux et à retoucher lui-même des peintures. Il semble notamment impliqué dans l'achèvement posthume du cycle des *Quatre Saisons*¹⁹. Ce type d'intervention a pour but d'atténuer l'aspect esquissé des compositions afin d'en faciliter la vente. Pierre Andrieu a été coutumier de ce genre de pratique, en particulier à partir de 1875, période où sa famille connaît de graves difficultés financières à la suite d'une inondation de la Garonne²⁰.

17. Cité par Anne Larue, « Delacroix et ses élèves d'après un manuscrit inédit », *Romantisme*, n° 93, 1996, pp. 7-20, p. 16.

18. Arlette Sérullaz, Vincent Pomarède et Joseph J. Rishel, *op. cit.*, p. 250.

19. Vincent Pomarède pense que l'artiste a été sollicité, peut-être par Haro, plusieurs années après le décès de Delacroix, afin de retoucher les œuvres dans un style s'approchant au mieux de la manière du peintre défunt.

20. Anne Larue, *Romantisme et mélancolie : le "Journal" de Delacroix*, Paris, H. Champion, 1998, p. 269.

L'hypothèse d'une reprise de *L'Assassinat de Jean sans Peur au pont de Montereau* par une main étrangère, sans doute celle d'Andrieu, a été clairement évoquée par Lee Johnson puis par Maurice Sérullaz. Cette proposition était vraisemblablement motivée par plusieurs facteurs : tout d'abord l'état du tableau, mais aussi l'existence du dessin attribué à Andrieu, ainsi que la nature des liens et des pratiques unissant Delacroix et son élève. Grâce aux analyses de la couche picturale réalisées par Art in Lab, cette épineuse question peut être aujourd'hui élucidée. Voici la conclusion de la spectroscopie de fluorescence X (XRF) exécutée sur un échantillonnage de 20 points parsemant l'ensemble de la composition : « Tous les pigments identifiés [...] sont connus et utilisés aux alentours de 1850-1860, dates supposées de la création du tableau. Il est à noter que de nouveaux pigments commencent à être employés au milieu du XIX^e siècle et n'ont pas été détectés sur cette œuvre. C'est en particulier le cas du blanc de zinc qui remplacera progressivement le blanc de plomb. Aucun pigment inventé dans la deuxième moitié du XIX^e siècle ou plus tardivement n'a été détecté²¹. »

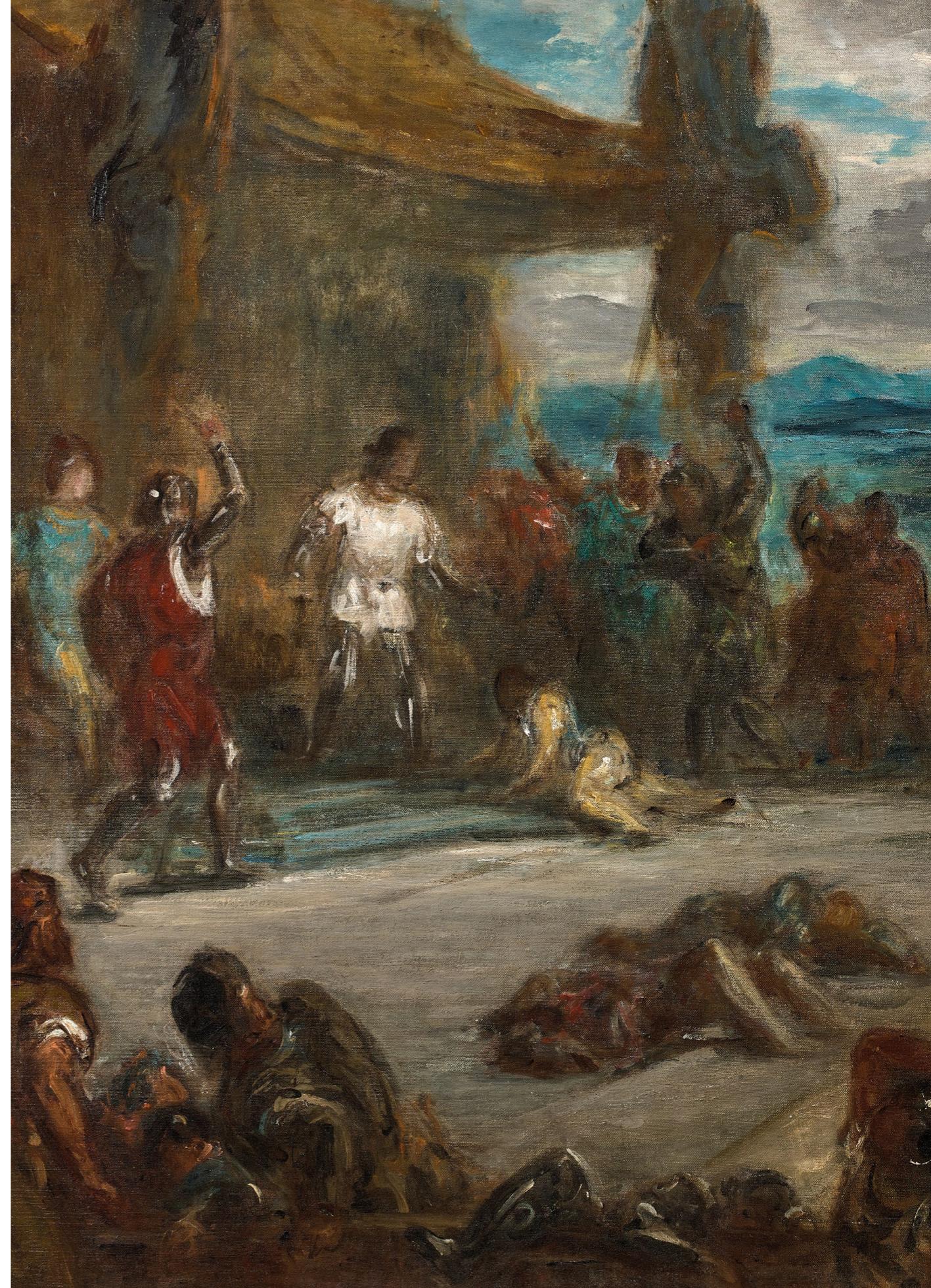
21. Ilenia Cassan et Estelle Itié, *op. cit.*, p. 8.

Forts de ces nouveaux éléments, il nous est désormais possible d'exclure l'hypothèse d'une intervention de Pierre Andrieu à une date postérieure à la mort de son maître. Ces données constituent un apport précieux pour l'étude des relations de Delacroix avec ses élèves et de sa manière de peindre. Ces deux champs sont un domaine d'investigation important pour l'histoire de l'art et le *connoisseurship*. Outre les articles pionniers de Lee Johnson et d'Anne Larue²², les travaux récents de Michalis Varelias et d'Eik Kahng²³ attestent l'intérêt de cette problématique dans la volonté de renouveler et d'affiner la compréhension de l'art de Delacroix. De même, ce genre d'approche invite à examiner le plus finement possible la provenance, mais aussi la trajectoire des œuvres de l'artiste et leurs destinées. La généralisation des analyses scientifiques permettra

sans doute d'accomplir, dans un avenir proche, des progrès considérables dans ce domaine qui s'annonce riche en découvertes et en possibilités.

L'Assassinat de Jean sans Peur au pont de Montereau est un témoignage vibrant de la *maestria* d'Eugène Delacroix et de son goût immodéré pour la mise en image de l'aspect tragique et irascible de la nature humaine. Il dépeint avec force, dans cette composition, l'un des épisodes les plus dramatiques et funestes de la guerre de Cent Ans. De Delacroix à *Game of Thrones* en passant par les *Rois maudits*, cette période troublée ne cesse d'être un terreau fertile pour les créateurs qui s'en inspirent afin d'élaborer des œuvres à la force inégalée.

Maxime Georges Métraux



22. Anne Larue, « Delacroix et ses élèves d'après un manuscrit inédit », *art. cité*, pp. 7-20.

23. Michalis Varelias, « A "Delacroix" by Pierre Andrieu from the Nicos Dhikeos collection », *The Burlington Magazine*, vol. 158, n° 1357, avril 2016, pp. 272-275 ; Eik Kahng, « The work of connoisseurship in the digital age : Delacroix's easel-sized variation on "The last words of Marcus Aurelius" », *The Journal of the Walters Art Museum*, vol. 70/71, 2012/2013, pp. 63-68. Voir également *Delacroix and the Matter of Finish*, dir. Eik Kahng (cat. exp., Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art, 27 octobre 2013-26 janvier 2014, Birmingham, Birmingham Museum of Art, 23 février-18 mai 2014), Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art, 2013.

Eugène Boudin

(Honfleur 1824 - 1898 Deauville)

La Lieutenance à Honfleur



Eugène Boudin,
La Lieutenance à Honfleur,
ca. 1855-1865,
huile sur panneau,
26 x 38,5 cm,
signé (en bas à gauche) : « Boudin ».

À une époque où la peinture officielle, figée dans les conventions, s'élabore principalement en atelier, Boudin, attaché à la mer et à ses rivages et précurseur de la peinture en plein air, chasse la chaleur de la lumière, et poursuit son rayonnement en l'observant sur le vif. Dès 1859, il exécute ses premières études de ciels purs et figures saisies dans l'atmosphère d'une plage ou d'un quai. En 1862, il assiste à la naissance de la mode des bains de mer et à la création de Deauville. Ses représentations de mondanités et d'élégantes sur la plage attirent l'attention des critiques et des artistes d'avant-garde (ill. 1).

À l'orée de l'impressionnisme, notre artiste va exercer sur le jeune Claude Monet une influence qui sera déterminante pour le fondateur de ce mouvement. Monet dira plus tard à Gustave Geoffroy : « si je suis devenu peintre, c'est à Eugène Boudin que je le dois ».

Notre œuvre, inédite, offre une vue du grand bassin et de la Lieutenance d'Honfleur construite sur les vestiges des fortifications du xvi^e siècle. Boudin réalise, au cours de sa carrière, plusieurs représentations de ce bâtiment qui constitue l'un des derniers bastions du Honfleur médiéval, comme l'attestent un pastel non daté¹ ainsi que deux huiles tardives — l'une sur panneau, inachevée², et l'autre sur toile (ill. 2).

1. Vente Paris, Rossini, 25 mars 2006, lot 48, rep. p. 48 du catalogue.

2. Robert Schmit, *Eugène Boudin : 1824-1998*, Paris, galerie Schmit, 1973, vol. 3, n° 3537 : *Honfleur, La Lieutenance*, huile sur panneau, 30,5 x 45,5 cm, signé en bas à droite, peint vers 1895-1897, collection particulière.



ill. 1 : Eugène Boudin,
Sur la plage de Trouville,
1865,
huile sur toile,
67,3 x 104,14 cm,
Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts.

Laurent Manœuvre situe l'exécution de notre panneau entre 1855 et 1865, décennie pendant laquelle l'artiste peint la majorité de ses vues d'Honfleur³ : outre la cohérence stylistique avec les œuvres de cette période, des voiliers similaires à ceux de notre toile figurent dans plusieurs études de bateaux conservées au MuMa (musée du Havre), datées entre 1853 et 1859 selon le musée, et entre 1860 et 1865 selon Robert Schmit⁴ (ill. 3).

3. *Eugène Boudin : 1824-1898*, dir. Anne Marie Bergeret-Gourbin, Laurent Manœuvre et Françoise Cohen (cat. exp., Honfleur, Greniers à sel, musée Eugène-Boudin, 11 avril-12 juillet 1992), Honfleur, association Eugène-Boudin-Honfleur 92, 1992, p. 29.

4. Robert Schmit, *op. cit.*, vol. 2, n° 232.

Si la dette du peintre envers le naturalisme de l'école de Barbizon est encore perceptible dans notre panneau, on ressent déjà les prémices de l'impressionnisme dans le jeu subtil des taches colorées qui suggèrent l'architecture, les reflets de l'eau et le ciel animé. Comme l'affirme Laurent Manœuvre, la peinture de Boudin va évoluer, à partir de 1865-1866, vers « une écriture plus géométrisée, une palette plus grise et des touches plus légères⁵ ». La vibration de la touche, déjà sensible dans notre toile, va s'accroître au fil des ans, comme le prouvent

5. Communication écrite du 15 avril 2020.



ill. 2 : Eugène Boudin,
La Lieutenance à Honfleur,
1897,
signé et daté (en bas à gauche) : « 7bre Honfleur / E. Boudin 97 »,
huile sur toile, 38,5 x 55 cm,
collection particulière.



ill. 3 : Eugène Boudin,
Étude de barques de pêche et voiliers,
ca. 1853-1859 (pour le musée),
ca. 1860-1865 (selon Schmit),
huile sur carton, 22 x 32,4 cm,
Le Havre, MuMa – musée d'art moderne André-Malraux.



ill. 4 : Eugène Boudin, *Étude de nuages sur un ciel bleu*, ca. 1890, huile sur panneau, 37 x 46 cm, Le Havre, MuMa – musée d'art moderne André-Malraux.



ill. 5 : Eugène Boudin, *Marée basse à Étapes*, 1886, huile sur toile, 79 x 109 cm. Bordeaux, musée des Beaux-Arts – mairie.

la version de *La Lieutenance* datée de 1897 (ill. 2), ainsi que d'autres marines et études de ciels plus tardives (ill. 4 et 5).

Boudin aspire à saisir la dimension évanescence de l'atmosphère à l'instant où il la peint. Il offre ici un aperçu du port en fin d'après-midi. La luminosité chaude et douce du soleil bas règne dans la composition. On pourrait presque entendre le cliquetis des mâts des bateaux amarrés après une journée animée. L'ambiance est paisible, sereine comme au crépuscule d'un jour d'été.

Boudin s'attelle à rendre l'exactitude du ciel à chaque instant de la journée — ce qui lui vaudra d'être surnommé le « roi des ciels » par Camille Corot — en captant la qualité spécifique d'une lumière toujours différente, sans cesse renouvelée : dès le début de sa carrière, il retranscrit avec justesse les effets atmosphériques tels que les brumes et les coups de vent, en faisant varier les nuances de gris-bleu et d'ocre. Émile Zola voit en lui « un peintre qui a le sens des horizons humides, de

l'eau et des taches vibrantes que fait une toilette de femme sur un ciel gris⁶ ».

Notre œuvre anticipe donc la révolution artistique qui va se cristalliser, dès le début des années 1860, lors des rencontres de Saint-Siméon, près d'Honfleur, réunissant sur la Côte fleurie Boudin et ses amis Courbet, Daubigny, Bazille, Monet et Jongkind, tous adeptes de la nouvelle peinture.

Cette région, appréciée pour ses lumières changeantes, devient alors la destination préférée des peintres d'avant-garde et va jouer un rôle important dans l'émergence de l'impressionnisme.

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

6. Laurent Manceuvre et Isolde Pludermacher, *Eugène Boudin : lettres à Ferdinand Martin (1861-1870)*, Trouville-sur-Mer, Société des amis du musée Eugène-Boudin, 2011, p. 139.



Théodore Rousseau,
Bruyères du bois de Macherin,
ca. 1860-1862,
huile sur panneau, 18 x 27 cm,
monogrammé en bas à gauche : « TH.R ».

Théodore Rousseau

(Paris 1812 - 1867 Barbizon)

Bruyères du bois de Macherin

Provenance :

Paris, galerie Heim-Gairac.

Collection particulière.

Bibliographie :

Michel Schulman, *Théodore Rousseau, catalogue raisonné de l'œuvre graphique*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1997, n° 584, p. 283.

Théodore Rousseau se forme dès 1821 chez Pierre Alexandre Pau de Saint-Martin, élève de Joseph Vernet et de Leprince. Son maître l'emmène dans la forêt de Compiègne et le recommande à Charles Rémond, artiste néoclassique. Il se rend régulièrement au Louvre et peint autour de Paris, à Chatenay-Malabry, à Meudon, au parc de Saint-Cloud et dans les environs de la forêt de Fontainebleau.

En 1829, Rousseau fréquente l'atelier de Guillon-Lethière. Il travaille sur le vif, en parcourant la France : entre 1830 et 1837, il découvre l'Auvergne, la Normandie, le Jura, la Vendée et la Sologne. Après avoir essuyé un refus au Salon de 1836, il s'installe à l'auberge Ganne à Barbizon. Le village, situé en lisière de la forêt de Fontainebleau, devient le lieu de rassemblement de nombreux artistes, tels Jean-François Millet, Camille Corot et Charles Daubigny, qui fuient la civilisation urbaine et les débuts de l'industrialisation. Ces derniers, influencés par les paysagistes hollandais du XVII^e siècle et les peintres anglais contemporains, notamment Constable et Bonington, tirent leur inspiration de l'observation sensible de la nature. La forêt de Fontainebleau leur offre une variété de vues boisées, rocheuses ou verdoyantes. Le paysage historique recomposé en atelier, prôné par la tradition académique, cède désormais la place au paysage pur.



ill. 1 : Théodore Rousseau,
Bords de l'Oise,
1860-1865,
huile sur toile,
90 x 117 cm,
cachet de la vente Rousseau (en bas à gauche),
Stuttgart, Kunsthaus Bühler.

Dans les années 1850, le talent de Rousseau est reconnu et les commandes affluent. Il participe à l'Exposition universelle de 1855. De nombreux marchands, amateurs et artistes lui rendent visite à Barbizon.

Travailleur acharné, Rousseau reprend inlassablement ses anciens tableaux afin de les rendre conformes à sa nouvelle vision. Il s'associe à la Société nationale des Beaux-Arts et expose à Paris, à la galerie Georges Petit, à Nantes, Saint-Petersbourg et Anvers. Atteint d'hémiplégie, il voit

sa santé décliner à partir de 1863. En 1867, année de son décès, ses œuvres sont présentées au Salon, chez Brame, chez Durand-Ruel et à l'Exposition universelle.

Notre tableau, qui représente les *Bruyères du bois de Macherin*, un bois situé à proximité de Barbizon, est reproduit dans le catalogue raisonné de l'œuvre graphique de Théodore Rousseau¹.

Il y est décrit comme un dessin au sépia, daté de 1860-1862, bien qu'il s'agisse d'une huile très diluée sur un panneau d'acajou préparé. Michel Schulman

1. Michel Schulman et Marie Bataillès, *Théodore Rousseau, 1812-1867 : catalogue raisonné de l'œuvre graphique*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1997, n° 584, rep. p. 282.



ill. 2 : Théodore Rousseau,
La Mare,
1849,
huile sur bois,
27,5 x 35 cm,
signé (en bas à gauche) : « TH. Rousseau »,
La Haye, musée Mesdag.

n'en avait sans doute connaissance qu'à travers une reproduction provenant de la galerie Heim-Gairac², où le panneau fut exposé à une date ignorée, avant d'être acquis par un collectionneur privé. On perdit ensuite toute trace de l'œuvre jusqu'à sa récente redécouverte.

La confusion dans le catalogue raisonné — notre huile y étant décrite comme un dessin — n'est pas surprenante dans la mesure où Rousseau adopte ici une technique purement graphique. En effet, il utilise une palette monochrome en jouant sur les valeurs, évitant ainsi

les lignes fermées et les contours nets afin de privilégier l'expression du mouvement. L'emploi d'une teinte sépia est parfaitement approprié pour représenter le « squelette de la nature ».

Ce procédé est courant chez l'artiste, qui attache une grande importance aux grisailles dont le métier le rapproche de certains maîtres hollandais du xvii^e siècle, auteurs de paysages monochromes. Il se considère lui-même comme un disciple de Van Goyen.

Ces grisailles, par leur spontanéité et leur rapidité d'exécution, demeurent le témoin d'une première improvisation dont le peintre veut garder l'émotion (ill. 1).

2. La galerie Heim-Gairac a reversé sa documentation au département des peintures du Louvre après sa fermeture.



ill. 3 : Théodore Rousseau,
La Lande aux genêts,
ca. 1860,
dessin au crayon noir rehaussé de pastel sur papier bistre marouflé sur toile,
630 x 930 mm,
Montpellier, musée Fabre, legs Bruyas 1876.



ill. 5 : Jean-François Millet,
*Bâtiments entourés d'arbres
devant des champs*,
plume, encre brune
et mine de plomb sur papier,
dimensions inconnues,
Paris, musée d'Orsay,
conservé au musée du Louvre.

Le fait que l'artiste signe des tableaux qui semblent à l'état d'ébauche, comme *La Mare* du musée Mesdag (ill. 2), simple préparation dans laquelle un arbre seul a reçu un début de coloration, témoigne de sa prédilection pour ce type d'œuvres, qu'il juge abouties.

Notre esquisse dévoile, dans la nudité de son exécution, toute l'importance que le peintre voue à l'établissement des assises et aux structures terrestres dans ses paysages. Elle met en évidence un procédé cher à Rousseau : instaurer un vide au premier plan de manière à conduire le regard vers le lointain. Elle montre son inclination pour les contrées aux horizons rectilignes et aux ciels offrant leur immensité à ses recherches luministes.

Au lieu de donner l'impression de méticulosité, de laborieux achèvement qui peut se dégager de certains tableaux, notre œuvre révèle une des ultimes manières graphiques de Rousseau aux alentours de 1860, quand

il abandonne le rendu des détails minutieux pour privilégier des dessins à la plume dont le « pointillisme lumineux » annonce le style des artistes de la génération suivante.

La technique employée ici est similaire à celle des dessins intitulés *La Lande aux genêts* (ill. 3 et 4), qui représentent également le bois de Macherin. Les traits vifs, sinueux, légers de notre peinture évoquent la spontanéité des dessins à la plume et au crayon de l'artiste relevant du même savoir-faire. Rousseau suggère le paysage à l'aide de touches juxtaposées, en forme de virgules, procédé enseigné à Monet venu à Barbizon et qui sera la source directe de la technique impressionniste.

L'emploi de traits parallèles pour matérialiser l'herbe et les feuillages renvoie également à l'œuvre de Jean-François Millet (ill. 5), un nom indissociable de celui de Théodore Rousseau. Intimement liés, les deux artistes travaillent ensemble tout en



ill. 4 : Théodore Rousseau,
La Lande aux genêts,
plume, rehauts
d'aquarelle sur papier,
130 x 200 mm,
marque de la vente Rousseau
(en bas à droite) :
« TH. R. »,
Paris, collection particulière.



ill. 6 : Vincent Van Gogh,
Le Rocher de Montmajour avec des pins,
Arles, juillet 1888,
dessin à la plume, encre noire et mine de plomb sur papier,
491 x 610 mm,
Amsterdam, Van Gogh Museum.



ill. 7 : Vincent Van Gogh,
Les Moissons, la plaine de la Crau,
Arles, juin 1888,
dessin à la plume, encre brune et mine de plomb sur papier,
240 x 320 mm,
Berlin, SMB, Kupferstichkabinett.

ayant des objectifs différents. Millet cherche à représenter les efforts de l'homme pour dompter la nature, alors que Rousseau s'intéresse davantage aux solitudes sylvestres où personne ne pénètre. Leurs œuvres attestent l'influence qu'ils exercent mutuellement l'un sur l'autre : ainsi, *La Forêt en hiver au coucher du soleil* (musée du Louvre) de Rousseau s'apparente à certains dessins de Millet, tels que *Le Rideau d'arbres* (musée du Louvre).

Le trait haché, autoritaire et fiévreux de notre œuvre offre enfin une curieuse préfiguration de ce que sera, trente ans plus tard, la facture de Van Gogh. Michel Gobin remarque, au sujet d'un dessin à la plume de Rousseau : « Observons comme cette écriture semble annoncer — par une audacieuse anticipation — les dessins lumineux et aérés de... Van Gogh³ ! » (ill. 6 et 7).

3. Maurice Gobin, *L'Art expressif au XIX^e siècle français : 120 dessins, aquarelles, gouaches et pastels, commentés et illustrés*, Paris, Quatre Chemins-Éditard, 1960.

En effet, c'est chez ce dernier, qui se forme en copiant l'œuvre de Millet, que l'on retrouve un véritable prolongement des recherches menées par les peintres de l'école de Barbizon.

Théodore Rousseau a largement participé au renouvellement du genre du paysage au XIX^e siècle. Notre œuvre témoigne ainsi de sa réflexion pré-impressionniste et annonce le tournant que va prendre la peinture moderne.

Léopoldine Duchemin
& Amélie du Closel



Georges Jules Bertrand,
Femme à l'ombrelle rouge,
esquisse pour le *Portrait de Madame A.* exposé au Salon de 1880,
huile sur toile,
93 x 65 cm.

Georges Jules Bertrand

(Paris 1849 - 1929 Paris)

Femme à l'ombrelle rouge

Cachet de marchand de couleurs au verso : « FABRIQUE DE COULEURS FINES & / TOILES À PEINDRE / DEFORGE CARPENTIER Sucr / 6, RUE HALEVY & 62, RUE LEGENDRE 62 / Paris / TABLEAUX ENCADREMENTS & DORURES. »

Ce fascinant portrait de femme à l'ombrelle constitue un parfait exemple de « contre-découverte » ! Non signée, cette œuvre exécutée au couteau offrait de belles perspectives en termes d'attribution, sa facture franche et heurtée appelant de grands noms — Courbet et Cézanne notamment. Cependant, nos recherches n'ont pu confirmer nos premières intuitions. C'est finalement la découverte fortuite par David Champion d'une reproduction de la version aboutie de ce portrait, illustrée dans le livret du Salon de 1880¹, qui a permis de restituer cette toile à son véritable auteur, Georges Jules Bertrand, petit maître reconnu de son vivant mais dont la postérité n'aura pas retenu le nom.

1. *Catalogue illustré du Salon contenant deux cents reproductions d'après les dessins originaux des artistes (sections de peinture et de sculpture)*, dir. F.-G. Dumas, Paris, Motteroz, 1880, p. 403.



ill. 1 : Georges Jules Bertrand,
Patrie,
ca. 1881,
huile sur toile,
500 x 402 cm,
Metz, musée de la Cour d'or.



ill. 2 : Georges Jules Bertrand, *Hymne de la terre au soleil*, esquisse pour le plafond de la salle à manger de l'hôtel de ville de Paris, huile sur toile, 52 x 55 cm, signé (en bas à gauche) : « Georges-Bertrand », Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

Élève de Yvon, Barrias et Bonnat, Georges Jules Bertrand (1849-1929) débute au Salon de 1876 avec une œuvre intitulée *L'Avare*. En 1881, sa toile *Patrie* (ill. 1), allégorie de la guerre de 1870, qui met en scène un groupe de cuirassiers entourant le porte-étendard frappé mortellement, est récompensée par une médaille de seconde classe. Les critiques sont élogieux et vont jusqu'à considérer l'artiste comme un « nouveau Géricault² ». En 1882, Bertrand s'installe à Versailles et se lie avec son voisin Georges Lacombe, peintre et sculpteur qui rejoindra le groupe nabi en 1893.

Après des déboires financiers causés par des représentations à l'Alcazar de figurines animées qu'il a lui-même créées, Bertrand séjourne pendant quatre ans, sur les conseils de son ami le peintre Alfred Roll, à Sainte-Marguerite, en Normandie. Il réalise alors un certain nombre d'esquisses pour un projet de décoration de la salle à manger de l'hôtel de ville de Paris (ill. 2). Cette commande offre à l'artiste l'occasion de se confronter pour la première fois au grand décor. Influencé par l'ouvrage *La Vie rustique* d'André Theuriet, publié en 1888, et par le souvenir de

l'œuvre de Bastien Lepage, il livre des compositions énergiques dans lesquelles le rôle symbolique de la lumière révèle une inspiration lyrique : en effet, chaque séquence peut être vue comme un poème agreste où le travail de la terre est élevé à la hauteur d'un mythe.

En 1894, Raymond Poincaré lui commande *Les Funérailles nationales du président Sadi Carnot célébrées au Panthéon* (Versailles, musée du Château). En 1898, Bertrand exécute une grande peinture allégorique, *Le Printemps qui passe*. En dépit des critiques mitigées, Georges Clemenceau achète la toile, aujourd'hui disparue, pour son hôtel de Perpignan.

Georges Bertrand s'adonne également à l'art du portrait. Ses effigies sont traitées dans une palette claire, héritée des impressionnistes, tout en s'inscrivant dans la tradition des grands portraits, comme ceux exécutés par son maître Bonnat. Parmi ses plus fameuses réalisations, on peut citer le double *Portrait d'Hélène et Andrée Gauthier de Clagny* (collection particulière), exposé en 1913, où les modèles en robes roses posent en compagnie d'un âne devant des branches de cerisiers en fleur ; et celui de Madame Poincaré, peint en 1915, qui met en scène l'épouse du président assise dans un fauteuil en rotin, baignant dans la lumière printanière d'un jardin ensoleillé (ill. 3).

Une photographie de l'atelier versaillais du peintre, prise en 1921, révèle un projet pour un monument sculpté ambitieux, jamais réalisé, commémorant la Première Guerre mondiale. Bertrand reçoit également la commande d'une plaque en bronze offerte au maréchal Foch pour sa maison natale à Tarbes.

Curieux de tout, Georges Bertrand est donc un artiste complet qui s'est partagé entre son intérêt pour la peinture et son goût pour la sculpture. Il s'est également passionné pour l'invention d'un fixatif de pastel et pour la création de maquettes animées. Enfin, il s'est pleinement impliqué dans la vie versaillaise, envisageant même d'organiser un festival à la manière de Bayreuth.



ill. 3 : Georges Jules Bertrand, *Madame Henriette Poincaré*, 1915, huile sur toile, 145 x 96 cm, signé (en bas à droite), localisation inconnue.

2. A. M. de Belina, *Nos peintres dessinés par eux-mêmes*, Paris, E. Bernard, 1883, p. 109.



BERTRAND (G.) *Portrait de Madame A...*
Portrait of Madame A...
 H. 2m45, — L. 1m65.

ill. 4 : extrait du *Catalogue illustré du Salon contenant deux cents reproductions d'après les dessins originaux des artistes (sections de peinture et de sculpture)*, dir. F.-G. Dumas, Paris, Motteroz, 1880, p. 403.

Notre toile constitue une esquisse préparatoire pour le *Portrait de Mme A...*, exposé au Salon de 1880 au côté de son pendant, un *Portrait de Monsieur A...* (non localisés). L'effigie féminine, souvent désignée sous le nom de « La Femme au voile rouge » — bien qu'il s'agisse d'une ombrelle et non d'un voile —, obtient un grand succès lors de son exposition, comme le prouvent les nombreux témoignages de contemporains. Bonnat, Yvon et Barrias ne manquent pas de féliciter leur élève³.

3. *Ibid.*

Roger Ballu décrit ainsi le tableau : « C'est dans un jardin et non plus dans la campagne que M. Georges Bertrand a fait le portrait de Mme A..., représentée debout, au grand soleil, et abritée par une ombrelle d'un rouge vif, dont le ton puissant fait une belle note. L'impression du plein air et de la lumière franche créant des ombres vigoureuses est rendue ici sans défaillance et avec une audace heureuse⁴. »

Le *Journal du Salon* dresse un commentaire tout aussi élogieux : « La promeneuse de M. Georges Bertrand a la tête auréolée par une ombrelle rouge, la grande mode d'aujourd'hui. À travers le taffetas la lumière filtre, posant sur le visage des reflets de pourpre. Il est midi et le soleil couche des nappes d'or sur le sable du parc, tandis que les feuilles alourdies projettent des ombres plus noires. Le costume est charmant : jupe de satin noir et robe crème, le tout négligemment porté, comme à la campagne. Je connais peu de portraits au Salon ayant autant de savoir que celui-là et sentant mieux leur peinture⁵. »

Enfin, le journal littéraire *Le Gaulois* du 21 juin 1880 fait part du même enthousiasme : « Deux toiles me demeurent, que j'ai gardées pour finir, à cause de leur belle audace. [...] Celle-là est le portrait de Mme A. se promenant, aux rayons du soleil le plus ardent, à l'abri d'une ombrelle rouge. L'auteur est M. Georges Bertrand. Selon moi, le jeune

4. Roger Ballu, *La Peinture au Salon de 1880 : les peintres émus, les peintres habiles*, Paris, A. Quantin, 1880, pp. 54-55.

5. *Le Salon : journal de l'exposition annuelle des beaux-arts*, dir. F. G. Dumas, Paris, juillet 1880, p. 157.

peintre qui a signé ce hardi morceau, si harmonieux dans sa violence, possède une organisation d'élite. M. Georges Bertrand vient de frapper un grand coup dans l'opinion des connaisseurs. Désormais il importera de le suivre : d'ores et déjà, il est quelqu'un⁶. »

Nous avons connaissance de la composition finale grâce à un dessin en noir et blanc tiré du *Catalogue illustré du Salon de 1880* (ill. 4). Les dimensions indiquées sous la reproduction (2,45 x 1,65 m) nous renseignent sur le format monumental du portrait, la figure devant être présentée en pied, grandeur nature.

La taille importante de l'œuvre aboutie impose à Georges Bertrand de réaliser une esquisse, afin d'obtenir un parfait équilibre de masses et de valeurs. Notre version offre donc un précieux témoignage de la méthode de travail de l'artiste. Peinte sur une toile de dimensions inférieures au portrait final, elle porte, au verso, un cachet de la maison Desforge-Carpentier. Les adresses indiquées sur ce cachet (6 rue Halévy – 62 rue Montmartre) permettent d'en situer l'exécution entre 1871 et 1879⁷, et confirment donc son statut d'étude préparatoire.

Sans variante notable par rapport à l'œuvre achevée, notre toile, dans laquelle l'artiste brosse à grands traits les formes colorées sans se soucier des

6. Fourcaud, *Le Gaulois : littéraire et politique*, lundi 21 juin 1880, p. 3.

7. Pascal Lebreuche, *Guide historique des fournisseurs de matériel pour artistes à Paris 1790-1960*, article en ligne sur Deforge Carpentier : <https://www.labreuche-fournisseurs-artistes-paris.fr/fournisseur/deforge-carpentier> (consulté le 15 septembre 2020).

détails, constitue vraisemblablement le *modello* présenté au commanditaire pour approbation avant la réalisation du portrait final. L'attitude gracieuse du modèle est déjà définie : debout, le corps de profil, Madame A. se tourne vers le spectateur, comme si elle venait d'interrompre sa promenade. Une ombrelle d'un rouge intense reposant sur son épaule gauche protège son visage du soleil ardent tandis qu'une rose fraîchement cueillie s'échappe de sa main droite. La jeune femme est vêtue d'une élégante robe de couleur crème à bordure noire qui se pare de nombreuses nuances ivoire et grises.

L'importance accordée au costume dans notre toile trahit le développement, dès 1875, de la haute couture, grâce à la diversification des procédés de confection. L'essor des grands magasins parisiens permet une démocratisation de la mode, désormais mise à la portée des classes moyennes. Cette robe de ligne « princesse » témoigne de l'évolution de la garde-robe au tournant des années 1880⁸ : les artifices de la tournure sont momentanément gommés par un corsage qui allonge le buste et s'ajuste au corps pour se terminer par une traîne. Les tissus travaillés dans le style « tapissier » alors en vogue — les draperies sont ornées de plis, de franges et de glands faisant écho au décor intérieur — sont positionnés à plat afin de ne pas perturber l'impression de silhouette fuselée et étirée.

8. Guérolée Milleret, *La Mode au XIX^e siècle en images*, Paris, Eyrolles, 2012, pp. 331-334.



ill. 5 : Gustave Courbet,
La Vague,
1870,
huile sur toile,
65,8 x 90,5 cm,
Lyon, musée des Beaux-Arts.



ill. 6 : Georges Jules Bertrand,
La Grande Marée à Villerville,
1881,
huile sur toile,
81,5 x 100 cm,
signé et daté (en bas à gauche) :
« Georges Bertrand 1881 »,
Reims, musée des Beaux-Arts.

L'ovale vide du visage — la bouche, le nez et les yeux n'étant pas indiqués — confère un aspect mystérieux à notre portrait. La tête a probablement fait l'objet d'une ébauche séparée. Cette absence de traits prouve que l'intérêt de cette esquisse ne réside pas dans l'étude de la physiologie permettant d'identifier le modèle, mais dans la mise en place de la composition et la recherche des effets de lumière.

La facture de notre tableau, d'une surprenante modernité, tranche avec le rendu plus naturaliste des portraits officiels connus de l'artiste (cf. **ill. 3**). Comme l'affirme Jean Schipman, « l'esquisse a des qualités particulières, et qui la font souvent

apprécier davantage que l'œuvre elle-même⁹ ». En effet, les portraits aboutis, réalisés en atelier, sont rarement pourvus de la fraîcheur et de la sincérité des ébauches brossées en plein air.

En qualité d'étude préparatoire, notre toile autorise Georges Bertrand à s'affranchir de la tradition pour expérimenter la technique du couteau à palette. Promptement exécutée, elle traduit l'idée première et l'émotion du peintre. Par le truchement des formes et des couleurs, celui-ci extériorise ses sensations. Cette spontanéité permet de retranscrire la première impression ressentie à la vue du sujet.

9. Jean Schipman, *L'Art de peindre au couteau*, Paris, H. Laurens, 1968, p. 35.

Cependant, l'utilisation du couteau demande une indéniable agilité, car cet instrument n'offre pas la souplesse de la brosse, qui se prête à des déplacements rapides, ni la possibilité de procéder par touches. Il nécessite de travailler une matière épaisse, de façon disciplinée et ordonnée, avec une « fougue contenue », tout en faisant preuve d'assurance dans la pose de la peinture. Le geste de la main devient alors un réflexe, le peintre se livrant à la « peinture pure ».

Si la technique du couteau est employée dès la Renaissance, ce n'est qu'à partir du milieu du XIX^e siècle qu'elle va se substituer au pinceau chez certains artistes d'avant-garde.

On retrouve ici l'empreinte de Courbet, dont les tableaux, brillants et lisses, sont peints en pleine pâte. Par sa

tendance à texturer et à structurer ses formes par des coups de couteau, Courbet va inspirer les générations futures. Cette pratique conduira aux jeux plastiques et aux couleurs brillantes des impressionnistes et, plus tard, des peintres fauves.

À la manière de Courbet, Bertrand fait surgir le modelé et le mouvement par la seule justesse du ton, et ce ton, posé à plat par le couteau à palette, acquiert une intensité extraordinaire. L'influence des *Vagues* de Courbet (**ill. 5**) est manifeste dans *La Grande Marée à Villerville* de Georges Bertrand (**ill. 6**) : les crêtes blanches formées par la mer déchainée sont écrasées et projetées au couteau, et cette matière dense et épaisse devient elle-même écume ou embrun. Ces effets concourent à suggérer ici l'impétuosité de la nature et la force des éléments.



ill. 7 : Auguste Renoir,
Lise à l'ombrelle,
1867,
huile sur toile, 184 x 115,5 cm,
signé (en bas à droite) : « A. Renoir. 67 »,
Essen, musée Folkwang.

Notre œuvre témoigne par ailleurs de l'intérêt de Georges Bertrand pour les recherches impressionnistes. Le sujet de la femme à l'ombrelle, que l'on retrouve aussi bien chez Renoir (ill. 7) que chez Monet (ill. 8), invite à aborder le portrait sous un angle plus informel : le peintre s'attache à décrire le modèle dans la sobriété d'une vie simple, proche de la nature. À l'instar des impressionnistes, Bertrand tente de fixer les effets lumineux aussi rapidement qu'un objectif photographique, et il parvient à suggérer la brièveté d'une éclaircie printanière par le biais de la peinture au couteau. Cette technique lui permet de créer une forte impression de contraste et de relief, en faisant vibrer les couleurs et la lumière.

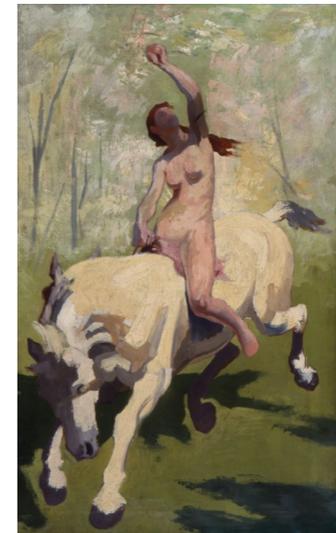


ill. 8 : Claude Monet,
Madame Monet et son fils,
1875,
huile sur toile, 100 x 81 cm,
signé (en bas à droite) : « Claude Monet 75 »,
Washington, National Gallery of Art.

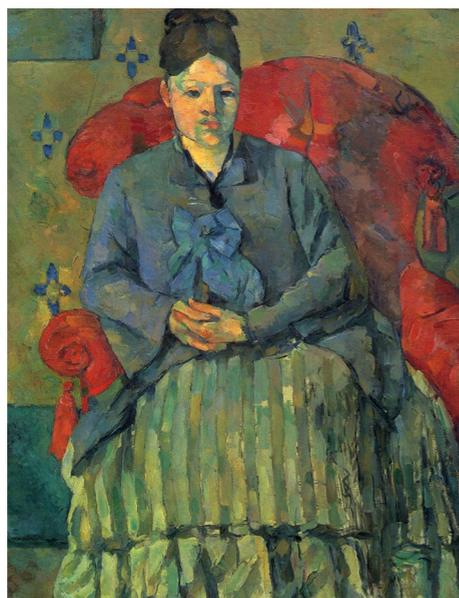
Dans notre esquisse, le couteau écrase les épaisseurs et nivelle la couche de peinture, faisant apparaître une surface tantôt lisse, tantôt inégale avec un aspect froissé et mâchuré. La végétation de l'arrière-plan est matérialisée par une pâte verte posée franchement qui semble abolir la perspective et l'impression de profondeur, tandis que l'effet satiné du tissu de la robe au premier plan est rendu au moyen de plusieurs coups de pelle successifs, apposés dans différents sens afin d'atténuer les bords hachés et la sensation de raideur pouvant découler de ce procédé. L'usage du couteau confère donc un aspect presque géométrique aux formes, notamment pour les mains et le visage du modèle.

Les études de Georges Bertrand pour *Le Printemps qui passe*, conservées au musée Lambinet de Versailles (ill. 9), révèlent des recherches similaires : avec une touche ample et spontanée, marquée par des changements de rythme, le peintre retranscrit la lumière claire qui traverse les branches des pommiers en fleur et irradie sur le corps des femmes nues et sur la robe blanche des chevaux, dont il semble avoir étudié le galop en décomposant le mouvement. De même que dans notre esquisse, il simplifie et géométrise les formes. Bertrand se rapproche ainsi de Paul Cézanne dont le travail commence à apparaître, au tournant des années 1880, comme un dépassement de l'impressionnisme. Ce dernier construit son motif avec la couleur et confère aux éléments du réel une trame géométrique. La tension opérée entre les masses colorées crée une illusion du volume qui peut sembler plus juste et plus sensible qu'une description détaillée et servile de la nature et de ses apparences (ill. 10).

Par sa tendance synthétiste, notre esquisse annonce donc l'évolution de la peinture vers un travail de la matière qui permettra, au xx^e siècle, de se détacher de la figuration. Ces recherches aboutiront aux formes maçonnées au couteau, en larges aplats, de Nicolas de Staël, qui affirment pleinement la puissance du geste.



ill. 9 : Georges Jules Bertrand,
Femme nue à cheval, tournée vers la gauche,
et *Femme nue à cheval, tournée vers la droite*, études pour *Le Printemps qui passe*,
1897-1898,
huiles sur toile, 130 x 80 cm chacune,
Versailles, musée Lambinet.



ill. 10 : Paul Cézanne,
Madame Cézanne dans un fauteuil rouge,
ca. 1877,
huile sur toile,
72,5 x 56 cm,
Boston, Museum of Fine Arts.

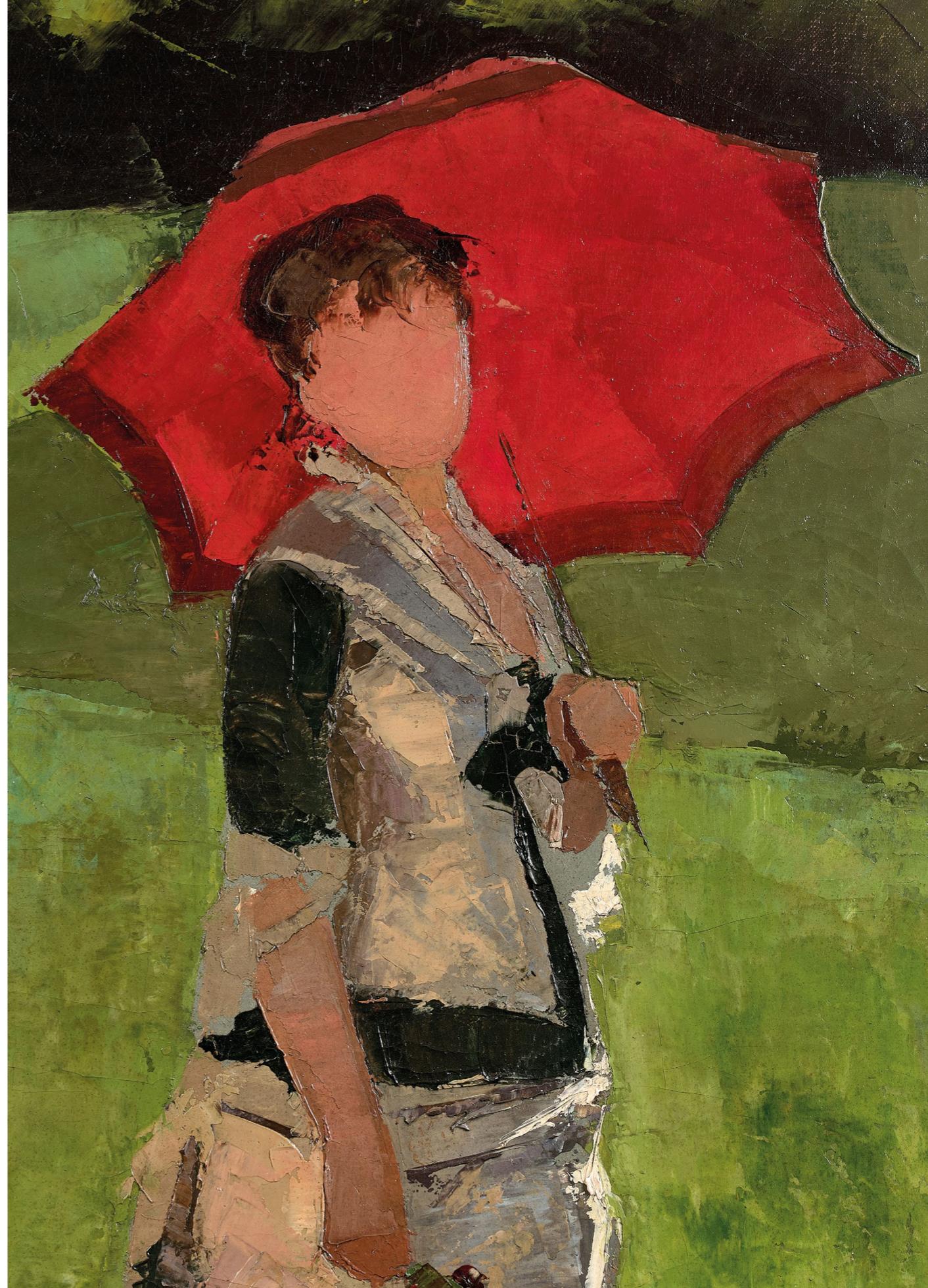
Entre le témoignage de 1898, où Georges Bertrand, alors retiré de la vie parisienne, est qualifié d'artiste « oublié ou presque¹⁰ », et celui de 1930, où il est défini comme « l'un des meilleurs parmi les peintres contemporains¹¹ », il faut, comme le suggère Catherine Gendre,

nuancer ces jugements, et conclure que ce maître manie un subtil alliage entre la tradition académique et les conquêtes récentes de Claude Monet et de ses contemporains¹².

Gérard Schurr affirme très justement que « loin de "haïr le mouvement qui déplace les lignes", il fait au contraire bondir, grouiller et tournoyer ses compositions impétueuses qu'il orne souvent d'arbres en fleurs — prétextes à tous les frémissements des jeux du soleil¹³ ».

Cette esquisse démontre qu'il ne faut en rien sous-estimer les « petits maîtres » ayant exposé au Salon officiel, dont les noms se sont aujourd'hui perdus : tous n'ont pu rester indifférents aux nouvelles tendances artistiques ayant cours pendant leur carrière. Libéré des contraintes académiques, Georges Bertrand peut, dans ce type d'étude, manifester son intérêt pour les innovations et modes de son temps. Notre toile trahit l'ouverture d'esprit de ce peintre décrit par ses contemporains comme un homme « nerveux, chercheur et oseur¹⁴ ».

Amélie du Closel



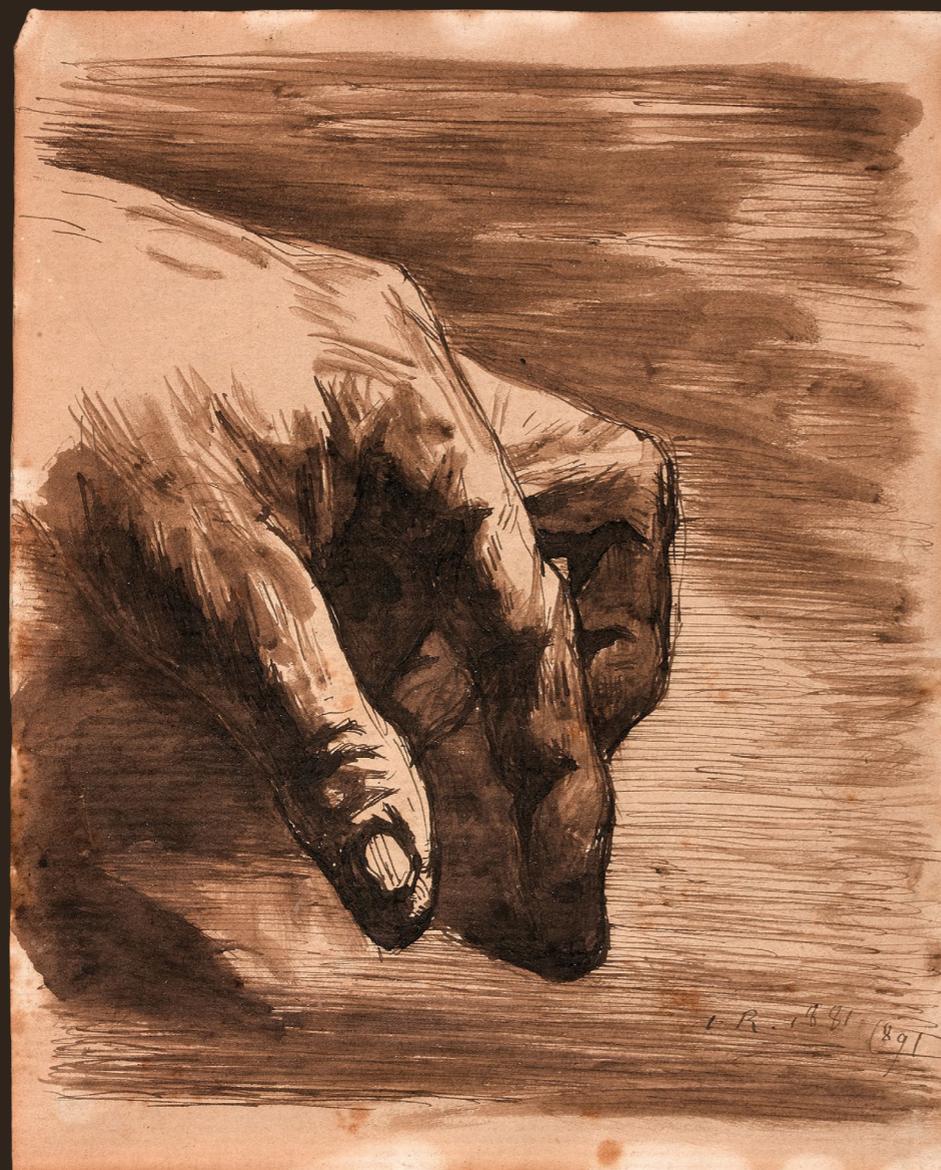
10. « Un oublié ou presque. Très retiré de la vie parisienne, tout à son travail dans sa solitude de Versailles, qu'il quitte de temps en temps pour montrer une invention artistique, une œuvre nouvelle. » C'est ainsi que Georges Bertrand est décrit par le prince Bojdar Karageorgevitch dans *Le Figaro* du 7 mai 1898.

11. « Remarquable par la science du dessin et par la puissance et les qualités de la coloration, la beauté des effets de lumière, Georges Bertrand est un des meilleurs parmi les peintres contemporains » : Édouard Joseph, *Dictionnaire biographique des artistes contemporains*, Paris, 1930, vol. 1, p. 126.

12. *Versailles : vie artistique, littéraire et mondaine : 1889-1939* (cat. exp., Versailles, musée Lambinet, 2 décembre 2003-29 février 2004), Paris, Somogy, Versailles, musée Lambinet, 2003, p. 109.

13. Gérard Schurr, *Les Petits Maîtres de la peinture, valeur de demain*, tome IV, Paris, Éditions de l'Amateur, 1988, p. 139.

14. A. M. de Belina, *op. cit.*, p. 108.



Théodule Ribot,
Étude de main,
plume et lavis d'encre brune sur papier,
150 x 125 mm (illustré en taille réelle),
signé et daté (en bas à droite) : « t. R. 1881 1891 (?) ».

Théodule Ribot

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

Étude de main

Fils d'un ingénieur civil, Théodule Ribot se livre dans sa jeunesse à l'exécution de dessins géométriques et linéaires. À la mort de son père, il doit subvenir aux besoins de sa mère et de ses deux sœurs. Il travaille d'abord comme artisan chez un décorateur de stores. En 1845, il se rend à Paris, où il est employé comme commis d'atelier. En parallèle, il se forme auprès du peintre Auguste-Barthélemy Glaize (1807-1893). À partir de 1851, il gagne sa vie en exécutant un grand nombre de dessins pour des industries, ainsi que des copies d'après des œuvres d'Antoine Watteau destinées aux amateurs américains, tout en continuant à peindre pour lui-même pendant la nuit.

Considéré en son temps comme un artiste indépendant, Théodule Ribot est une figure majeure du réalisme, mouvement impulsé par Gustave Courbet au début des années 1850.

Il essuie plusieurs refus au Salon, et ce n'est qu'à partir de 1861 que l'on peut y côtoyer ses œuvres.

Ses représentations de marmitons (**ill. 1**) suscitent alors de nombreuses critiques élogieuses. Théophile Gautier écrit ainsi : « M. Ribot a trouvé le côté pittoresque de la veste et de la casquette blanches ; il a saisi les aspects variés de cette intéressante et modeste institution, et traite les divers épisodes de la vie cuisinière avec une verve et une touche originale qui réjouiraient Vélasquez¹. »

Comme de nombreux peintres de sa génération, Ribot est en effet profondément marqué par la peinture espagnole du Siècle d'or, notamment les œuvres de Ribera, qu'il découvre dans les collections du roi Louis-Philippe exposées au Louvre. Par son éclairage fortement contrasté, sa technique énergique et le silence apaisé qui s'en dégage, *Le Bon Samaritain*, peint vers 1870 (**ill. 2**), témoigne de son attrait pour le maître espagnol et plus généralement pour le caravagisme napolitain.

1. Théophile Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 318.



ill. 1 : Théodule Ribot,
Le Cuisinier comptable,
1862,
huile sur toile, 46 x 38 cm,
Marseille, musée des Beaux-Arts.



ill. 4 : Théodule Ribot,
Portrait de vieille paysanne
ou *La Mère Marieu*,
1860-1870,
huile sur toile, 114 x 100 cm,
Colmar, musée d'Unterlinden.

Théodule Ribot, qui peint et dessine ce qui l'entoure, excelle dans la représentation de portraits, de scènes d'intérieur et de natures mortes, comme celle exposée au musée de Bilbao (ill. 3). Sa palette sombre et son goût pour des sujets tirés de la vie quotidienne évoqués de manière naïve et franche, mais brossés avec vigueur, sont typiques du courant auquel il se rattache. *Le Portrait de la vieille paysanne* ou *La Mère Marieu* offre un parfait exemple de son emploi systématique du clair-obscur, de sa palette restreinte et ténébreuse, et de son souci d'observation méticuleuse (ill. 4).

C'est aussi par son œuvre graphique que l'artiste se singularise. Il maîtrise parfaitement ce médium auquel il accorde

une grande importance. Ses dessins, qui n'ont pas forcément vocation à préparer ses peintures, expriment ses sentiments personnels et jaillissent généralement d'une idée ou d'un thème sur lequel il travaille.

Notre œuvre, datée de 1881, se rattache à un ensemble d'études de mains, thème de prédilection de Ribot, sur lequel il revient maintes fois tout au long de sa carrière. En effet, l'artiste s'intéresse, comme les grands maîtres de la Renaissance, aux possibilités picturales qu'offre la main humaine, qu'il représente dans différentes positions, les doigts pliés ou tendus. L'ensemble de ces études, dont nous ne connaissons pas le nombre exact, fournit de précieuses informations pour la compréhension de l'œuvre de l'artiste.



ill. 2 : Théodule Ribot,
Le Bon Samaritain,
ca. 1870,
huile sur toile, 112 x 145 cm,
Paris, musée d'Orsay.



ill. 3 : Théodule Ribot,
Nature morte à la citrouille et aux prunes, cerises et figues avec un pot,
ca. 1860,
huile sur toile, 60,4 x 73,5 cm,
Bilbao, Bilbao Fine Arts Museum.



ill. 5 : Théodule Ribot, *Étude de mains*, 1880, plume et encre brune sur papier, dimensions inconnues, Beauvais, MUDO - Musée de l'Oise.

À l'encre, à l'aquarelle, au fusain ou au crayon noir, il s'agit d'esquisses de petits formats, d'une simplicité et d'une spontanéité remarquables (ill. 5 et 6).

Par pur délassément, Ribot reproduit à maintes reprises les mains de son épouse ou de sa fille, mais aussi les siennes, pour « se reposer du tableau² ». Sa famille lui sert régulièrement de modèle pour des raisons économiques et par commodité. Notre dessin s'inscrit dans une série d'études faites à la plume ou au crayon par Ribot d'après ses propres mains. Véritables autoportraits, ces croquis traduisent toute la maîtrise de l'artiste capable de représenter sa main

2. Perdican, « Courrier de Paris », *L'Illustration. Journal universel*, 14 mars 1885, n° 2194, p. 170.



ill. 6 : Théodule Ribot, *Étude de mains*, 1880, plume et encre brune sur papier, dimensions inconnues, Beauvais, MUDO - Musée de l'Oise.

à l'ouvrage. Dans notre dessin, la pose des doigts et le mouvement de la main suggèrent la préhension d'un crayon ou d'un pinceau.

Techniquement, notre main est typique de la production graphique de Ribot : on y retrouve le trait de plume fin, rapide et précis. L'utilisation du lavis pour rendre le volume et les ombres accentue le jeu de clair-obscur, effet recherché par l'artiste aussi bien dans ses dessins que dans ses œuvres peintes.

Notre œuvre tire son originalité de son cadrage très resserré — la main semble sortir de la feuille — et de la présence d'un fond sombre et contrasté matérialisé par des hachures horizontales à la plume, qui renforcent l'expressivité du dessin.



ill. 7 : Victor Hugo, *La Conscience devant une mauvaise action*, 1866, plume et lavis d'encre brune sur papier, 155 x 221 mm, Paris, maison de Victor Hugo.

La prédilection pour l'encre brune, la fougue du trait et la rapidité d'exécution de Ribot ne sont pas sans rappeler l'énergie créatrice de Victor Hugo (ill. 7). L'activité graphique de ce dernier révèle une angoisse échappée de la conscience, notamment lorsqu'il s'intéresse à la figure humaine. Ses personnages grimaçants expriment, à travers la distorsion des contours, la complexité de l'âme et l'alliance des contraires, celle du grotesque et du sublime, de la misère et de la force, de la mort et de la vie (ill. 8).

À l'instar de Victor Hugo, les dessins aux ombres prononcées de Ribot ne sont pas seulement pour le peintre l'occasion d'exercer son œil et sa technique. Hanté par de grandes réflexions sur la mort et passionné par la physiologie humaine, Ribot cherche souvent à travers ses croquis à suggérer la brièveté de la vie et la fragilité de l'existence. Lorsqu'il exécute notre main, en 1881, il est tourmenté par la maladie. Sa condition le contraint à délaïsser la peinture et l'empêche temporairement de participer au Salon. Alors que ses études de crânes traduisent un sentiment de désolation et une réflexion sur la mort, les mains, qui expriment le dur labeur et les heures de travail sans relâche, sont pour Ribot le miroir de l'âme, au même titre que les visages.

Léopoldine Duchemin



ill. 8 : Victor Hugo, *Gavroche à onze ans*, 1861-1862, plume et lavis d'encre brune sur papier, 131 x 248 mm, Paris, maison de Victor Hugo.



Paul-Élie Ranson,
Femmes se coiffant,
 ca. 1892,
 tempera à l'œuf sur toile,
 65,5 x 54,5 cm,
 inscription à la craie blanche (au verso, en haut à droite) : « V18052 ».

Paul-Élie Ranson

(Limoges 1861 - 1909 Paris)

Femmes se coiffant

Ancien élève de l'école des Arts décoratifs de Limoges et passionné par les théories occultistes, Paul Ranson est l'un des membres fondateurs du groupe des nabis en 1888. À cette occasion, il se voit attribuer le titre de « nabi plus japonard que le nabi japonard¹ ». D'après Brigitte Ranson Bitker et Gilles Genty, c'est à la suite du succès de sa série de tableaux à prédominance bleue que l'artiste se lance dans l'exécution de panneaux décoratifs dans les années 1890². Durant cette période, Paul Ranson crée notamment une tempera sur toile représentant deux femmes se coiffant (*ill. 1*), dont notre œuvre est un *modello* ou une réplique. Le lien unissant ces

deux tableaux est renforcé par la présence d'une bordure ornementale similaire³ qui est absente des autres versions connues de cette composition. La scène des femmes se coiffant a notamment été brodée par Laure Lacombe pour décorer un paravent de cheminée à trois feuilles en acajou (*ill. 2*). Cette réalisation finement ouvragée se trouve actuellement dans les collections du Virginia Museum of Fine Arts de Richmond. De même, le musée du Petit Palais de Genève conserve un fusain sur papier (*ill. 3*) qui est préparatoire au panneau et à la broderie. Témoignage des inspirations japonistes de l'artiste et de son attrait pour la nudité féminine, cette composition

1. « Le nabi très japonard » étant Pierre Bonnard.

2. Brigitte Ranson Bitker et Gilles Genty, *Paul Ranson (1861-1909), catalogue raisonné, japonisme, symbolisme, Art nouveau*, Paris, Somogy, 1999, p. 21.

3. Ce genre de bordure se retrouve notamment dans *Les Éplucheuses de pommes de terre* conservé au musée d'Orsay.



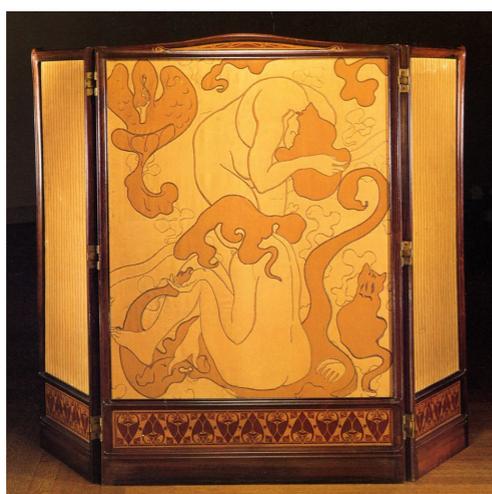
ill. 1 : Paul-Élie Ranson, *Femmes se coiffant*, 1892, tempera à l'œuf sur toile, 160 x 130 cm, Neuss, Clemens-Sels-Museum.



ill. 3 : Paul-Élie Ranson, *Deux femmes nues*, ca. 1892, fusain sur papier, 1200 x 980 mm, Genève, musée du Petit Palais.



ill. 4 : d'après Paul-Élie Ranson, *Deux femmes à leur toilette*, ca. 1892-1893, technique et dimensions inconnues, localisation inconnue.

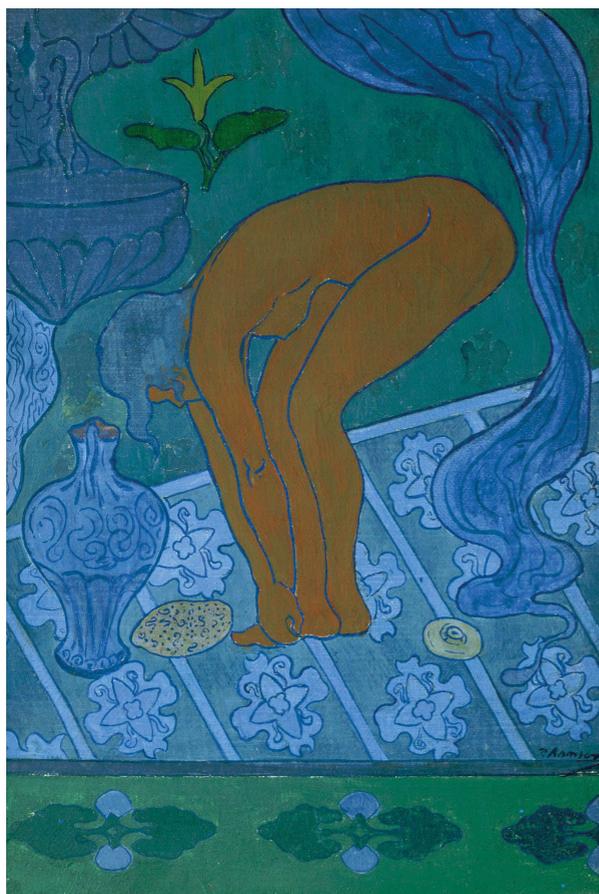


ill. 2 : Laure Lacombe d'après Paul-Élie Ranson, *Femmes se coiffant*, ca. 1892, broderie de soie sur un paravent à trois feuilles, 116 x 85 cm, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts.

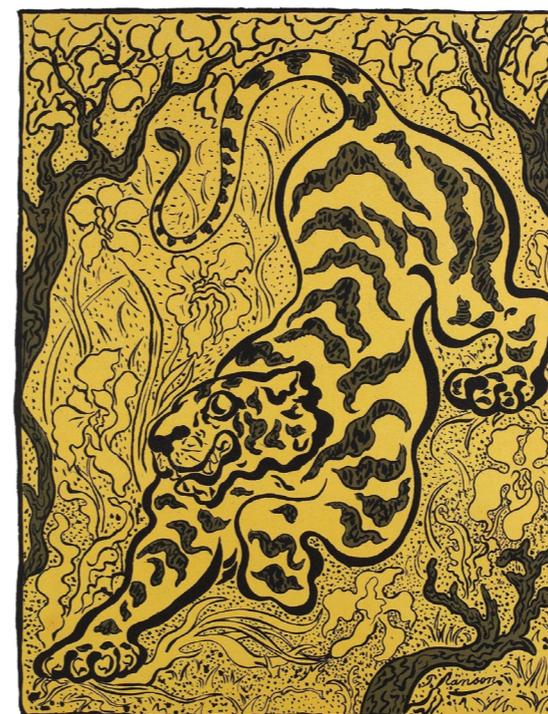
a également été reproduite dans la *Revue encyclopédique* du 1^{er} mai 1893⁴ (ill. 4). Chez Paul Ranson, la répétition est un mécanisme important du processus créatif et artistique. Il existe par exemple plusieurs versions de *Lustral* (ill. 5) ou de la *Jeune Femme à sa toilette*. Mais si l'artiste n'hésite pas à démultiplier ses compositions, il a aussi régulièrement recours à des citations et à des références plastiques diverses.

4. Brigitte Ranson Bitker et Gilles Genty, *op. cit.*, pp. 129-130.

Ainsi, dans les *Femmes se coiffant*, la forme du tapis en peau de fauve peut être lue comme une évocation de la pose de son célèbre *Tigre dans les jungles* (ill. 6) ou plus largement de la queue d'un esprit bestial, d'un diable, d'un serpent, voire d'une simple tige végétale. L'artiste joue sur les limites de l'identification et représente à dessein une forme aux multiples interprétations possibles.



ill. 5 : Paul-Élie Ranson, *Lustral*, 1891, tempera à l'œuf sur toile, 33,5 x 24,3 cm, Paris, musée d'Orsay.



ill. 6 : Paul-Élie Ranson, *Tigre dans les jungles*, 1893, lithographie en trois couleurs sur papier, 36 x 28 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum.

À l'instar de ses confrères Pierre Bonnard, Edgar Degas ou encore Henri Matisse, Paul Ranson est fasciné par le corps féminin et ses courbes⁵. Faunesses, baigneuses, sorcières et autres sibylles peuplent ses œuvres. En plus de tisser un véritable leitmotiv esthétique, elles semblent constituer un sujet de réflexion sur la pureté, la

sensualité et la sexualité. La thématique de la toilette féminine permet à l'artiste d'ériger une action quotidienne en une représentation symbolique⁶. Il s'agit non seulement de montrer un rite hygiénique, mais de dévoiler la préparation d'un corps pour la séduction. La charge érotique et voyeuriste est également patente : le spectateur pénètre dans l'intimité

5. *Le Nu de Gauguin à Bonnard. Ève, icône de la modernité ?*, dir. Véronique Serano (cat. exp., Le Cannet, musée Bonnard, 6 juillet-3 novembre 2013), Milan, Silvana Editoriale, 2013.

6. *La Toilette : naissance de l'intime*, dir. Nadeije Laneyrie-Dagen, Marion Buffaut et Georges Vigarello (cat. exp., Paris, musée Marmottan Monet-Académie des beaux-arts, Institut de France, 12 février-5 juillet 2015), Paris, Hazan, 2015.

du sujet figuré qui se retrouve ainsi livré au regard sans fard ni échappatoire. L'atmosphère ondine, voire presque saphique de cette scène, est renforcée par le style chantourné du peintre qui construit sa composition en usant d'une ligne qui serpente. L'effet obtenu confère à l'ensemble une ambiance alanguie et sinieuse caractéristique des travaux réalisés par Paul Ranson à cette période. De même, la « mollesse » de la courbe figurant la cuisse gauche de la femme assise — effet stylistique qui s'invite dans d'autres œuvres de l'artiste — provient du décroché d'une main ample et rapide traçant avec aisance sur le support utilisé (ill. 5). Héritier d'une

certaine *horror vacui*, Paul Ranson peuple son tableau d'arabesques d'un style éminemment japonisant mais aussi de deux figures animalières — un cygne et un chat. Dans ce contexte, le premier évoque inmanquablement le mythe ovidien de Léda et accentue la connotation érotique de la toile. Cette fontaine à col de cygne se retrouve par ailleurs dans *Lustral* (ill. 5), qui est l'une de ses compositions les plus notables. L'intérêt plastique de Ranson pour les oiseaux de la famille des anatidés est fort durant les années 1890 : il exécute alors plusieurs peintures représentant des cygnes ainsi qu'un ornement de papier peint comportant des canards (ill. 7).



ill. 7 : Paul-Élie Ranson, *Les Canards et les feuilles*, ca. 1894, peinture à la colle ou détrempe, 65 x 81 cm, Quimper, musée des Beaux-Arts.

De même, la présence d'un chat n'étonne guère, il constitue un motif récurrent chez l'artiste dont il est par ailleurs l'animal favori. Dans ses compositions, les félidés sont souvent associés à un personnage féminin, comme dans *La Sorcière au chat noir* (ill. 8) actuellement conservé au musée d'Orsay. Fervent adepte des sciences occultes et des pratiques ésotériques, Paul Ranson aime juxtaposer des symboles forts dans ses œuvres, et il laisse sciemment ouvertes toutes les possibilités d'interprétations et d'associations. À l'instar de nombreux artistes de son temps, il est difficile de proposer une

analyse univoque de ses créations. Comme Dario Gamboni l'a démontré à propos de Gauguin, Paul Ranson aime jouer sur l'ambiguïté et les antagonismes afin d'atteindre le « centre de la mystérieuse pensée⁷ ».

Le rendu si particulier de notre toile s'explique par la technique utilisée, qui est celle de la tempera. Gilles Genty a établi

7. Paul Gauguin, *Diverses choses*, ca. 1896-1898, f° 136 r°, [paginé 263], manuscrit ; transcription partielle dans *Oviri. Écrits d'un sauvage*, textes choisis et présentés par Daniel Guérin, Paris, Gallimard, 1974, p. 172. Cette citation donne son titre à l'ouvrage de Dario Gamboni, *Paul Gauguin au centre mystérieux de la pensée*, Dijon, Les Presses du réel, 2013.



ill. 8 : Paul-Élie Ranson, *La Sorcière au chat noir*, 1893, huile sur toile, 90 x 72 cm, Paris, musée d'Orsay.

que Paul Ranson a recours à celle-ci afin d'en « accentuer la matité⁸ ». Il s'agit selon lui d'un concept esthétique et plastique central dans sa production picturale. Le spécialiste souligne ainsi que « Ranson plus encore que tous les autres Nabis recherchait dans ses œuvres la matité⁹ ». Dans son catalogue raisonné de l'artiste, il précise l'intérêt du peintre pour ce genre de techniques au rendu sec, indiquant notamment que Paul Ranson « commence l'expérimentation d'une grande variété de mélanges

8. *Paul Élie Ranson : du symbolisme à l'Art nouveau*, dir. Agnès Delannoy et Brigitte Ranson Bitker (cat. exp., Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice-Denis-Le Prieuré, 25 octobre 1997-25 janvier 1998), Paris, Somogy, 1997, n° 26, p. 78.

9. *Ibid.*

à la recherche d'un matériau mat et qui ait une certaine résistance¹⁰ ». Il ajoute en outre que, comme la plupart des autres nabis, « [Ranson] faisait lui-même ses mélanges et ne les réussissait pas toujours¹¹ ». Cette pratique artisanale implique une grande variété dans le rendu des différentes œuvres de l'artiste. Dans le cas des *Femmes se coiffant*, le film très cassant de la couche picturale correspond parfaitement à l'aspect si particulier de la technique de la tempera.

En peignant cette composition, Paul Ranson, qualifié de « nabi oublié¹² » par Jacques Dodeman et Agnès Humbert, réalise une œuvre puissante, aussi bien par sa modernité radicale que par son aspect décoratif affirmé. Profondément marqué par l'art de l'estampe japonaise, il emprunte à celle-ci l'abolition de la perspective, l'usage d'aplats de couleurs mais aussi celui d'un cerne noir pour souligner et définir les silhouettes ainsi que les formes. Passionné d'occultisme, d'arts du spectacle et de marionnettes, Paul Ranson est un artiste atypique dont les *Femmes se coiffant* offre une saisissante démonstration du style éclatant et singulier.

Maxime Georges Métraux

10. Brigitte Ranson Bitker et Gilles Genty, *op. cit.*, p. 80.

11. *Ibid.*

12. Jacques Dodeman, « Ranson, le Nabi oublié », *Le Journal des Arts*, 7 novembre 1997.



Édouard Vuillard,
Marguerites sur un balcon,
1901,
huile sur carton collé sur panneau,
34 x 35 cm,
signé en bas à droite : « E Vuillard ».

Édouard Vuillard

(Cuiseaux 1868 - 1940 La Baule)

Marguerites sur un balcon

Provenance :

Acquis de l'artiste par Bernheim-Jeune, Paris (n° de stock 16447, *Marguerites sur un balcon*), 10 mars 1908.

Gaston Bernheim de Villiers, Paris, 28 août 1908.

Lucien Guiraud, Paris.

Hector Brame, Paris.

Collection particulière, Paris, 1961.

Bibliographie :

Paul Lorenz, « Musée privé [coll. Delacroix] », *Plaisir de France*, 1963, rep. p. 59.

Antoine Salomon et Guy Cogeval, *Vuillard : catalogue critique des peintures et pastels*, vol. 2, Paris, Wildenstein Institute, Milan, Skira, 2003, n° VIII-24, p. 842.

Expositions :

Édouard Vuillard (1868-1940), peintures, aquarelles, dessins (cat. exp., Albi, musée Toulouse-Lautrec, 11 juillet-25 septembre 1960), Albi, musée Toulouse-Lautrec, 1960, n° 55.

Cent chefs-d'œuvre prêtés par les plus grands amateurs (cat. exp., Paris, musée Jacquemart-André, été 1962), Paris, musée Jacquemart-André, n° 116.

Édouard Vuillard naît à Cuiseaux (Saône-et-Loire), dans une famille modeste. Son père, capitaine d'infanterie de marine, meurt quand il a vingt ans et son frère aîné, Alexandre, quitte tôt le foyer pour embrasser une carrière militaire. Comme la plupart des citoyens de Cuiseaux, que le romancier Romain Coolus décrit comme des personnes

« peu sensibles à l'éloquence et qui ont la disposition héréditaire à considérer la vie avec une gravité réfléchie et à ne rien improviser dans leurs actes et pas plus que dans leur œuvres¹ », Vuillard est un homme placide et silencieux qui ne laisse rien au hasard dans sa carrière artistique. Il grandit en admirant le travail de Pierre Puvis de Chavannes, qu'il croise souvent à Cuiseaux². En 1885, il décide de rejoindre l'atelier de Diogène Maillart avec le peintre Ker-Xavier Roussel, qu'il rencontre en même temps que Paul Sérusier et Maurice Denis au lycée Condorcet, à Paris. En 1886, il entre à l'Académie Julian et, le 21 juillet 1887, il est admis à l'École des beaux-arts de Paris, où il a pour professeur Jean-Léon Gérôme. Le naturalisme ne pousse guère à l'étude approfondie des maîtres du passé et l'idée d'imitation de la nature est alors la règle intangible. Néanmoins, Vuillard remplit ses carnets avec plusieurs dessins rapidement esquissés d'après des œuvres d'artistes aussi divers que Le Pérugin, Ingres, Rembrandt, Holbein, Poussin et Le Brun. Dès 1886-1888, il prend l'habitude de flâner le long de la Seine, où il découvre des réalités de la vie moderne qui enrichissent son extraordinaire curiosité intellectuelle. Il produit des autoportraits, des vues de Paris et des toiles caractérisées par leurs effets de lumière ténébristes.

1. Romain Coolus, « Édouard Vuillard », *Mercur de France*, n° 853, janvier 1934, p. 66.

2. Antoine Salomon et Guy Cogeval, *Vuillard : catalogue critique des peintures et pastels*, Paris, Wildenstein Institute, Milan, Skira, 2003, vol. 1, p. 4.

En 1889, une révolution artistique oppose les « grands ateliers » de Lefèvre et de Bouguereau et les « petits ateliers » dont Sérusier est le massier³. Ces derniers souhaitent faire table rase du passé et se débarrasser de l'encombrant héritage des styles historiques, ressassés et remixés tout au long du XIX^e siècle. Vuillard rejoint les artistes dissidents de l'Académie Julian, notamment Paul Sérusier, Pierre Bonnard et Maurice Denis, qui ont formé en 1888 le groupe des nabis (prophètes en hébreu). Le mouvement nabi se présente comme une insurrection permanente contre l'inculture de l'Académie, une libération au nom de la fusion des arts. Les ambitions intellectuelles de ce groupe attirent Vuillard, alors qu'il se sent étouffer dans la médiocrité ambiante, aussi bien à l'École des beaux-arts que dans les ateliers Julian et Maillart⁴. Bien que réticent à croire que l'objectif du peintre n'est pas de reproduire de façon réaliste le monde, Vuillard, surnommé le « nabi zouave » à cause de sa barbe rousse, devient perméable aux choix de ses nouveaux camarades et, en 1890, il commence à créer ses premières œuvres synthétistes, peintes avec du jaune strident, du bleu canard et de l'orange aigu (ill. 1). Cette même année, il confie à son *Journal* : « Plus les éléments sont purs, plus l'œuvre est pure ; plus les peintres sont mystiques, plus les couleurs sont vives

3. *Ibid.*, vol. 1, p. 67.

4. *Ibid.*, p. 8.



ill. 1 : Édouard Vuillard,
La Table de toilette,
1895,
huile sur toile, 65 x 116 cm,
signé (en bas à droite) : « E. Vuillard »,
collection particulière.

(rouges, bleues, jaunes) ; plus les peintres sont matérialistes, plus ils emploient des couleurs sombres (terre, ocre, noir bitume)⁵. » Le cloisonnisme inauguré par Émile Bernard laisse également sa marque.

À l'aube du XX^e siècle, Vuillard continue à produire des scènes domestiques, mais dans une manière plus naturaliste et vivace que dans sa période nabi. À partir de 1898-1899, une véritable frénésie de voyages le pousse à faire la découverte de plusieurs pays européens, notamment la Hollande, la Belgique et l'Italie. Ses portraits, paysages et intérieurs révèlent une évolution dans sa manière

5. Édouard Vuillard, *Journal*, 31 août 1890, I, 2, f° 74.

de peindre : dans ses toiles, la lumière inonde les appartements, les contours se font plus nets, les physionomies émergent des fonds et ne sont plus imbriquées dans le décor. Début 1901, Vuillard séjourne à Cannes avec les mécènes et collectionneurs d'art Misia Sert et Thadée Natanson. La lumière incandescente du Midi et le bleu de la Méditerranée submergent sa peinture⁶. Notre toile, listée dans le catalogue raisonné de l'artiste par Antoine Salomon et Guy Cogeval⁷, mais dont on avait perdu la trace, s'inscrit dans ce contexte créatif. Vuillard représente ici un vase de marguerites sur l'un des balcons

6. Antoine Salomon et Guy Cogeval, *op. cit.*, vol. 2, pp. 821-822.

7. *Ibid.*, p. 842, n° VIII-24.



ill. 2 : Édouard Vuillard,
La Baie de Cannes,
vue de la terrasse,
1901,
huile sur carton,
20 x 30 cm,
signé (en bas à droite) :
« E. Vuillard »,
Paris, collection particulière.

ensoleillés de la villa « Rêve d'Or », immense propriété de style Renaissance italienne entourée d'un magnifique parc, construite par Stéphane Natanson sur les sommets de la Croix-des-Gardes, boulevard Leader à Cannes, et dont il ne subsiste aujourd'hui que les jardins (ill. 2). Misia y tient salon et y organise de somptueuses réceptions.

« Sur le sol du balcon où la lumière fait jouer verts, gris et mauves, un vase étroit gris-bleu, garni de fleurs blanches à cœur jaune et de petits asters, devant la balustrade ocre rompu de vert qui découvre entre les piliers des feuillages verts et bleus. Au premier plan, la bande du contrevent que figure le carton nu rayé de mauve⁸. » La description de notre œuvre par Jacques Salomon révèle le rôle prépondérant joué par la couleur dans notre huile. Le rose, le blanc, le bleu et le vert, que l'on retrouve dans plusieurs vues d'intérieurs mettant en scène Misia dans sa villa cannoise

8. *Ibid.*

(ill. 3), semblent être des hommages rendus à la peinture du XVIII^e siècle. L'encadrement de la fenêtre met l'accent sur le vase de marguerites au premier plan, tout en insistant sur la présence de la ville à l'extérieur. Dans notre tableau, le contrevent vu de façon oblique à droite renforce la perspective de la scène en lui donnant de la profondeur.

Un autre passage dans le *Journal* de l'artiste, daté de novembre 1888, est fondamental pour la compréhension de l'œuvre de Vuillard au tournant du siècle, et par conséquent de notre huile : « Nous percevons la nature par les sens qui nous donnent des images, des formes, des couleurs, des sons, etc. Une forme, une couleur n'existe que par rapport à une autre. La forme seule n'existe pas. Nous ne concevons que des rapports. Pratiquement, nous nécessitons de travailler surtout de mémoire et de voir toujours dans l'ensemble la masse, l'air, etc.⁹. »

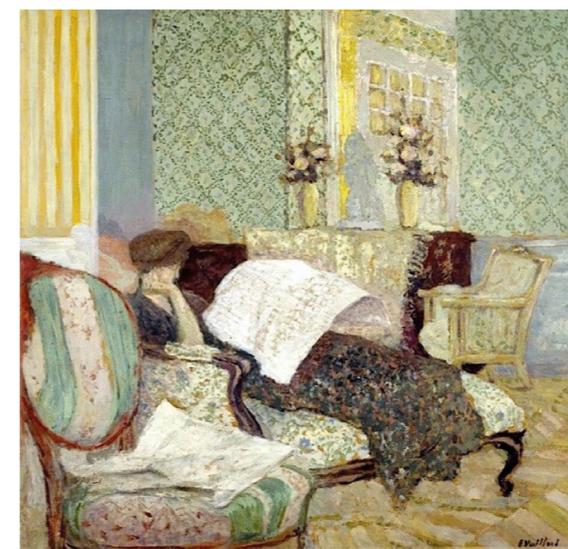
9. Édouard Vuillard, *op. cit.*, 22 novembre 1888, I.1, f° 12r.-v.

Cette observation est certainement inspirée par son rapport à la photographie. Vuillard achète un Kodak en 1897 et, très vite, la petite boîte noire va l'accompagner dans tous ses déplacements, en villégiature ou à l'étranger. L'artiste ne cessera d'y avoir recours pour fixer la beauté d'un lieu, les attitudes des gens qu'il rencontre, ou pour se remémorer une physionomie.

La photographie permet à Vuillard d'accueillir le réel comme il se présente à lui, sans que le peintre ne s'inscrive pour autant dans une démarche impressionniste. Outre qu'ils l'incitent à une vision plus simplifiée où les plans s'étagent, ces instantanés lui rappellent que la création artistique est d'abord et avant tout un « exercice de mémoire¹⁰ ».

10. *Ibid.*, II.2, f° 12r.

Un échange de lettres entre Denis et Vuillard trahit l'inquiétude de ce dernier, qui déplore un certain hédonisme pictural dont les nabis se seraient rendus coupables : « l'habitude du plaisir immédiat, la confiance dans l'instinct et le laisser-aller des théories ont créé un besoin insatiable de plaisir toujours plus direct, ont amené un raffinement exagéré de la sensibilité ». L'harmonie des couleurs et la perspective de notre huile montrent comment Vuillard, en partie grâce à la photographie, s'éloigne de l'immédiateté picturale nabi, à la recherche d'un équilibre entre l'impressionnisme et le naturalisme.



ill. 3 : Édouard Vuillard,
La Chaise Longue,
1901,
peinture à la colle sur carton
contrecollé sur masonite, 59 x 62 cm,
signé (en bas à droite) : « E. Vuillard »,
Jérusalem, Israel Museum.

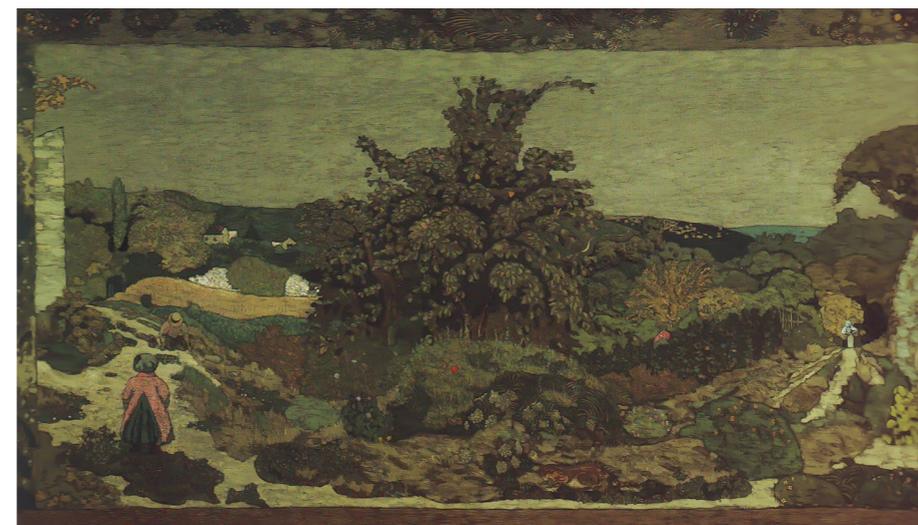
Depuis la fin du siècle, Vuillard et le cercle des nabis retrouvent souvent Ker-Xavier Roussel, beau-frère de l'artiste, à l'Étang-la-Ville, où il loue une maison avec sa famille. Ces séjours à la campagne permettent au paysage de triompher de façon souveraine dans l'œuvre de Vuillard. Ce dernier s'attache à restituer précisément la végétation, qui perd progressivement sa valeur symbolique, sans pour autant être peinte dans une manière naturaliste : en témoignent ses deux gigantesques panneaux pour le père de Natanson, *Les Premiers Fruits* (ill. 4) et *La Fenêtre sur le bois* (ill. 5). Achille Segard exprime admirablement l'essence de ces décors monumentaux : « On sent qu'il a été peint dans une grande ville et pour un appartement d'une grande ville. On n'y respire pas d'odeur rustique de la terre qu'on retrouve dans certains tableaux de peintres-paysans. La vision de la nature de M. Vuillard se propose à nous comme la récompense possible du travail intellectuel que l'on poursuit devant elle. Elle s'associe étroitement à un état d'esprit citadin¹¹. »

Cette réflexion peut s'appliquer à notre tableau, qui capture l'atmosphère d'un balcon urbain tout en mettant en valeur l'esprit champêtre d'un bouquet de fleurs fraîches. Les reflets vert foncé des arbres sur la rambarde de pierre conduisent les yeux du spectateur à l'extérieur de la villa,

vers la baie de Cannes, évoquée par des touches grises, vertes et blanches. Cette représentation approximative de l'arrière-plan contribue à suggérer une impression de lumière diffuse. Bien que le bouquet soit situé sur un balcon, donc à l'extérieur, on ressent le confort et l'intimité d'une maison cossue. La fidélité de Vuillard aux camaïeux de gris ne se dément pas, mais ici cette teinte se décline dans une nouvelle nuance étincelante, passage graduel entre le rose et le bleu.

Notre œuvre montre un changement important d'attitude dans la manière de peindre de Vuillard au tout début du xx^e siècle. Avec ses couleurs vives et ses touches rapides, il succombe toujours au « plaisir immédiat » et à la « sténographie des sensations », mais il articule ces données dans une forme plus cohérente et classique. Vuillard, plus encore que les autres nabis, s'obstine à concevoir le tableau comme une énigme. La signification profonde de son œuvre, jamais totalement dévoilée, fait de ce peintre l'un des protagonistes de cet art « nouveau » qui attise la curiosité des amateurs. Nos *Marguerites sur un balcon* illustrent comment, au tournant du siècle, le nabi intellectuel jusqu'à l'hermétisme se mue en traducteur des plus infimes sensations tactiles et rétinienne.

Carola Scisci



ill. 4 : Édouard Vuillard,
Les Premiers Fruits,
1899,
huile sur toile, 243,8 x 431,8 cm,
Pasadena, Norton Simon Foundation.



ill. 5 : Édouard Vuillard,
La Fenêtre sur les bois,
1899,
huile sur toile, 249,2 x 378,5 cm,
Chicago, The Art Institute.

11. Achille Segard, *Peintres d'aujourd'hui. Les décorateurs*, vol. 2, Paris, Paul Ollendorff, 1914, pp. 259-260.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Jan Pynas

Carel Vosmaer, *Rembrandt, sa vie et ses œuvres*, La Haye, M. Nijhoff, 1877.

Abraham Bredius, « Aanteekeningen omtrent de schilders Jan en Jacob Symonsz Pynas », *Oud Holland*, vol. 52, 1935, pp. 252-258.

The Pre-Rembrandtists, dir. Astrid Tümpel et Christian Tümpel (cat. exp., Sacramento, Crocker Art Gallery, 1974), Sacramento, E. B. Crocker Art Gallery, 1974.

Sebastien Abraham Corneille Dudok van Heel, « Pre-Rembrandtisten en Zuid-Nederlandse muziek instrumentenmakers. De schilders Pynas en de luit- en citermakers Burlon en Coop' », *Jaarboek Amstelodamum*, n° 76, 1984, pp. 13-37.

Peter Schatborn, « Tekeningen van de gebroeders Jan en Jacob Pynas 1. Jan Pynas », *Bulletin van het Rijksmuseum*, vol. 44, n° 1, 1996, pp. 37-54.

The Mystery of the Young Rembrandt, dir. Ernst van de Wetering et Bernhard Schnackenburg (cat. exp. Kassel, Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Schloss Wilhelmshöhe, 3 novembre 2001-27 janvier 2002, Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis, 20 février-26 mai 2002), Munich, Edition Minerva Hermann Farnung, 2001.

John Michael Montias, *Art at Auction in 17th Century Amsterdam*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2002.

Lloyd de Witt, *Evolution and Ambition in the Career of Jan Lievens (1607-1674)*, thèse de doctorat, sous la direction d'Arthur Wheelock, University of Maryland, College Park, 2006.

Paul Crenshaw, *Rembrandt's Bankruptcy : the Artist, his Patrons and the Art Market in Seventeenth-Century Netherlands*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

Sebastien Abraham Corneille Dudok van Heel, *De jonge Rembrandt onder tijdennoten. Godsdienst en schilderkunst in Leiden en Amsterdam*, Nijmegen, Nijmegen University Press, 2006.

David de Witt, « Rembrandt and the climate of religious conflict in the 1620s », *Jahrbuch Der Berliner Museen*, n° 51, 2009.

Nicola Suthor, *Rembrandt's Roughness*, Princeton, Princeton University Press, 2018.

Young Rembrandt, dir. Christopher Brown, An Van Camp et Christiaan Vogelaar (cat. exp., Leiden, Museum De Lakenhal, 2 novembre 2019-9 février 2020, Oxford, Ashmolean Museum, 27 février-1^{er} novembre 2020), Oxford, Ashmolean Museum, 2019.

Robert Le Vrac Tournières

Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et de la Régence*, nouvelle édition revue et corrigée, tome III, Paris, H. L. Delloye, 1840, pp. 140-141.

Pierre Jean Mariette, *Abeceario de P. J. Mariette et autres notes inédites sur les arts et les artistes tirées de ses papiers conservés à la Bibliothèque impériale*, tome V, Paris, J. B. Dumoulin, 1853-1862, p. 344.

Visages du Grand Siècle : le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715, dir. Emmanuel Coquery (cat. exp., Nantes, musée des Beaux-Arts, 20 juin-15 septembre 1997, Toulouse, musée des Augustins, 8 octobre 1997-5 janvier 1998), Paris, Somogy, Nantes, musée des Beaux-Arts, 1997.

Charles Frostin, *Les Pontchartrain, ministres de Louis XIV. Alliances et réseau d'influence sous l'Ancien Régime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

Robert Le Vrac Tournières : les facettes d'un portraitiste, dir. Patrick Ramade (cat. exp., Caen, musée des Beaux-Arts, 14 juin-21 septembre 2014), Gand, Snoeck, Caen, musée des Beaux-Arts, 2014.

Eugène Delacroix

Alfred Robaut, *L'Œuvre complet de Eugène Delacroix : peintures, dessins, gravures, lithographies*, Paris, Charavay frères, 1885.

Centenaire d'Eugène Delacroix, 1798-1863, dir. Maurice Sérullaz et préf. de René Huyghe (cat. exp., Paris, musée du Louvre, mai-septembre 1963), Paris,

ministère d'État-Affaires culturelles, 1963.

Lee Johnson, « The Delacroix Centenary in France – I », *The Burlington Magazine*, vol. 105, n° 724, juillet 1963, pp. 294-305.

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

Susan Strauber, « Delacroix drawings and the false estate stamp », *Journal of the History of Collections*, vol. 3, n° 1, 1991.

Anne Larue, « Delacroix et ses élèves d'après un manuscrit inédit », *Romantisme*, n° 93, 1996, pp. 7-20.

Delacroix : les dernières années, dir. Arlette Sérullaz, Vincent Pomarède et Joseph J. Rishel (cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 7 avril-20 juillet 1998, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 10 septembre 1998-3 janvier 1999), Paris, Réunion des musées nationaux, 1998.

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

Eik Kahng, « The work of connoisseurship in the digital age : Delacroix's easel-sized variation on "The last words of Marcus Aurelius", *The Journal of the Walters Art Museum*, vol. 70/71, 2012/2013, pp. 63-68.

Michalis Varelias, « A "Delacroix" by Pierre Andrieu from the Nicos Dhikeos collection », *The Burlington Magazine*, vol. 158, n° 1357, avril 2016, pp. 272-275.

Eugène Boudin

Robert Schmit, *Eugène Boudin : 1824-1998*, Paris, 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.

Théodore Rousseau

Maurice Gobin, *L'Art expressif au XIX^e siècle français : 120 dessins, aquarelles, gouaches et pastels, commentés et illustrés*, Paris, Quatre Chemins-Éditart, 1960.

Théodore Rousseau, 1812-1887, dir. Hélène Toussaint, (cat. exp., Paris, musée du Louvre, galerie Mollien, 29 novembre 1967-12 février 1968), Paris, Réunion des musées nationaux, 1967.

The Forest of Fontainebleau, Refuge of Reality : French Landscape 1800 to 1870, dir. John Wisdom (cat. exp., New York, Sheperd Gallery, 22 avril-10 juin 1972), New York, Sheperd Gallery, 1972.

Antoine Terrasse, *L'Univers de Théodore Rousseau*, Paris, H. Scrépel, 1976.

Michel Schulman et Marie Bataillès, *Théodore Rousseau, 1812-1867 : catalogue raisonné de l'œuvre graphique*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1997.

Pierre Miquel et Rolande Miquel, *Théodore Rousseau*, Paris, Somogy, 2010.

Georges Bertrand

Catalogue illustré du Salon contenant deux cents reproductions d'après les dessins originaux des artistes (sections de peinture et de sculpture), dir. F.-G. Dumas, Paris, Motteroz, 1880.

Roger Ballu, *La Peinture au Salon de 1880 : les peintres émus, les peintres habiles*, Paris, A. Quantin, 1880.

Fourcaud, *Le Gaulois : littéraire et politique*, lundi 21 juin 1880.

Le Salon : journal de l'exposition annuelle des beaux-arts, dir. F. G. Dumas, Paris, juillet 1880.

A. M. de Belina, *Nos peintres dessinés par eux-mêmes*, Paris, E. Bernard, 1883.

Jean Schipman, *L'Art de peindre au couteau*, Paris, H. Laurens, 1968.

Gérald Schurr, *Les Petits Maîtres de la peinture, valeur de demain*, tome IV, Paris, Éditions de l'Amateur, 1988.

Versailles : vie artistique, littéraire et mondaine : 1889-1939 (cat. exp., Versailles, musée Lambinet, 2 décembre 2003-29 février 2004), Paris, Somogy, Versailles, musée Lambinet, 2003.

Théodule Ribot

Théophile Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 318.

Perdican, « Courrier de Paris », *L'Illustration : Journal universel*, 14 mars 1885, n° 2194, p. 170.

Théodule Ribot (1823-1891), dir. Dominique Lobstein (cat. exp., Courbevoie, musée Roybet-Fould, 21 novembre 2018-31 mars 2019), Courbevoie, musée Roybet-Fould, 2018.

Gabriel P. Weisberg, *Théodule-Augustin Ribot (1823-1891)* (cat. exp., Paris, galerie de Bayser, mars 2020), Paris, galerie de Bayser, 2020.

Paul-Élie Ranson

Paul Élie Ranson : du symbolisme à l'Art nouveau, dir. Agnès Delannoy et Brigitte Ranson Bitker (cat. exp., Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice Denis-Le Prieuré, 25 octobre 1997-25 janvier 1998), Paris, Somogy, 1997.

Brigitte Ranson Bitker et Gilles Genty, *Paul Ranson (1861-1909), catalogue raisonné, japonisme, symbolisme, art nouveau*, Paris, Somogy, 1999.

Paul Ranson, 1861-1909, dir. Gilles Genty et Hélène Moulin-Stanislas (cat. exp. Valence, musée de Valence, 20 juin-17 octobre 2004), Paris, Somogy, 2004.

Le Nu de Gauguin à Bonnard, Ève, icône de la modernité ?, dir. Véronique Serano (cat. exp., Le Cannet, musée Bonnard, 6 juillet-3 novembre 2013), Milan, Silvana Editoriale, 2013.

La Toilette : naissance de l'intime, dir. Nadeije Laneyrie-Dagen, Marion Buffaut et Georges Vigarello (cat. exp. Paris, musée Marmottan Monet-Académie des beaux-arts, Institut de France, 12 février-5 juillet 2015), Paris, Hazan, 2015.

Édouard Vuillard

Achille Segard, *Peintres d'aujourd'hui. Les décorateurs*, vol. 2, Paris, Paul Ollendorff, 1914.

Elizabeth Wynne Easton, *The Intimate Interiors of Édouard Vuillard*, Washington, Smithsonian Institute Press, 1989.

Gloria Gloom, *Édouard Vuillard : Painter-Decorator. Patrons and Projects, 1892-1912*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1993.

Guy Cogeval, *Vuillard : Master of the Intimate Interior*, New Horizons, Londres, Thames & Hudson, 2002.

Guy Cogeval, *Édouard Vuillard : le Silence me garde*, Paris, galerie Bellier, 2002.

Antoine Salomon et Guy Cogeval, *Vuillard : catalogue critique des peintures et pastels*, 3 vol., Paris, Wildenstein Institute, Milan, Skira, 2003.

Belinda Thomson et Chris Stephens, *Édouard Vuillard : the Poetry of the Everyday*, Bath, The Holburne Museum, 2019.





JAN PYNAS

(Alkmaar c. 1581/1582 - 1631
Amsterdam)

The Stoning of Saint Stephen

1623,
oil on wood panel,
52 x 64.8 cm,
signed on the carved stone in the
composition (lower left): "J. Pynas
fe. 1623".

The Pynas siblings, Jan and Jacob, were two history painters who have received little attention within art historical discourses and research. Even though they are known as “pre-Rembrandesque”¹ artists and are often mentioned in the works of Tumpel and Christian Tico Seifert,² the two brothers have neither been the subjects of a real monograph nor of a catalogue raisonné. Only a few scattered studies are devoted to them, the main ones having been produced by Peter Schatborn, who mainly focused on their drawings,³ and by Sebastien Abraham Corneille Dudok van Heel, who published an

1. *The Pre-Rembrandtists*, dir. Astrid Tümpel and Christian Tümpel (exh. cat., Sacramento, Crocker Art Gallery, 1974), Sacramento, E.B. Crocker Art Gallery, 1974.

2. Christian Tico Seifert and Pieter Lastman, *Studien zu Leben und Werk. Mit einem kritischen Verzeichnis der Werke mit Themen aus der antiken Mythologie und Historie*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2011, p. 368.

3. Peter Schatborn, “Tekeningen van de gebroeders Jan en Jacob Pynas 1. Jan Pynas”, in *Bulletin van het Rijksmuseum*, vol. 44, n° 1, 1996, pp. 37-54.

important article on their social and family history.⁴

The two brothers, whose art and monograms are often difficult to tell apart due to their stylistic similarities, seem to have been close and to have worked either together or in close proximity. The life of Jan Pynas is fairly well documented thanks to various archival sources and to the traces he left behind during his two trips to Italy. Like the other members of his family, he was well integrated into the artistic and literary networks of his time. This is confirmed by his marriage to Cathalijntje Aerts Burlon, the daughter of a major musical instrument maker.

This *Stoning of Saint Stephen* by Jan Pynas follows the Italian model initiated by Carracci and Adam Elsheimer (ill. 1). In direct continuity with this artistic lineage, the Dutch painter represented the moment just before the first stones were cast. Possibly extrapolated from the *Acts of the Apostles* (7, 55-60), the subject of this painting highlights the martyrdom of Stephen, a young deacon from Jerusalem who was stoned by the assembly of the Sanhedrin, the great council of spiritual leaders of the Jewish community. Wrongly accused of blasphemy and conspiracy against the institutions of the Law, he was found guilty and was executed outside the city. Stephen is depicted, in accordance with the biblical text, in a helpless state, kneeling and looking at the heavens as he faces his attackers. Unlike other Italian compositions depicting this subject, the angel bringing the palm of martyrdom and a crown is not visible in Jan Pynas’ work. Only the representation of the young deacon, who looks towards the light, suggests

4. Sebastien Abraham Corneille Dudok van Heel, “Pre-Rembrandtisten en Zuid-Nederlandse muziekinstrumentenmakers. De schilders Pynas en de luit- en citermakers Burlon en Coop”, in *Jaarboek Amstelodamum*, n° 76, 1984, pp. 13-37.

the presence of a divine element in the scene. The artist also opted to display one of the most notable consequences of this famous biblical episode: the conversion of Saul, the future Saint Paul. Jan Pynas chose to paint him in a seated position and pointing to Stephen with a deictic gesture.

Besides the obvious inspiration of Adam Elsheimer, who worked as painter with Jan Pynas in Rome, the arrangement proposed by the artist reveals his interest in Raphael’s *Borghese Deposition* (ill. 2), but also in the *Stoning of Saint Stephen* by Giulio Romano (Genoa, Chiesa di Santo Stefano). The slender and restless figures of Jan Pynas similarly evoke the art of Tintoretto. Jan Pynas was definitely a fascinating artist, who played the role of the Dutch painter in Rome and of the Roman painter in the Netherlands. As Karel van Mander underlined, his artistic attitude was similar to that of Frans Badens.⁵ Our *Stoning* scene can also be compared to a triptych by Rubens which is now in Valenciennes (ill. 3).

The discovery of this new painting also makes it possible to rightly attribute to the artist a black chalk drawing that was wrongfully attributed to Pieter Lastman and Salomon Koninck (ill. 4). Currently in Berlin, this drawing should be compared to the work of Jan Pynas, since it raises many questions in regards to the artist’s work which remains, nevertheless, to be defined: is it a preparatory study by the painter or a sketch which aimed at copying this composition? Is it a rough preparatory study or a simple sketch of the composition? Finally, is this drawing by the artist or is it a copy that was made after the painting?

The style adopted by Jan Pynas in this composition is similar to

5. See Karel van Mander, *Het Schilder-boeck, waer in voor eerst de leerlustighe jueght den "Grondt der edel vry schilderconst" in verscheyden deelen wort voorghedraghen (...)*, Haerlem, vor Paschier van Wesbusch, 1604.

the one he promoted in the 1620s. The *Stoning of Saint Stephen* is, in this respect, very close to the *Workers of the Eleventh Hour* in the Prague Museum (ill. 5). Besides a parallelism in the construction of space, the two works propose the same kind of slender figures and share the same chromatic scale. In addition, the *Stoning of Saint Stephen* echoes the work of Jan Pynas as a whole. For instance, the turbaned figure wearing a brocade fabric is also found in another painting by the painter (ill. 6). This type of character in Persian or Turkish costume was recurrent in his works. Similarly, the building at the back of the composition is a recurring motif in several of the artist’s creations. This building could be spotted in a drawing that is now at the Herzog Anton Museum (ill. 7), as well as in the painting, now at the Hermitage Museum, of *The Sons of Jacob*. The same edifice is also found in his brother’s *Nebuchadnezzar regaining its dignity*. The two painters employed several common formal solutions in their works, including the placement of the same type of antique statue in the background. As it has been pointed out in multiple occasions, the stylistic affinity in the œuvre of the two brothers is palpable. The fruit of this brotherly relationship manifested itself in their works, which display many affinities. Jacob Pynas created his own version of *The Stoning of Saint Stephen* (ill. 8) six years before Jan. There are definitely some analogies between his composition and that of his brother, but also notable differences, including its format and the way in which the pictorial space was constructed.

The discovery of this painting by Jan Pynas is a notable addition to his œuvre, but it is also a precious testimony to the training of the young Rembrandt. Due to the similarities that our scene shares with Rembrandt’s own *Stoning of Saint Stephen*, now in the Musée des Beaux-Arts of Lyon (ill. 9), our painting is a seminal link between the two artists, which ultimately enables us to rethink the learning

process of one of the most famous masters in the history of art. In addition to the many reused formal poses, the young painter adopted the same palette of brown colours. These features are typical of the Pynas brothers, and they attest not only to the artistic importance of their trips to Italy but also to their knowledge of Venetian art. It was perhaps partly due to his knowledge of their way of painting that Rembrandt adopted his typical “rough manner” for the creation of his early works. In her study on the latter, Nicola Suthor unfortunately did not consider this possibility, which nevertheless deserves to be analysed more carefully.⁶ Only the contribution of Pieter Lastman is mentioned. Like Pynas, Rembrandt also painted the same type of ruined building to enhance the background of his composition. The young painter was not, however, a servile copier: he mixed and combined several visual sources in order to formulate an artistic solution of his own. The left part of his painting, and in particular the rider, is inspired by Pieter Lastman’s *Coriolanus* (ill. 10), while the posture of the executioners and that of Saul’s group is a direct, formal reference to the works of the Pynas siblings. With their respective research, Volker Manuth and Sebastien Abraham Corneille Dudok Van Heel illustrated that Rembrandt was inspired by the *Stoning of Saint Stephen* that was painted in 1617 by Jacob Pynas (ill. 8). Nevertheless, the rediscovery of Jan’s painting invites us to concentrate on this issue, which suggests that Rembrandt drew considerably, and very directly, from this composition. The “genetics” of the panel that is now at the Musée des Beaux-Arts in Lyon (ill. 9) remain complex to establish with certainty, especially since, quite clearly, Jan Pynas did not have a monopoly on the representation of this subject. In particular, there is a poem by the writer and lawyer

6. Nicola Suthor, *Rembrandt’s Roughness*, Princeton, Princeton University Press, 2018.

Simon Ingels which mentions a composition depicting a *Stoning of Saint Stephen* by Pieter Lastman.⁷ This painting is unfortunately unknown, but it is nevertheless possible to suppose that it also played a major role in the genesis of Rembrandt’s work. The early days of Rembrandt’s career have been studied extensively and have been explored significantly in the context of two exhibitions: the first, *The Mystery of the Young Rembrandt*, in 2001, and the second titled *Young Rembrandt* in 2019, held at the Lakenhal Museum in Leiden and the Ashmolean Museum in Oxford respectively. In as early as the 19th century, Carel Vosmaer questioned whether Jan Pynas had ever really been the master of Rembrandt:

“Jan Pinas is also entitled to special attention. He is accepted by the majority of writers as one of Rembrandt’s masters; his use of brown tones appeared to be one of the reasons to justify this argument. However, what is it based on? I know of only two authentic biographies of Rembrandt, Orlers and Sandrart. Neither them, nor Samuel van Hoogstraten, who is similarly reliable, mention Pinas as Rembrandt’s master. Orlers only mentions Swaneburch and Lastman; Sandrart, Lastman alone. Houbraken is the first to say that Rembrandt would have ‘copied Pinas in his brown way’. (...) Due to his choice of subject matter, his brown style and the naivety of some of the sections of his compositions, the works by Jan Pinas are only partly similar to those by Rembrandt. These similarities are not sufficient to classify him amongst Rembrandt’s masters. Nevertheless, it would be fair to list him as one of Rembrandt’s contemporaries that paved the way for the coming of the great master.”⁸

7. *Ibid.* This poem discusses the theme of this painting and provides a brief description of it.

8. Carel Vosmaer, *Rembrandt, sa vie et ses œuvres*, La Haye, M. Nijhoff, 1877, pp. 75-77.

At the time of the second publication of this text in 1877, the *Stoning of Saint Stephen* by Jan Pynas was unknown and that by Rembrandt had not yet been rediscovered by H. Gerson and S.J. Gudlaugsson. Vosmaer's caution is therefore legitimate, since only one written source, *The Grand Theatre of Dutch Painters* in Houbraken, mentions the existence of a link between the two artists. Following Voesmaer, many authors questioned this assertion and the majority of them even concealed it. Nowadays, studies hardly cite the Pynas brothers, and only Jacob van Swanenburgh and Pieter Lastman are regarded as Rembrandt's masters. In his thesis published in 2006, Sebastien Abraham Corneille Dudok Van Heel explored this theme and wondered how Houbraken had access to this notion.⁹ The Dutch author, who never met Rembrandt, probably obtained this information from someone close to the artist. In *The Great Theatre of Dutch Painters*,¹⁰ Houbraken's mention of the relationship between the Pynas brothers and Rembrandt is unfortunately cryptic and it is difficult to know whether the author referred to Jan or Jacob. In addition, the fact that the confusion between the two brothers was widespread and already deeply rooted during their own lifetime, greatly complicates the study of the artistic relationships between these masters. The ambiguous nature of the Pynas brothers' ties is undeniable. However, their relations, which testify to a real proximity between the two, they might have been equivocal, variable, multilateral and even fluctuating.

9. Sebastien Abraham Corneille Dudok van Heel, *De jonge Rembrandt onder tijdgenoten. Godsdiens en schilderkunst in Leiden en Amsterdam*, Nijmegen, Nijmegen University Press, 2006, pp. 146-147.

10. Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der nederlantsche konstschilders en schilderessen (...)*, Amsterdam, 1718-1721, vol. 3.

The *Stoning of Saint Stephen* by Jan Pynas is dated 1623, so it was painted two years before the version that is now in the Musée des Beaux-Arts in Lyon, that was painted in 1625 (ill. 9). During this interval, the young Rembrandt necessarily engaged with the Pynas brothers. If one confides in Houbraken's statement, it should be believed that it was perhaps towards the end of the year 1625 that Rembrandt was taught by them. The hypothesis of an earlier meeting in Leiden could also be plausible. Rembrandt's trajectory during this period is poorly documented. By cross-checking several sources, Dudok Van Heel succeeded in establishing that the artist spent several months with Pieter Lastman between 1624 and 1625. It is therefore likely that the young painter worked with the Pynas brothers during the winter. This attractive hypothesis should, nevertheless, be handled with caution, since the existence of a workshop which was exclusively used by the brothers was not verified at that time. Indeed, the brothers experienced financial difficulties: according to Dudok Van Heel, Jan dissolved his studio in 1623 and Jacob probably started working for other artists, including Pieter Lastman. It is likely that it was in such occasions that the Pynas brothers met the young Rembrandt. This postulate, therefore, leads us to also envisage a merely friendly contact with the two brothers as a possibility. Rembrandt might not have been their pupil, but he might have been influenced by their work nonetheless. His apprenticeship with them is however still plausible, since the Pynas brothers trained several painters, including Steven Jansz. Goor, Gerard Pietersz van Zjil and Rombout van Troyen.

The nature of the ties between the Pynas brothers and Pieter Lastman is difficult to assess. Having all traveled to Rome, they shared a common experience and the same taste for Italian art. While there has undoubtedly been emulation and some rivalry between them, the nature of their relationship is not

clear. While Jacob possibly worked with Lastman, the relationship between the latter and Jan seems to have been more complex: there are archival traces of a quarrel between them in 1613. Besides Rembrandt, the young Jan Lievens might have also played a role in this game of inspiration and emulation. It is interesting to note that Lloyd de Witt demonstrated in his thesis on Lievens that the art of the Pynas brothers was also a source of inspiration for this other great Dutch master. This prestigious posterity attests to the attractiveness of the creations of the two brothers among a whole new generation of young painters. Rembrandt also retained an attraction for the art of the Pynas brothers throughout his career, as his *Joseph accusing the wife of Putiphar* illustrates. Similarly, several paintings in his series dedicated to Tobit, as well as his *Denial of Saint Peter* and his *Resurrection of Lazarus*, attest that the brothers' work was a constant source of inspiration. His personal collection also confirms his taste for their compositions, since he owned several paintings by the two brothers. In January 1660, Rembrandt notably tried to purchase works by Pynas and Lastman from van Ludick.¹¹ Likewise, he demanded Leendert Cornelisz van Beyeren, one of his pupils, to make purchases on his behalf in several occasions. Van Beyeren was the son of a wealthy lumber merchant who married Jan Pynas' widow as his second wife. This fact confirms further the social and artistic proximity that Rembrandt maintained with the brothers' family. In 1635 the famous Dutch master painted the *Stoning of Saint Stephen* for the second time. However, this time he did so in an engraving (ill. 14). In this other composition on the same subject, Rembrandt drew inspiration once again from certain elements of Jan Pynas' painting, including the pose

11. Paul Crenshaw, *Rembrandt's Bankruptcy: the Artist, his Patrons and the Art Market in Seventeenth-Century Netherlands*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, 221, p. 84.

of many of the executioners. Here again, he chose not to represent the celestial register.

Because of the multiple questions it raises, the *Stoning of Saint Stephen* is a pivotal work in the history of Dutch painting at the start of the 17th century. This painting, due to its subject matter, encourages the investigation of the existence of an art *remoutrant* that is directly linked to the followers of Arminius (1560-1609). Sebastien Abraham Corneille Dudok van Heel and David de Witt¹² questioned the latter's tangibility, but the question is of great complexity and is always open to debate. The discovery of the *Stoning of Saint Stephen* also allows a significant rethinking of the nature of the relationships between Rembrandt, Pieter Lastman, Jan Lievens and the Pynas brothers. Hopefully, the study of the Pynas brothers' work will develop in the coming years, thus making it possible to better understand the games of inspiration and artistic networks, as well as the multiple dynamics that unfolded in 17th century Flemish art and visual culture.

Maxime Georges Métraux

12. David de Witt, "Rembrandt and the Climate of Religious Conflict in the 1620s", in *Jahrbuch der Berliner Museen*, n° 51, 2009, pp. 17-24.



ROBERT LE VRAC TOURNIÈRES

(Ifs 1667 - 1752 Caen)

*Portrait of Louis II Phélypeaux,
Count of Pontchartrain
(1643-1727), Keeper of the
Seals and Chancellor of France*

c. 1700,
oil on copper,
11 x 10 cm.

Robert Le Vrac was the son of a tailor from Caen who trained with a Carmelite priest, Lucas de La Haye, before becoming the pupil of Bon Boulogne in Paris. He became a member of the Académie de Saint-Luc in 1695. The painter made himself known as Robert Tournières, Tournières being the name of his family's homeland located near Bayeux. He collaborated with Hyacinthe Rigaud and made copies of his works in 1698 and 1699. He was received as a portrait painter at the Academy in 1702 thanks to his portraits of Pierre Mosnier (ill. 1) and Michel Corneille the Eldest (ill. 2). The talent of Tournières was noticed at the Salon of 1704, where he exhibited around twenty works, mainly individual and group portraits, and historical paintings.

A notable figure in the generation of portrait painters working between the 17th and the 18th century, he was admitted to the Academy in around 1700. The peculiar style of his portraits revealed the remarkable talent of the artist, who remained faithful to the canons that were established by Rigaud and Largillière.

His fame led the Duke of Orleans and the highest figures of the court to frequent his workshop located on rue de Richelieu. He became also well-known for his *pastiches* of scenes by 17th century Dutch masters, especially of those in the taste of Gerrit Dou and Godfried Schalcken. His mild interest in the highest genre of painting resulted in the production of, primarily, allegorical paintings and mythological portraits, as his *Portrait of a Woman in Hebe* clearly illustrates (ill. 3). In 1721, Tournières became an advisor at the Academy and worked as assistant professor from 1725 to 1737. Particularly significant for his career was the prestigious official commission he received for an *Ex-voto of the aldermen of the city of Paris to Saint-Genève*, as a sign of gratitude for the King's recovery (1746, lost painting). In 1750, the destitute painter, who went bankrupt due to unknown causes, was forced to sell all his belongings and return to his hometown before dying only two years later.¹

Tournières' success since 1700 is attested with the commission he received for the official portrait of one of the greatest members of the kingdom, the Keeper of the Seals of Pontchartrain (ill. 6). Tournières thus gained notoriety soon after leaving Rigaud's workshop, since the portrait attracted a large clientele of magistrates.

Louis II, Marquis de Phélypeaux (1667), Count of Maurepas (1687) and of Pontchartrain (1699), belonged to a ministerial dynasty which spanned from the reign of Henry IV to that of Louis XVI. He was the grandson of Paul Phélypeaux (1569-1621) — the eminent Secretary of State displayed in a famous bronze bust attributed to Bordonni (ill. 4) —

1. *Visages du Grand Siècle: le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715*, dir. Emmanuel Coquery (exh. cat., Nantes, Musée des Beaux-Arts, 20 June-15 September 1997, Toulouse, musée des Augustins, 8 October 1997-5 January 1998), Paris, Somogy, Nantes, Musée des Beaux-Arts, 1997, pp. 248-249.

and the son of Louis I Phélypeaux of Pontchartrain (1613-1685), who was also the Secretary of State, the Counselor of Parliament and the President of the Chambers of Accounts.

While his father was removed from power for having refused to condemn Fouquet, Louis II Phélypeaux became an adviser to the Parliament of Paris (1661-1677). Once he was conferred the title of first President of the Parliament of Brittany (1677-1687), he succeeded in appeasing the anti-fiscal revolt known as the revolt of the “stamped paper” that raged in the province. When he returned to Paris in 1687, he took charge of the city’s financial management. In September 1689, at the end of the first year of the Augsburg League war, he was given the general control of the city’s finances. The following year, upon the death of Seignelay, he was also appointed Secretary of State. His duties were, hence, extended to the ministerial departments of the Navy (including the Colonies, Foreign Trade and consulates abroad) and to the Maison du Roi. Upon the death of Louvois in July 1691, the dispersion of the “Superintendency of Buildings, Arts and Manufactures” enabled him to expand further his field of action. Indeed, while Colbert de Villacert retained his title of Superintendent, whose value, however, decreased considerably, the management of the Academies and of other scientific and cultural institutions was entrusted to the Maison du Roi. Ultimately, the General Control received the management of the Manufactures. Pontchartrain was responsible, in particular, for the management of the King’s Library (which predated the establishment of the National Library), of the Louvre’s printing house (which later became the Imprimerie Nationale), of the King’s garden (which evolved into the Natural History Museum) and of both the Academy of Sciences and the Observatory.

His moral rigour and his dedication earned him the title, in September 1699, of Keeper of the Seals of France.

His dynamism differentiated him from his predecessors — Séguier, Aligre, Le Tellier and Boucherat — and secured the improvement of the Chancellery, which continued under the reign of Louis XV with Daguesseau and Maupeou.

He was appointed Clerk of the Order of the Holy Spirit in May 1700. He resigned from office on 2 July 1714 after refusing to affix the seals to a decree of the Council condemning a text by the Bishop of Metz which opposed the *Unigenitus* papal bull that denounced Jansenism. He also disapproved of the unconstitutional plan of Louis XIV to favour the access to the throne to his illegitimate sons, the Count of Toulouse and the Duke of Maine, born as a result of his adulterous relationship with the Marquise de Montespan. Hence, Pontchartrain retired at the institution of the Oratory, of which he was the protector, and died in Pontchartrain, in Jouars, in 1727. He was buried without ceremonies in Saint Germain l’Auxerrois in Paris.

Historians have focused more on the investigation of the deeds of the ministers working during the first part of the reign of Louis XIV, notably Colbert and Louvois, than on those of the ministers operating later in the reign. This generation of ministers has been unfairly overlooked and deemed secondary. In his study on the Pontchartrains,² Charles Frostin rightly highlighted the preponderant role of Louis II de Pontchartrain, who, in his dual capacity as Comptroller General of Finance and Secretary of State, benefitted from an important combination of roles as extensive as that of Jean-Baptiste Colbert at his time. Like Colbert, Pontchartrain took great care in promoting his own family by placing its members in various positions of power that

2. Charles Frostin, *Les Pontchartrain, ministres de Louis XIV. Alliances et réseau d’influence sous l’Ancien Régime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

could enable them to support him with his many incumbent tasks. His son, Jérôme Phélypeaux (ill. 5), was appointed “survivor” Secretary of State in 1693, aged nineteen, and became Secretary of State in 1699. Father and son worked, therefore, jointly despite their disagreements in regards to the issues that arose during the reign of Louis XIV.

Their successive action in the Department of the Navy (from 1690 to 1699 for Louis and from 1699 to 1715 for Jérôme) were marked by an undeniable continuity despite the emergence of various conflicts, amongst which the War of the League of Augsburg (1688-1697) and the War of the Spanish Succession (1701-1713).

The prototype of the portrait of Louis II Phélypeaux by Tournières, now at the Musée des Beaux-Arts in Dijon (ill. 6), displays the Keeper of the Seals standing. He is in a three-quarter pose and only the upper section of the body is included in the portrait. Louis II is portrayed wearing a black velvet gown lined with crimson silk. The representation definitely emphasises the presence of a cross suspended from a blue silk ribbon and a silver embroidery plaque sewn on the lining. It is an insignia of the Order of the Holy Spirit, which he received on 9 May 1700, when he became Secretary-Clerk of the Orders of the King. As Eddie Tassel pointed out,³ Tournières seems to have been inspired by the formula that Pierre Mignard developed in 1673 with his *Portrait of Chancellor Étienne d’Aligre* (ill. 7): Pontchartrain’s left hand is placed on a box decorated with a fleur-de-lys pattern that contains the Seals of France of which he is the depositary, while the other hand points to a document from the Grand Chancellery that was sealed

3. Robert Le Vrac *Tournières: les facettes d’un portraitiste*, dir. Patrick Ramade (exh. cat., Caen, Musée des Beaux-Arts, 14 June-21 September 2014), Gand, Snoeck, Caen, musée des Beaux-Arts, 2014, pp. 38-40.

with green wax. These accessories are arranged on a table with a marble top and a gilded base that can be found in several portraits painted by Tournières.

The portrait of Dijon was admired by Tournières’ contemporaries, in particular by Pierre Jean Mariette, who, talking about this matter, stated that “I cannot help but mention the [portrait] of the Chancellor of Pontchartrain that I saw in the homonymous castle; Rigaud did nothing better.”⁴ The success of this composition undoubtedly prompted Tournières to recreate several versions of it. Eddie Tassel mentioned the existence of at least five replicas by the artist representing the bust of the Chancellor which do not include the representation of his hands. These portraits — mainly oil paintings on canvas in an oval format — are housed in the Municipal Museum of Louvain,⁵ in the Jacquemart-André Museum in Paris (ill. 8), and in the Palace of Versailles (ill. 9). They were sold in London in 1990⁶ and in Paris in 2004-2005 (ill. 10). Three copies now at Versailles, are, however, of a lower quality.⁷ Another bust version with a variation representing the Chancellor with the right arm folded over the

4. Pierre Jean Mariette, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites sur les arts et les artistes tirées de ses papiers conservés à la Bibliothèque impériale*, vol. 5, Paris, J. B. Dumoulin, p. 344.

5. Oil on canvas, 80 x 66 cm, Musée Communal de Louvain.

6. Oil on canvas, 60,5 x 48.2 cm. In the upper section we find an inscription in golden letters: “PHELYPEAVS DE PONTCHARTRAIN CHANCELIER DE France”, in the former Habsburg Feldman Collection; Geneva Sale, 3 July 1988, n° 81; London Sale, Philipp’s, 10 April 1990, n° 4; its current location is unknown.

7. Oil on oval canvas, 63 x 54 cm (inv. MV 3605) / oil on canvas, 87 x 66 cm (inv. MV 3647) / the version by Pierre Franque in which only the head and flap of Pontchartrain is reproduced, round format, oil on canvas, diameter 37 cm, inv. MV 8248C.

chest (temporarily at the Museum of Fine Arts in Rennes), is, according to Eddie Tassel, in a precarious state of preservation which does not enable us to establish its authorship (ill. 11).

Finally, there is a collective portrait of the family of Louis II de Pontchartrain in which Louis is displayed posing in front of the portrait of the Chancellor. This work, which is part of the collections of the Château of Thoiry, could correspond to a painting by Tournières that was considered lost, and that was mentioned by Dezallier d’Argenville in 1762 (ill. 12).

Our unpublished portrait is a remarkable version which derived from the composition of Dijon. Its originality lies in its square format, its small size, and in the choice of a rare medium, since it was executed on a copper plate.

These characteristics make our portrait appear extremely intimate, devoid of affectation. Only the head and the top of the garment stand out in Tournières’ sombre atmosphere. Indeed, the accessories and the formal costume here fade in favour of the face of the subject, which stands out of the dark background. However, the painter took full advantage of the different qualities of the material he used: the brushstrokes distribute, with a *virtuoso* sense of detail, the areas of shadow and light which shape the folds of the silk lining, discolour the satin fabric and reveal the shine of the metal, ultimately making the eyes of the sitter shine. Supported by a perfectly mastered design, Tournières employed swift and confident brushstrokes, whose effect is enhanced by his selection of brown, purple and silvery-blue tones.

The choice of a copper support allowed him to describe the pearly appearance of the complexion and the delicate modeling of the mature face of the sitter with the thoroughness of a miniaturist. The face is marked by psychological intensity and is framed by an elegant wig, in which each hair was painted individually. All attention

is focused on the restrained smile and benevolent, serious and modest gaze of the illustrious sitter. Tournières succeeded in capturing the intelligence and wisdom of the Chancellor, who was described by Saint-Simon in 1699: “He was a very small man, thin, well built in his small stature, with a very flattering physiognomy, from which the sparks of fire and spirit kept coming out, and were never disappointing. I never witnessed so much promptness to understand, so much lightness and pleasure in the conversation, so much accuracy and promptness in the repartitions, so much ease and solidity in the work, so much commitment, so much fine understanding of men and ability to engage with them.”⁸

This intimate version of the portrait of Pontchartrain offers an eminent testimony to the dexterity of the painter, who was renowned for his soberly expressive portraits. The dignified atmosphere that characterises them undoubtedly seduced the humble personality of the Chancellor. Ultimately, in this portrait, Tournières abandoned the chromatic audacity and theatricality dear to Rigaud and Largillière in favour of a staging devoid of artifice and imbued with a silent delicacy.

Amélie du Closel

8. Louis de Rouvroy, duke of Saint-Simon, *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et de la Régence*, new edition, edited and reviewed, vol. 3, Paris, H.L. Delloye, 1840, pp. 140-141.



EUGÈNE DELACROIX

(Saint-Maurice 1798 - 1863 Paris)

The Assassination of John the Fearless on the Bridge at Montereau

c. 1850-1860,
oil on canvas,
83.5 x 121 cm.

Label on upper section of the stretcher: “483 – Assassinat de Jean sans Peur”¹ (ill. 1).

Wax seal from the posthumous sale of Eugène Delacroix’s atelier (1864) on the lower section of the stretcher (ill. 4).

Ink mark of the Maison Haro fils on the back of the canvas: “EXPOSITION de 1849 Médaille d’Argent / au GÉNIE des ARTS. / Ancienne Maison Haro. / HARO Fils Succr / Chimiste M.d de Couleurs Fines / RESTAURATEUR de TABLEAUX / Inventeur d’un Nouveau Système / de Toiles Inaltérables à l’Humidité / Rue des Petits Augustins 18 / F.g S.t G.in Paris” (ill. 5).

1. Undoubtedly placed in occasion of the *Centenaire d’Eugène Delacroix, 1798-1863*, exhibition, Paris, Musée du Louvre, May-September 1963. The painting is listed under the reference n° 487 in the catalogue, even though n° 483 is indicated on the label instead. It is likely that four works were added to the exhibition only after the label was attached to the stretcher but before the printing of the catalogue. This would explain the discrepancy.

Provenance :
(Maybe) Ernest May collection.
(Maybe) Eugène Delacroix sale, Paris, hôtel Drouot, 17-19 février 1864.

Literature :
Lee Johnson, “The Delacroix Centenary in France – I”, in *The Burlington Magazine*, vol. 105, n° 724, July 1963, p. 303.

Exhibition :
Centenaire d’Eugène Delacroix, 1798-1863, dir. Maurice Sérullaz & introduction by René Huyghe (exh. cat., Paris, musée du Louvre, May-September 1963), Paris, Ministère d’État Affaires culturelles, 1963, cat. n° 487.

Eugène Delacroix was an extremely cultivated artist who demonstrated his remarkable erudition and his insatiable interest in a profusion of disciplines throughout his career. As Vincent Pomarède and Arlette Sérullaz claimed, upon completion of his studies at the Lycée Impérial, the young painter deployed enthusiastically a “constant intellectual vitality”.² Delacroix, who maintained extensive correspondence and regularly updated a journal, was very interested in all periods of history, spanning from Antiquity to contemporary events.

Finding inspiration in a famous episode from the Hundred Years War (1337-1453), Eugène Delacroix designed a representation of the assassination of John the Fearless. His choice of subject matter testifies to his predilection for dramatic scenes. In this painting, Delacroix’s lively brushstrokes effectively convey the violent and poignant nature of this tragedy.

2. *Delacroix: les dernières années*, dir. Arlette Sérullaz, Vincent Pomarède and Joseph J. Rishel (exh. cat., Paris, Galeries nationales du Grand-Palais, 7 April-20 July 1998, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 10 September 1998-3 January 1999), Paris, Réunion des musées nationaux, 1998, p. 197.

On 10 September 1419, on the bridge of Montereau, the *Dauphin* Charles, heir to the French throne later known as Charles VII, met his great-uncle the Duke of Bourguignon, also known as John the Fearless. The two men, who were the respective leaders of the Armagnacs and the Bourguignons, clashed and fought, alongside their factions, intense fratricidal power battles against the backdrop of the conflict with the English. The apparent objective of this meeting was to seal the reconciliation between the two leaders. However, the event tragically resulted in the assassination of John the Fearless. An enclosure was built in the middle of the bridge in order to enable the meeting of the two antagonists. Delacroix, being a meticulous painter, represented it in the form of a shed with canopy. The artist opted to represent the moment in which the *Dauphin* withdrew from the enclosure. In our scene, the guard is portrayed pointing his arm towards the Duke of Bourgogne, who is shown lying on the ground while Tanguy du Châtel, a close friend of Charles and the provost of Paris until May 1418, attacks him with an axe. Different sources diverge on the identification of the author of the attack: the Armagnacs envisaged the gesture of the royal guard as a protective one, aimed at saving the *Dauphin* Charles, while the Bourguignons incriminated Tanguy du Châtel.³ The somehow ambiguous composition designed by the artist allowed him to avoid choosing between the two existing versions. Delacroix painted the fighting troops amassed on each side of the bridge in chaotic and fierce groups of figures, whose depiction discloses the artist’s

3. Pierre Cockshaw, “L’Assassinat du duc Jean de Bourgogne à Montereau: étude des sources”, in *Les Pays-Bas bourguignons, histoire et institutions: mélanges André Uytendaele*, dir. Jean-Marie Duvoisnel, Jacques Nazet and André Vanrie, Bruxelles, Archives and Libraries of Belgium, 1996, pp. 145-162.

vigorous brushstrokes. The assassination, which deeply shocked the Bourguignons and ultimately led them to join the English side in the conflict, also triggered the ratification of the Treaty of Troyes on 21 May 1420. This alteration to the Treaty encapsulates one of the most remarkable and immediate consequences of this historic event.

In 1963 Lee Johnson expressed a favourable opinion in regards to the painting’s attribution to Eugène Delacroix. He claimed that “*The Assassination of John the Fearless* is a sketchy painting which appears to be largely by Delacroix, but to have suffered somewhat from posthumous accretions”.⁴ That same year, Maurice Sérullaz also vocally supported this theory. He stated that “this unfinished painting seems to have been sketched by Delacroix, but the clumsiness — the figures for instance — suggests, as Lee Johnson proposed, that it was modified by another hand, undoubtedly that of Andrieu”.⁵ The recent cleaning of the painting, which has given it back its vivacity and energy, calls for a reassessment of the two experts’ intuition, and encourages the attribution of the painting exclusively to Eugène Delacroix. Our canvas displays all the emblematic elements of a late and unfinished painting by the artist. According to Patrick Noon, “this is an unfinished oil entirely from the hand of Eugène Delacroix”,⁶ in which “the somewhat visually obtrusive,

4. Lee Johnson, “The Delacroix Centenary in France – I”, in *The Burlington Magazine*, vol. 105, n° 724, July 1963, p. 302.

5. *Centenaire d’Eugène Delacroix, 1798-1863*, dir. Maurice Sérullaz and introduction by René Huyghe, (exh. cat., Paris, Musée du Louvre, May-September 1963), Paris, Ministère d’État-Affaires culturelles, 1963, n° 487.

6. Written email communication (19 July 2020).

impacted reds, blues and whites of the principal figures are certainly in Delacroix’s hand”.⁷ The imposing blue and white dashes of paint in the sky over the scene, which are punctuated by grey “scratches”, are recurrent features in the works that Delacroix created in the second half of the 19th century, as *The Sea from the Heights of Dieppe* clearly illustrates (ill. 2). The “shredded” way of rendering the figures with swift brushstrokes, as in his *Sketch for the library of the Bourbon Palace* (ill. 3), and the foreshortening of the bridge, which seems to stick out of the composition, are all typical elements of the style adopted by Delacroix towards the end of his career. This theory is supported by two pieces of evidence: firstly, the presence of the wax seal of the posthumous sale of the artist on the stretcher (ill. 4) and, secondly, the mark of the Maison Haro located at the back of the canvas (ill. 5). The painter entertained a strong relationship with the Haro family, as Arlette Sérullaz’s and Pascal Labreuche’s research demonstrated.⁸ Other than getting his supplies from the Maison Haro, Delacroix entrusted them with the delivery and restoration of his own works. Furthermore, the artist’s ties with the members of the Haro family went well beyond the professional sphere, since they became intimate and friendly over the years.

The results of the scientific analyses performed on the painting by *Art in Lab* have revealed new elements which further corroborate

7. Written email communication (19 July 2020).

8. Arlette Sérullaz, “Entre Ingres et Delacroix: Étienne-François Haro”, in *Bulletin de la Société des amis du musée national Eugène-Delacroix*, n° 4, 2006, pp. 2-5; Pascal Labreuche, “Précisions sur les liens de parenté unissant les Haro à Étienne Rey, et nouvelles hypothèses sur la date de fondation de la boutique Haro”, in *Bulletin de la Société des amis du musée national Eugène-Delacroix*, n° 5, 2007, pp. 38-41.

this attribution. Ilenia Cassan and Estelle Itié remarked that the pictorial layer of the painting displays “differences in thickness between areas of glazing which are relatively thin and thicker areas of lighter and more vibrant colours”.⁹ The juxtaposition of thicker areas of paint with thinner glazing is equally found on other paintings by Eugène Delacroix — for instance in *The Battle of Taillebourg* and *Christ in the Garden of Olives*. The microscopic analysis has also revealed that “thicker dashes of colour were applied by the artist in a similar fashion in different areas of the composition”. Furthermore, the Infrared Reflectography has disclosed the artist’s employment of ‘squaring up’ as a method to design the composition (ill. 6). The presence of a grid points to the existence of at least one earlier composition that served as model for this one. The model in question might have well been one of Delacroix’s sketches from the Rouart Collection.¹⁰ It is, however, difficult to state it with certainty since, according to our current knowledge, there are no reproductions of this esquisse. Nonetheless, it is worth pointing out that this version is in a very small format, which only measures 24 x 40 cm. The difference in the scale ratio suggests that Delacroix’s creation process entailed the production of a smaller scene to be followed by a larger one. It is also probable that the two versions were not exactly identical, since the artist was not accustomed to repeating

9. Ilenia Cassan and Estelle Itié, *Scientific Examination Report of “The Assassination of John the Fearless on the bridge at Montereau”*, Paris, *Art in Lab*, May 2020, p. 2.

10. *Catalogue des tableaux anciens et des tableaux modernes composant la collection de feu M. Henri Rouart*, Paris, galerie Manzi-Joyant, auctioneers: M^{es} F. Lair-Dubruel, Henri Baudoin, experts: Durand-Ruel and sons & Hector Brame, Paris, Printing Saint-Germain, 1912, p. 100, cat. n° 100.

himself. It would also be plausible to argue that he would have tried to improve his composition in his second version. In a letter dated 28 May 1831, Eugène Delacroix stated that he was not capable of replicating exactly any of his works. He explained to Gustave Planche that “it is not my modesty, my dear friend, that hinders my ability to reproduce a sketch of my works for you: in fact, it is my absolute incapability of redoing something I have already done”.¹¹

While in the 1963 exhibition entry *The Assassination of John the Fearless on the bridge at Montereau* is mentioned as having belonged to Ernest May, it is, unfortunately, absent from the sale catalogue of May's collection. Notwithstanding, the author of the latter text, Maurice Sérullaz, found some evidence that could confirm the painting's past history. Indeed, the wax seal of the posthumous sale of Eugène Delacroix that is placed on the lower section of the stretcher (ill. 4) testifies to the presence of the work in the artist's personal collection. The trajectory of the painting since the time of its conception remains difficult to define due to the existence in the collection Rouart of another unfinished work by the artist displaying the same subject matter.

Alfred Robaut mentioned the existence of a drawing¹² in the oeuvre of Delacroix similarly representing the assassination of John the Fearless that seems to coincide with a drawing that is currently in the Musée Bonnat

à Bayonne (ill. 7).¹³ It probably exemplifies the artist's early reflection on the subject which preceded the creation of the two paintings. Alfred Robaut dated this drawing to the 1830s, but this proposition is subject to debate. Maurice Sérullaz, for instance, refuted the dating proposed by Robaut by placing the creation of the larger painting between 1856 and 1860. In doing so, Sérullaz argued that the painting was created later. Ultimately, the presence of the mark of the Maison Haro that was used in the 1840s on the verso of the painting provides physical evidence confirming that the painting was created between 1849 et 1863, and the address mentioned in the wax seal suggests that, more precisely, it was created between 1850 and 1852. The first date is plausible since Haro fils only started operating in rue des Petits Augustins (n. 18) in 1850. The second is similarly possible since, in August 1852, following the coup d'état of Napoleon III, the street's name was officially changed to rue Bonaparte.

Additionally, there is another drawing (ill. 8), which was exhibited in 1963 and sold in 1991,¹⁴ that displays a composition almost perfectly identical to ours. The main variations are the addition of some figures, some slight changes in the representation of their garments and the modification of the architecture of the castle that appears in the background. Its attribution to Delacroix is rightfully contested, and it is therefore prudently presented under the designation “Studio of” or as having been executed by the painter Pierre Andrieu. Pierre

Andrieu, Delacroix's talented pupil, received multiple paintings from the artist and became himself a buyer at the posthumous sale of his master's studio. The theory which envisages Andrieu as the creator of this drawing was formulated on stylistic grounds. Indeed, in this composition the rendering of the figures is heavier and less disordered than in the drawings designed by Delacroix. This argument is supported by the presence of a stamp known as *Andrieu* (Lugt 838)¹⁵ in the lower right section of the work. The reconstruction of the sequencing of this corpus' creation and use is complex to establish since different hypotheses are all similarly plausible; for instance, Pierre Andrieu might have been in possession of our painting and might have designed his drawing based on it, or he could have seen the painting in the studio of his master, etc. The painter from Fenouillet, near Toulouse, enjoyed a very solid relationship with Delacroix, who defined him as “one of the most assiduous pupils”¹⁶ (12 August 1844). Under his direction, Andrieu collaborated to the creation of his master's works — as in the case of the ceiling of the Chapelle des Saints-Anges of the Church Saint-Sulpice — and was also entrusted with the execution of multiple copies, amongst which those of *The Massacre at Chios*. René Piot, pupil of Pierre Andrieu, reported that “Delacroix had opened a studio to find someone who could help him. When he saw a young man capable of supporting his work, he compelled him to absolute slavery in his studio. Before starting to

15. Susan Strauber, “Delacroix drawings and the false estate stamp”, in *Journal of the History of Collections*, vol. 3, n° 1, 1991, pp. 61-88.

16. Index of the *Correspondance d'Eugène Delacroix*, url: <http://www.correspondance-delacroix.fr/outils-pedagogiques/index-des-correspondants/bdd/correspondant/38>, (consulted on 1 April 2020.)

work on the gallery of Apollon, Delacroix made Andrieu spend nights coping his drawings to teach him his *manière*.”¹⁷ Delacroix also entrusted him with the production of lithographies which would reproduce some of his paintings, amongst which “Two seated Arabs” and a “watercolour of *The Walls of Tangier*”.¹⁸

After Delacroix's death, Andrieu regularly painted works that he falsely claimed to be Delacroix's, and retouched some of the master's works, as in the case of the *Four Seasons*.¹⁹ These modifications were meant to make the paintings look more commercial by attenuating their unfinished appearance. Andrieu became accustomed to this practice, particularly since his family started facing very severe financial problems following the Garonne flood in 1875.²⁰ The hypothesis which envisages the presence of accretions by another artist, doubtlessly Pierre Andrieu, on *The Assassination of John the Fearless on the bridge at Montereau* was proposed by both Lee Johnson and Maurice Sérullaz. Many factors support this theory: the state of the painting, the existence of a drawing attributed to Andrieu, and the relationship, both personal and professional, between Delacroix and his pupil. However, thanks to the scientific examinations of the pictorial layer performed by *Art in Lab*, it is finally possible to clarify this issue. Indeed, the X-Ray Florescence Spectrography (XRF)

17. Cited by Anne Larue, “Delacroix et ses élèves d'après un manuscrit inédit”, in *Romantisme*, n° 93, 1996, pp. 7-30, p. 16.

18. Arlette Sérullaz, Vincent Pomarède and Joseph J. Rishel, *op. cit.*, p. 250.

19. Vincent Pomarède believes that the artist was possibly solicited by Haro years after Delacroix's death to retouch his works in a style that would imitate that of his master.

20. Anne Larue, *Romantisme et mélancolie: le "Journal" de Delacroix*, Paris, H. Champion, 1998, p. 269.

revealed that: “All the pigments identified are known and were used between 1850-1860, which is the supposed timeframe for the creation of the painting. It should be noted that new pigments started to be employed around 1850, none of which have been detected in this painting. This was the case especially for zinc white, which progressively replaced white lead. None of the pigments that were invented in the second half of the 19th century or later have been detected neither.”²¹

The emergence of these new elements makes it possible to exclude the hypothesis which envisages posthumous additions by Pierre Andrieu to Delacroix's painting. They also provide important insights for future studies on the relationship between Delacroix and his pupils and on the master's painting technique, which are both important themes to be investigated. Other than the pioneering research by Lee Johnson and Anne Larue,²² Michalis Varelias' and Eik Kahng's²³ more recent work testifies to the existing interest in these issues

21. Ilenia Cassan and Estelle Itié, *Scientific Examination Report of "The Assassination of John the Fearless on the bridge at Montereau"*, Paris, *Art in Lab*, May 2020, p. 2.

22. Anne Larue, “Delacroix et ses élèves d'après un manuscrit inédit”, in *op. cit.*, pp. 7-20.

23. Michalis Varelias, “A 'Delacroix by Pierre Andrieu from the Nicos Dhikeos collection”, in *The Burlington Magazine*, vol. 158, n° 1357, April 2016, pp. 272-275; Eik Kahng, “The work of connoisseurship in the digital age: Delacroix's easel-sized variation on 'The last words of Marcus Aurelius'”, in *The Journal of the Walters Art Museum*, vol. 70/71, 2012/2013, pp. 63-68. Also see *Delacroix and the Matter of Finish*, dir. Eik Kahng (exh. cat., Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art, 27 October 2013-26 January 2014, Birmingham, Birmingham Museum of Art, 23 February 2014-18 May 2014), Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art, 2013, p. 165.

and to the desire to renovate and refine our understanding of Delacroix's artistic practice. This type of approach encourages more sophisticated studies on provenance, as well as on the movements of works throughout time and space. An increase in the number of examinations performed on works of art will, in the near future, enable considerable progress in this domain, ultimately enhancing our current art historical knowledge.

The Assassination of John the Fearless on the bridge at Montereau is a vibrant testimony to the *maestria* of Eugène Delacroix and to his unrestrained taste for the representation of the tragic and irascible aspects of human nature. In this composition he painted with vigour one of the most dramatic and gruesome events of the Hundred Years War. From Delacroix to *Game of Thrones*, and via *The Accursed Kings*, this troubled historical period never stopped being a fertile source of inspiration for artists who managed to elaborate its most tragical events to create works of unequalled intensity.

Maxime Georges Métraux



EUGÈNE BOUDIN

(Honfleur 1824 - 1898 Deauville)

The Lieutenancy Building at Honfleur

c. 1855-1865,
oil on panel,
26 x 38.5 cm,
signed (lower right): "Boudin".

At a time when official painting was intrinsically conventional, and it was mainly being developed in the artist's studio, Boudin, the forerunner of *en plein air* painting, with his deep attachment to the sea and its shores, endeavoured in the pursuit of the 'heat' of light, and tried to get a glimpse of all its declensions by observing it on the spot. In 1859 Boudin commenced to produce his first studies of clear skies, and to portray his first scenes in which figures are represented on a beach or a quay. In 1862, having got tired of carrying out commissioned works that would earn him barely enough to survive, he witnessed the birth of the fashion for sea bathing and the establishment of Deauville. His depictions of fashionable and elegant members of society on the beach attracted the attention of critics and avant-garde artists (ill. 1).

The influence exercised by Boudin on the young Monet turned out to be crucial for the artistic development of the founder of Impressionism. Monet would later say to Gustave Geoffroy that "if I am a painter it is thanks to Eugène Boudin".

Our unpublished painting offers a view of the large basin and of the Lieutenancy of Honfleur, built on

the remains of the 14th century fortifications. Boudin painted this subject — which is one of the last bastions of medieval Honfleur — several times during his career, as it is confirmed by an undated pastel¹ and two paintings, more specifically an unfinished oil on panel² and an oil on canvas (ill. 2).

Laurent Manœuvre³ places the execution of our scene between 1855 and 1865, and hence during the decade in which the artist painted most of his views of Honfleur: in addition to the stylistic coherence with the works from this period which supports this dating of the painting, we find the same type of sailboats (in the right-hand side of our composition) in many of Boudin's studies of boats that are now in the MuMa (Musée du Havre). While, according to the Museum's specialists, these studies were drawn between 1853 and 1859, Robert Schmit proposed that they were created between 1860 and 1865 instead (ill. 3).⁴

Although the painter's debt to the naturalism promoted by the Barbizon School is still perceptible in our panel, the rendering of subtle, coloured spots that suggest architecture, of reflections on the water and of lively sky, points to the birth of impressionism that occurred at the time of the painting's creation. As Laurent Manœuvre asserted, Boudin's painting will evolve later, from 1865

1. Paris Sale, Rossini, 25 March 2006, lot 48, p. 48 of the catalogue.

2. Robert Schmit, *Eugène Boudin: 1824-1998*, Paris, galerie Schmit, vol. 3, n° 3537. *Honfleur, the Lieutenancy Building*, panel, 30.5 x 45.5 cm, signed lower right, painted in c. 1895-1897, private collection.

3. *Eugène Boudin: 1824-1898*, dir. Anne Marie Bergeret-Gourbin, Laurent Manœuvre and Françoise Cohen (exh. cat., Honfleur, Greniers à sel, Musée Eugène-Boudin, 11 April-12 July 1992), Honfleur, association Eugène-Boudin-Honfleur 92, 1992, p. 29.

4. Robert Schmit, *op. cit.*, vol. 2, n° 232.

to 1866, towards "more geometrical forms, a greyer palette and lighter brushstrokes".⁵ Boudin's vibrant use of colour, which is already perceptible in our work, increased over time as the later version of *The Lieutenancy of Honfleur* dated 1897 (ill. 2), alongside other marine paintings and studies of sky that were created later (ill. 4 et 5), clearly illustrates.

Boudin aspired to capture the impalpable and evanescent dimension of the atmosphere as he painted it. Our painting offers an overview of the port at dusk. A warm and pleasant sunlight illuminates the scene in the composition. The viewer has almost the impression of hearing the rattling sound of the moored boats after a busy day. The calm, serene atmosphere is reminiscent of a summer day sunset.

Boudin's pictorial innovations included his ability to create accurate representations of the sky — which led Camille Corot to nickname Boudin "king of the skies" — by capturing the specific qualities of the everchanging light throughout the day. From the very beginning of his career, he worked on developing his ability to accurately transcribe atmospheric effects, such as mist and gale, with the use of varying shades of grey, blue and ochre. Émile Zola saw in him "a painter who has a sense of humid horizons, of water and of steam stains that a woman's toilet would leave on a grey sky".⁶

Our work anticipated the artistic revolution that was formulated, from the early 1860s, at the meetings at Saint-Siméon, near Honfleur, that brought together on the flowered coast Boudin and his

5. Written email communication (15 April 2020).

6. Laurent Manœuvre and Isolde Pludermacher, *Eugène Boudin: Lettres à Ferdinand Martin (1861-1870)*, Trouville-sur-Mer, Société des amis du Musée Eugène-Boudin, 2011, p. 139.

friends Courbet, Daubigny, Bazille, Monet and Jongkind — all great admirers of the new way of painting. This region, which was appreciated for its changing lights and colours that inspired a series of paintings, became the favourite destination of avant-garde painters. Ultimately, it played an important role in the establishment of the Impressionist movement.

By focusing his attention on the inconstant and elusive nature of the sky at Honfleur, our *Lieutenancy Building at Honfleur* enabled Boudin to show an astonishing modernity.

Léopoldine Duchemin



THÉODORE ROUSSEAU

(Paris 1812 - 1867 Barbizon)

The Heaths of the Macherin Wood

1860-1862,
oil on panel,
18 x 27 cm,
monogrammed (lower left): "TH.R".

Provenance :

Paris, Heim-Gairac Gallery.
Private Collection.

Bibliographie :

Michel Schulman, *Théodore Rousseau, catalogue raisonné de l'œuvre graphique*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1997, n° 584, p. 283.

Théodore Rousseau trained in 1821 with Pierre Alexandre Pau de Saint Martin, a pupil of Joseph Vernet and Leprince. His master took him to work in the forest of Compiègne and recommended him to Charles Rémond, a neoclassical artist. He regularly visited the Louvre and painted around Paris, in Chatenay-Malabry, in Meudon, in the Saint-Cloud park and in the surroundings of the Fontainebleau forest. In 1829, Rousseau attended the Guillon-Lethière workshop. He drew what was of inspiration to him from life, as he traveled across France: between 1830 and 1837, he discovered Auvergne, Normandy, Jura, Vendée and Sologne. After being refused at the Salon of 1836, he moved to the Auberge Ganne in Barbizon. The village located on the edge of the Fontainebleau forest became the meeting place for many artists, amongst which Jean-François Millet, Camille Corot and Charles Daubigny, who fled the city following the establishment of urban civilisation and industrialisation.

Millet, Corot and Daubigny, who were strongly influenced by 17th century Dutch landscape painters and contemporary English artists — especially Constable and Bonington — found inspiration in the profound observation of nature. The Fontainebleau forest provided them with a variety of wooded, rocky and leafy views. Ultimately, the method of recomposing an historical landscape in a workshop that was advocated by the Academy gave way to the representation of "pure" landscape.

In the 1850s, Rousseau's talent was finally acknowledged and orders started to pour in. He participated in the Universal Exhibition of 1855 and was visited by many merchants, amateurs and artists in Barbizon.

A hard worker, Rousseau tirelessly resumed his old paintings in order to conform them to his new vision. He joined forces with the Société Nationale des Beaux-Arts and exhibited in Paris, at the Georges Petit Gallery, in Nantes as well as in Saint Petersburg and Antwerp. Ill with hemiplegia, his health started declining in 1863. In 1867, the year of his death, his works were presented at the Salon, at Brame and Durand-Ruel, and at the Universal Exhibition.

Our painting, which represents *The Heaths of the Macherin Wood* located near Barbizon, is reproduced in the catalogue raisonné of Théodore Rousseau's graphic work.¹ The entry mistakenly describes it as a sepia drawing, dated 1860-1862. The mistake is possibly due to Rousseau's use of a very diluted oil on a prepared mahogany panel. Michel Schulman was probably only aware of it through a reproduction that, quite possibly, came from the Heim-Gairac Gallery,² where the panel was exhibited at an unknown date before being acquired

1. Michel Schulman and Marie Bataillès, *Théodore Rousseau, 1812-1867: catalogue raisonné de l'œuvre graphique*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1997, n° 584, p. 283.

2. The Heim-Gairac gallery donated his documentation to the Louvre's painting department upon its final closure.

by a private collector. The work then seemed to disappear until its recent rediscovery.

The confusion in the catalogue raisonné, in which our oil is described as a drawing, is not surprising since, for its creation, Rousseau adopted a purely graphic technique. Indeed, by using a monochrome palette, he avoided the rendering of closed lines and sharp contours, ultimately favouring the expression of movement. The use of a sepia tint was perfectly suited to represent the “skeleton of nature”.

This process was regularly employed by the artist, who attached great importance to grisailles. His creative *modus operandi* ultimately brought him closer to the artistic practice of many 17th century Dutch masters who created monochrome landscapes. Quite remarkably, he considered himself to be a pupil of Van Goyen.

These grisailles, with their spontaneity and their speed of execution, testify to the ambition of the painter to capture the emotion of pictorial improvisation (ill. 1). The tendency of the artist to sign works which seem unfinished is exemplified by *La Mare*, which is now in the Mesdag Museum (ill. 2). The work, which appears to be a preparatory study in which only a tree seems to have been coloured, crystallises the artist's predilection for these artworks, which he, on the contrary, considered to be finished.

The “nudity” of our sketch's reveals the painter's interest in the rendering of the foundations and terrestrial structures in his landscapes. Our painting highlights a process dear to Rousseau: that of creating a void in the foreground in order to lead the viewer's gaze into the distance. He showed his preference for regions with rectilinear horizons and skies which offer their vastness to his luminist research.

This work evokes Rousseau's graphic technique, which could lend itself to the most opposed styles. Indeed, the painter did not lose sight of what drawing alone as a technique

is capable of expressing, and it was in particular while working around the forest of Fontainebleau that he manifested his thirst to explore all possible compositional formulas by switching from one medium to another.

Instead of giving the impression of meticulousness or of laborious completion which are palpable in some of his paintings, our work bears witness to one of the graphic methods that the artist experimented with around 1860, and therefore towards the end of his career. Soon afterwards, he abandoned the rendering of minute details in favour of incredible pen drawings which are characterised by a “luminous pointillism” that announced the style of the artists of the following generation.

The technique used here is similar to that of both drawings entitled *The Heath with broom* (ill. 3 and 4), which similarly represent Macherin's moor at the edge of the Fontainebleau forest. Our painting's lively, sinuous and light lines reveal the spontaneity of the artist's pen and pencil drawings that stemmed from the same “know-how”. The artist painted the landscape by means of juxtaposed touches in the shape of commas. This technique was later taught to Monet, who became the prompter of the Impressionist technique, when he went to Barbizon.

The use of parallel hatchings to materialise the grass also constitutes a reference to the work of Jean-François Millet (ill. 5), a name that could not be separated from that of Théodore Rousseau. The two artists worked together despite having different objectives. Indeed, while Millet sought to represent the efforts of man to tame nature, Rousseau was more interested in the representation of woodland solitudes to which no one could have access. Their works illustrate the influence they exerted on each other: thus, Rousseau's *The forest in winter at sunset* (Musée du Louvre) is similar to certain drawings by Millet, amongst which *The wall of trees* (Musée du Louvre).

The intermittent, authoritarian and feverish lines of our work offer a curious “preview” of what Van Gogh's style would become thirty years later. Talking about a pen drawing by Rousseau, Michel Gobin affirmed: “Let us observe how this writing seems to announce — by means of a daring anticipation — the bright and airy drawings of... Van Gogh!” (ill. 6 and 7).³ Indeed, it is by observing the work of the latter, whose training entailed the copying of Millet's work, that we can appreciate the real extension of the research carried out by the painters of the Barbizon School.

Théodore Rousseau, the co-founder of the Barbizon school, played an important role in the renewal of the landscape genre in the 19th century. Our work, thus, exemplifies and crystallises his pre-impressionist reflections and announces the future developments of modern painting.

Léopoldine Duchemin & Amélie du Closel

3. Maurice Gobin, *L'Art expressif au XIX^e siècle français: 120 dessins, aquarelles, gouaches et pastels, commentés et illustrés*, Paris, Quatre Chemins-Éditard, 1960.



GEORGES JULES BERTRAND

(Paris 1849 - 1929 Paris)

Woman with a Red Parasol

Sketch for the *Portrait of Madam A.* exhibited at the Salon of 1880, oil on canvas, 93 x 65 cm.

Mark of the paint supplier on the verso: “FABRIQUE DE COULEURS FINES & / TOILES À PEINDRE / DEFORGE CARPENTIER Sucr / 6, RUE HALEVY & 62, RUE LEGENDRE 62 / Paris / TABLEAUX ENCADREMENTS & DORURES”.

This fascinating portrait of a woman with a parasol is a perfect example of a “counter-discovery”! This unsigned work, which was executed with a palette knife, seemed promising in terms of attribution, since its frank and jarring style calls for the names of important artists, amongst which Courbet and Cézanne. However, our research could not confirm our first hunches. It was, finally, David Champion's fortuitous discovery of a reproduction of the completed version of this portrait, illustrated in the booklet of the Salon of 1880,¹ that made it possible for us to

1. *Catalogue illustré du Salon contenant deux cents reproductions d'après les dessins originaux des artistes (sections de peinture et de sculpture)*, dir. F. G. Dumas, Paris, Motteroz, 1880, p. 403.

attribute this canvas to its real author, Georges Jules Bertrand. A modest painter, Bertrand was well-respected by his contemporaries. Unfortunately, however, his name was forgotten by later generations.

Georges Jules Bertrand (1849-1929) was the pupil of Yvon, Barrias and Bonnat. He made his *début* at the Salon in 1876 with a painting entitled *The Miser*. In 1881, his painting *Homeland* (ill. 1) — an allegory of the war of 1870 — depicting a group of cuirassiers surrounding the fatally struck standard-bearer, was awarded a second-class medal. The reviews celebrated the artist's work and went as far as to defining the artist a “new Gérault”.² In 1882, Bertrand moved to Versailles and became friends with his neighbour Georges Lacombe, a painter and sculptor who joined the Nabi group in 1893.

Following financial setbacks caused by some performances of animated figurines that he created himself at the *Alcazar*, Bertrand, taking the advice of his friend, the painter Alfred Roll, stayed in Sainte Marguerite, in Normandy, for four years. He then produced a number of sketches for a project aimed at decorating the dining room of the Parisian city hall (ill. 2). This commission offered the artist the opportunity to tackle the *grand décor* for the first time. Influenced by André Theuriet's *The Rustic Life* which was published in 1888, and by Bastien Lepage's œuvre, he delivered energetic compositions in which the symbolic role given to light revealed a lyrical inspiration: indeed, each sequence could be seen as a rural poem in which the working of the land is elevated to the level of the myth.

In 1894, Raymond Poincaré commissioned him *The National Funeral of President Sadi Carnot celebrated at the Pantheon* (Versailles, Musée du chateau). In 1898,

2. A. M. de Belina, *Nos peintres dessinés par eux-mêmes*, Paris, E. Bernard, 1883, p. 109.

Bertrand painted a large allegorical painting, *The Passing of Spring*. Despite receiving mixed reviews, the painting was bought by Georges Clémenceau. The work has, however, gone lost.

Georges Bertrand also endeavoured in the art of portraiture. His portraits, which were traditionally large like those by his master Léon Bonnat, were painted with a palette of light colours that he inherited from the Impressionists. The double *Portrait of Hélène and Andrée Gauthier de Clagny* (Private Collection), exhibited in 1913, in which the sitters, dressed in pink, pose with a donkey in front of branches of blossoming cherry trees, and the *Portrait of Madame Poincaré*, painted in 1915 and displaying the President's wife seated in a rattan armchair, bathed in the spring light of a sunny garden (ill. 3), are amongst his most famous works.

A photograph of Bertrand's Versailles studio, taken in 1921, reveals a project for an ambitious monument to commemorate the First World War that, however, was never accomplished. Bertrand also received a commission for a bronze plaque which was offered to Marshal Foch for his birthplace in Tarbes.

Georges Bertrand, who was an extremely curious individual, was an all-round artist who pursued both his interests in painting and in sculpture. Bertrand also engaged in the invention of a fixative for pastels, as well as in the creation of animated mannequins. Finally, he became fully involved in the life at Versailles, in which he even planned a Bayreuth-style festival.

Our canvas constitutes a preparatory sketch for the *Portrait of Mrs. A...*, which was exhibited at the Salon of 1880 alongside its counterpart, the *Portrait of Mr. A...*, whose current location is unknown. The portrait of the lady, who's often referred to as “The Woman with the Red Veil” — even though the lady portrayed holds a parasol rather than a veil — was successfully reviewed when it was exhibited, as numerous

testimonies from contemporaries reveal. Bonnat, Yvon and Barrias did not fail to congratulate their student.³

Roger Ballu described the painting as follows: “It is in a garden and no longer in the countryside that Mr. Georges Bertrand painted the portrait of Mrs. A..., who is portrayed standing in the bright sun, and sheltered by a red parasol whose lively colour greatly enhances the beauty of the painting. The sentiment of the *en plein air* technique and the candid lighting create vigorous shadows which are rendered flawlessly and audaciously.”⁴

The *Journal du Salon* made an equally laudatory comment: “Mr. Georges Bertrand’s figure has her head haloed by a red parasol, the great fashion of today. Light filters through the taffeta, ultimately creating purple reflections on her face. It is noon and the sun casts patches of gold on the park’s sand, while the heavy leaves cast darker shadows. Her costume is charming: the black satin skirt and cream dress are effortlessly worn, as if she were in the countryside. I know few portraits at the Salon which show as much knowledge as this one, and which are painted as well.”⁵

Finally, the 21 June 1880 edition of the literary journal *Le Gaulois* shared the same enthusiasm for the portrait: “There are still two paintings left, which I have kept for last due to their great audacity. [...] One of them is the *Portrait of Madame A.* walking in the rays of the most ardent sun, under the shelter of a red parasol. Its author is Mr. Georges Bertrand. In my opinion, the young painter who signed this bold piece, which is so harmonious in its violence, has an exceptional talent. Mr. Georges

3. *Ibid.*

4. Roger Ballu, *La Peinture au Salon de 1880: les peintres émus, les peintres habiles*, Paris, A. Quantin, 1880, pp. 54-55.

5. *Le Salon: journal de l'exposition annuelle des beaux-arts*, dir. F. G. Dumas, Paris, July 1880, p. 157.

Bertrand has just struck a blow in the opinion of connoisseurs. From now on it will be important to pay attention to him: he is definitely somebody.”⁶

We know of the final composition thanks to a black and white drawing from the *Illustrated Catalogue of the Salon of 1880* (ill. 4). The dimensions indicated under the reproduction (2.45 x 1.65 m) inform us about the monumental format of the portrait — in this life-size portrait the figure was portrayed in its full-length.

The large size of the completed work required Georges Bertrand to prepare a sketch, thanks to which he could obtain a perfect balance of masses and volumes. Consequently, our version offers a valuable testimony to the artist’s working method. Painted on a canvas smaller than the final portrait, it bears, on the back, a stamp from the Desforge-Carpentier house. The addresses indicated on this stamp (6 rue Halévy - 62 rue Montmartre) allow us to locate the creation of our sketch between 1871 and 1879,⁷ and to therefore confirm its purpose as a preparatory study.

With no significant variation from the finished work, our canvas, in which the artist roughly painted the coloured masses without worrying about the rendering of details, is likely to be the *modello* presented to the sitter for approval before committing to the creation of the life-size portrait. The young woman’s graceful attitude is already perceivable: Madame A. is portrayed standing, in profile as she turns to the viewer, as if she had just interrupted her walk. A dark-red parasol resting on her left shoulder manages to shield her face from the blazing sun as a freshly picked rose

6. Fourcaud, *Le Gaulois: littéraire et politique*, Monday 21 June 1880, p. 3.

7. Pascal Lebreuche, *Guide historique des fournisseurs de matériel pour artistes à Paris 1790-1960*, article online on Deforge Carpentier, accessed on 15 September 2020.

falls from her right hand. She is depicted wearing an elegant cream-coloured dress with a black trim that is adorned with many shades of ivory and grey.

The importance given to her costume in our canvas is coherent with the development of haute couture which started in 1875 thanks to the diversification of the manufacturing processes. The increasing number of Parisian department stores enabled fashion to become more democratic, and hence accessible to the middle classes. This ‘princess’ line dress testifies to the evolution of the wardrobe at the turn of the 1880s: the *trompe l’œil* effect of the bustle is momentarily hidden by a bodice which lengthens the bust and adjusts perfectly to the body to ultimately develop into a tail.⁸ The fabrics, which are in the then fashionable ‘decorator’ style — being adorned with pleats, fringes and tassels that echo the interior décor — are painted in order to appear flat, so as not to disturb the impression of a tapered and stretched silhouette.

The empty oval of the face — the mouth, nose and eyes have not been outlined — adds to the mystery of our sketch. It is very likely that the head was the subject of a separate draft. The absence of physiognomic features confirms that the sketch was not meant as a study of the physiognomy of Madame A., which would have enabled the identification of the sitter, but rather as a study that would enable the formulation and establishment of the composition and of the lighting effects.

The style of our work, which is surprisingly modern, contrasts with the more naturalistic rendering of the known official portraits by Bertrand (ill. 3). As Jean Schipman asserted “the sketch has particular qualities, which often make it more praiseworthy than the final portrait

8. Guénolée Milleret, *La Mode au XIX^e siècle en images*, Paris, Eyrolles, 2012, pp. 331-334.

itself”.⁹ Indeed, completed portraits that were created in the studio were rarely provided with the freshness and sincerity that characterise works painted in the open air.

As a preparatory study, our canvas allowed Georges Bertrand to break free from tradition in order to experiment with the technique of the palette knife. Promptly executed, it displays the artist’s first impression of the scene and his first emotional response to it. Through shapes and colours, the painter exteriorised his sensations.

Notwithstanding, the use of the knife required undeniable agility. Indeed, this tool did not offer to the artist neither the flexibility that is guaranteed by the paint brush, which lends itself to rapid movements, nor the possibility of proceeding by single brushstrokes. It required the employment of thick material in a disciplined and orderly manner, with a “restrained ardor”, and a confident application of the paint. The gesture of the hand became a reflex, and the painter ultimately engaged in “pure painting”.

If the knife technique has been used since the Renaissance, it was not until the mid-19th century that it started to replace the brush thanks to the innovations that were introduced by avant-garde artists.

Definitely influential was the imprint of Courbet, whose paintings, shiny and smooth, were painted in thick layers. Courbet’s tendency to texture and structure his compositions with the palette knife nourished the following generations. This practice ultimately led to the plastic endeavours and the vibrant colours that were typical of the Impressionists first and, later, of Fauve painters.

In the manner of Courbet, Bertrand accentuated the figure of the sitter and of its movements thanks to an accurate use of chromatic

9. Jean Schipman, *L’Art de peindre au couteau*, Paris, H. Laurens, 1968, p. 35.

tones which, having been laid flat with the palette knife, acquire an extraordinary intensity. *The Great Tide at Villerville* by Georges Bertrand (ill. 6) also testifies to the influence of Courbet’s *Waves* on the artist (ill. 5): the white ridges formed by the raging sea are smudged and projected on the canvas with a palette knife, and the dense and thick material ultimately becomes foam and ocean spray. These effects suggest the impetuosity of nature and the strength of the elements.

Our work also testifies to Georges Bertrand’s interest in Impressionist research. The subject of the woman with a parasol, which can be found in the œuvre of both Renoir (ill. 7) and Monet (ill. 8), allows the portrait to be approached from a more informal angle: the painter focused on the description of the model in the sobriety of a simple life, close to nature. Like the Impressionists, Bertrand attempted to render transient lighting effects with a photographic lens, and he managed to suggest the brevity of a spring sunny spell by means of knife painting. This technique enabled him to create vibrating light effects which powerfully emphasise the painting’s tonal contrasts and sense of depth.

In our sketch, the knife crushes the layers of paint, revealing a surface which is sometimes smooth, sometimes uneven and with a crumpled and jagged appearance. The vegetation in the background is materialised by the artist’s application of green paint, which seems to disrupt perspective and the sense of depth. In the foreground, the satin effect of the dress’ fabric is suggested by the addiction of several “strokes” that are applied in different directions in order to attenuate the chopped edges and the feeling of stiffness that can result from this process. The use of the knife, therefore, provides an almost geometric quality to the volumes, especially to the sitter’s hands and face.

His studies of riders for *The Passing of Spring*, conserved at the Lambinet Museum in

Versailles (ill. 9), bear witness to similar research: with ample and spontaneous strokes, whose pace is dictated by changes in rhythm, Georges Bertrand managed to transcribe the clear light that crosses the branches of the flowering apple trees and which radiates on the bodies of naked women and on the white garment of the horses. The painter seems to have studied the gallop of horses by breaking down their movement. As in our sketch, he simplified shapes and rendered them more geometric. Bertrand thus came closer to Cézanne, whose work began to be interpreted, at the turn of the 1880s, as going beyond Impressionism. The latter built his pattern with colour and gave a geometric frame to the elements of reality. The tension between the coloured masses creates an illusion of depth and volume, which is more accurate and striking than a detailed and servile description of nature and its appearances (ill. 11).

Our sketch and the synthetist approach it displays announce the evolution of painting towards an employment of media that will allow, in the 20th century, a detachment from figuration. This research ultimately led to Nicolas de Staël’s creation of large and flat masonry-like shapes by means of a palette knife that fully affirmed the visual power of the technique.

While in a 1898 commentary Georges Bertrand, who had then retired from Parisian life, was described as an artist “forgotten or almost”,¹⁰ in 1930 he was said to be “one of the best among contemporary painters.”¹¹ As

10. “He was forgotten or almost. He was not interested in the Parisian way of life, he was constantly working in solitude at Versailles, that he occasionally left to display one of his artistic invention or a new artwork”. This is the Prince Bojidar Karageorgevitch’s description of Georges Bertrand in *Le Figaro*, 7 May 1898.

11. “Remarkable for the scientific

Catherine Gendre suggested, it is necessary to qualify these judgments and to conclude that this master subtly combined the academic tradition with the recent conquests of Claude Monet and his friends.¹²

Gérard Schurr quite rightly asserted that “far from ‘hating the movement which moves lines’, he made his impetuous compositions leap, swarm and whirl, and often adorned them with flowering trees — by doing so, he could capture the playful movements of the sun.”¹³

This sketch shows that we should in no way underestimate the “little masters” who exhibited at the official Salon but whose names have now been forgotten: all of them could not remain indifferent to the new artistic trends that emerged as their careers unfolded. Freed from academic constraints, Georges Bertrand could, in this type of study, display his interest in the innovations of his time. Our canvas reveals the open-mindedness of this painter, who was described by his contemporaries as a “nervous, curious and daring” man.¹⁴

Amélie du Closel



AUGUSTIN THÉODULE RIBOT

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

Study of Hand

Pen, ink and brown ink wash on paper, 150 x 125 mm, signed and dated (lower right): “t. R. 1881 1891 (?)”.

Augustin Théodule Ribot was the son of a civil engineer. During his youth, he engaged in the execution of geometric and linear designs. When his father died, he started providing for his mother and two sisters. He first worked as a craftsman for a blind decorator. In 1845, however, he went to Paris and was employed as a workshop clerk. At the same time, he trained with the painter Auguste-Barthélemy Glaize (1807-1893). From 1851 onwards he made a living out of drawings he created for industries and of copies of Antoine Watteau's works for American art amateurs. Nonetheless, he continued painting for himself at night.

Considered an independent artist by his contemporaries, Théodule Ribot was a major figure in realism, a movement initiated by Gustave Courbet in the early 1850s.

He was refused several times at the Salon, and it was not until 1861 that his works were exhibited at the prestigious institution. He made himself known thanks to his representations of cooks (ill. 1), which earned him numerous

laudatory reviews. Théophile Gautier, for instance, wrote: “Mr. Ribot found the picturesque side of the white jacket and cap; he grasped the various aspects of this interesting and modest institution, and treated the various events in the life of a cook with a verve and an original touch which would delight Vélasquez.”¹

Like many painters of his generation, he was deeply marked by Spanish painting of the Golden Age, in particular by the works of Ribera, which he discovered in the collections of King Louis-Philippe at the Louvre. *The Good Samaritan*, which he painted in around 1870 (ill. 2), with its strongly contrasted lighting effects, its energetic technique and the peaceful silence that emanates from it, testifies to Ribot's interest in the Spanish master and, more generally, in Neapolitan Caravagism.

Théodule Ribot, who painted and drew his surroundings, excelled in the representation of portraits, interior scenes and still lifes, such as the one on display at the Bilbao Museum (ill. 3). His dark palette and his taste for subjects from everyday life, which are evoked in a naive and frank manner despite being painted with vigour, are typical of the current to which he was attached. *The Portrait of Mother Marieu* offers a perfect example of his systematic use of chiaroscuro, his restricted and dark palette, and his concern for meticulous observation (ill. 4).

However, it is thanks to his graphic work that the artist stood out amongst his “colleagues”. He perfectly mastered this medium to which he attached great significance. His drawings, which were not necessarily intended to be preparatory studies for his paintings, express his personal feelings and generally derive from an idea or a theme on which he worked.

Our drawing, dated 1881, is linked to a series of hand studies, one of

1. Théophile Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 318.

Ribot's favourite motifs, to which he returned many times throughout his career. Indeed, like many Renaissance masters, the artist was interested in the pictorial possibilities offered by the human hand, which he represented in different positions, with fingers bent or outstretched. All of these studies — the exact number of which is unknown — provide valuable information for our understanding of the artist's oeuvre. Ink, watercolor, charcoal and black pencil: Ribot delivered small-format sketches characterised by a remarkable simplicity and spontaneity in a wide variety of media (ill. 5).

For the purposes of relaxation, Ribot repeatedly drew the hands of his wife and daughter, as well as his own to “take a break from painting”.² His family members regularly served as models, both for economic reasons and for their proximity to the artist. Our drawing belongs to a series of studies of Ribot's own hands in pen or pencil (ill. 6). Like real self-portraits, these sketches reflect all the mastery of the artist, who was capable of representing his hands at work: indeed, in our drawing, the pose of the fingers and the movement of the hand suggest the grip of a pencil or a brush.

Technically, with its fine fast and precise penstrokes, our hand displays the typical features that characterise Ribot's graphic oeuvre. The use of wash to render volume and shadows accentuates the chiaroscuro, which the artist aimed to achieve in both his drawings and his painted works.

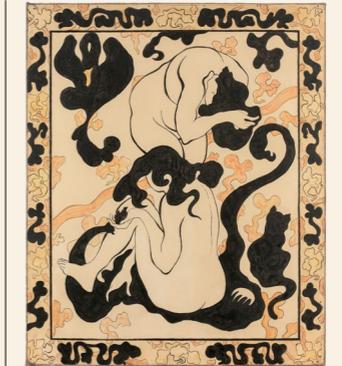
Our drawing is unique due to its very tight framing — the hand seems to come out of the sheet of paper — and to the presence of a dark and contrasting background which materialises thanks to the horizontal hatching obtained with pen ink, which ultimately reinforces the expressiveness of the image.

2. Perdican, “Courrier de Paris”, *L'illustration: Journal universel*, 14 March 1885, n° 2194, p. 170.

The artist's predilection for brown ink, together with his fiery lines and speed of execution, are reminiscent of the creative energy of Victor Hugo (ill. 7). Hugo's graphic activity reveals an anguish that escaped consciousness, especially when he experimented with the representation of the human figure. Through the distortion of contours, the complex rendering of the soul and the alliance of opposites, his grimacing characters express, simultaneously, the feelings of the grotesque and of the sublime, of misery and of strength, of death and of life (ill. 8).

Like those by Victor Hugo, Ribot's drawings displaying deep shadows and chiaroscuros were more than a simple opportunity for the artist to exercise his eye and his technique. Haunted by his own deep reflections on death and fascinated by human physiognomy, through his drawings Ribot often sought to suggest the brevity of life and the fragility of existence. When he executed our hand in 1881, Ribot was tormented by illness. His condition forced him to give up painting and temporarily prevented him from participating in the Salon. While his studies of skulls convey a feeling of desolation and his reflection on death, the hands, which express commitment and hours of relentless work, were for Ribot, just like faces, the mirror of the soul.

Léopoldine Duchemin



PAUL-ÉLIE RANSON

(Limoges 1861 - 1909 Paris)

Women Combing their Hair

c. 1892, egg tempera on canvas, 65,5 x 54,5 cm, white pencil inscription at the back of the painting (top right): “V18052”.

A former student at the School of Decorative Arts of Limoges and an admirer of occultist theories, Paul Ranson was one of the founding members of the Nabis group in 1888. On that occasion, he was nicknamed the “Nabi who is more Japanese than the Japanese Nabi”.¹ According to Brigitte Ranson Bitker and Gilles Genty, following the success of his series of predominantly blue paintings in the 1890s, the artist embarked on the production of decorative panels.² During this period, Paul Ranson notably created a painting (tempera on canvas) representing *Two women combing their hair* (ill. 1). Our work is either a model or a replica for the latter painting. The link between the two works is reinforced by the presence of a similar ornamental border which is absent from other known versions

1. The “Japanese Nabi” being Pierre Bonnard.

2. Brigitte Ranson Bitker and Gilles Genty, *Paul Ranson (1861-1909), catalogue raisonné, japonisme, symbolisme, art nouveau*, Paris, Somogy, 1999, p. 21.

qualities of his drawings and for the strength and qualities of his colours and the beauty of his lighting effects, Georges Bertrand is one of the best contemporary painters”, in Édouard Joseph, *Dictionnaire biographique des artistes contemporains*, Paris, 1930, vol. 1, p. 126.

12. Versailles: *vie artistique, littéraire et mondaine: 1889-1939* (exh. cat., Versailles, musée Lambinet, 2 December 2003-29 February 2004), Paris, Somogy, Versailles, musée Lambinet, 2003, p. 109.

13. Gérald Schurr, *Les Petits Maîtres de la peinture, valeur de demain*, vol. 4, Paris, Éditions de l'Amateur, 1988, p. 139.

14. A. M. de Belina, *op. cit.*, p. 108.

of this composition.³ The scene of women doing their hair was notably embroidered by Laure Lacombe to decorate a fireplace screen with three mahogany leaves (ill. 2). This finely crafted piece is currently in the collections of the Virginia Museum of Fine Art. Similarly, the Petit Palais Museum of Geneva houses a charcoal drawing (ill. 3) that served as a preparatory study for the panel and the embroidery. A testament to the artist's interest in Japanese art and in the representation of the female nude, this composition was also reproduced in the edition of 1 May 1893 of the *Revue Encyclopédique* (ill. 4).⁴ Repetition is an important mechanism in Ranson's creative and artistic process. Indeed, there are several versions of *Lustral* (ill. 5) and of *Young woman at her toilet*. While the artist did not hesitate to multiply his compositions, he also regularly used different and various inspirations and plastic references. In *Women combing their hair*, the shape of the fawn-skin rag evokes the pose of his well-known artwork *Tiger in the jungles* (ill. 6) or, more broadly, the tail of a bestial spirit, of a devil, of a snake or even of a simple plant stem. The artist ultimately played with the limits of identification and purposefully represented a form that could be interpreted in a profusion of ways.

Like his colleagues Pierre Bonnard, Edgar Degas and Henri Matisse, Paul Ranson was fascinated by the female body and its curves. Maenads, bathers, witches and other sibyls populate his œuvre.⁵ They all seem to constitute a real aesthetic leitmotif, as well as a subject for reflection on purity, sensuality and sexuality. The theme of the female toilet

3. This kind of framing decoration is also found in *The potato peelers*, now in the Musée d'Orsay.

4. Brigitte Ranson Bitker and Gilles Genty, *op. cit.*, pp. 129-130.

5. *Le Nu de Gauguin à Bonnard, Ève, icône de la modernité ?*, dir. Véronique Serano (exh. cat., Le Cannel, Musée Bonnard, 6 July–3 November 2013), Milan, Silvana Editoriale, 2013.

allowed the artist to honour a daily action by imbuing it with symbolic connotations.⁶ Indeed, more than a simple demonstration of an everyday rite, this representation points to the preparation of a body for seduction. The erotic and voyeuristic charge of the scene is accentuated by the viewer, who penetrates the intimacy of the subjects by gazing at them as they are vulnerable and engaged in their preparation ritual. The almost sapphic atmosphere of the scene is reinforced by the convoluted style of the painter, who constructed the composition using winding lines. The overall languid and sinuous atmospheric effect that Ranson obtained is typical of the work carried out by the artist at this point in his career. Similarly, the “softness” of the curve outlining the left thigh of the seated woman — a stylistic effect that is found in other works by the artist — reveals his large and rapid brushstrokes and, hence, a remarkable skilfulness (ill. 5). Paul Ranson, who inherited a certain *horror vacui*, populated his composition with arabesques in an eminently Japanese style and two animal figures, namely a swan and a cat. Within this context, the first inevitably evokes the Ovidian myth of Leda and accentuates the erotic connotation of the canvas. This gooseneck fountain represented by the artist is similarly found in *Lustral* (ill. 5), which is one of his most notable compositions. Ranson's interest in the plasticity of the waterbirds belonging to the Anatidae family was substantial during the 1890s, and it resulted in the production of several works depicting swans, amongst which a wallpaper ornament displaying ducks (ill. 7). Similarly, the presence of a cat is hardly surprising: the animal, which was the painter's favourite, is a recurring motif in his

6. *La Toilette: naissance de l'intime*, dir. Nadeije Laneyrie-Dagen, Marion Buffaut and Georges Vigarello (exh. cat., Paris, Musée Marmottan Monet-Académie des beaux-arts, Institut de France, 12 February-5 July 2015), Paris, Hazan, 2015.

iconographies. In his compositions, felines are often associated with a female figure, as in *The Witch with the cat* (ill. 8), which is currently in the Musée d'Orsay. A fervent follower of the occult sciences and of esoteric practices, Paul Ranson enjoyed juxtaposing powerful symbols within his works, ultimately and purposefully enabling the creation of all sorts of interpretation and associations. As it is the case with many artists of his generation, it is difficult to formulate a univocal interpretation of his creations. As Dario Gamboni demonstrated with his research on Gauguin, Paul Ranson purposefully played on ambiguity and antagonisms in order to reach the “centre of mysterious thought”.⁷

The particular rendering of our canvas derives from the artist's use of egg tempera. Interestingly, Gilles Genty established that Paul Ranson employed it in order to “accentuate the [composition's] dullness”.⁸ According to the scholar, this aesthetic and plastic concept was central to his pictorial production. The specialist highlighted its importance and claimed that “Ranson, more than any other Nabi, sought dullness in his works”. In the artist's catalogue raisonné, Gilles Genty discussed the painter's interest in techniques which enabled the rendering of dry areas, ultimately stating that Paul Ranson “began experimenting with a wide variety

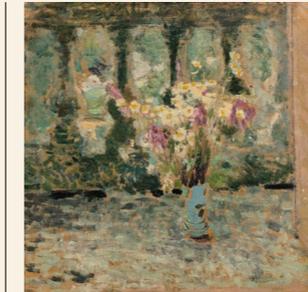
7. Paul Gauguin, *Diverses choses*, c. 1896-1898, f° 136 r°, [p. 263], manuscript; partial transcription in *Oviri, écrits d'un sauvage*, Daniel Guérin (ed.), Paris, Gallimard, 1974, p. 172. This quotation was used to title Dario Gamboni's work, *Paul Gauguin au centre mystérieux de la pensée*, Dijon, Les Presses du réel, 2013.

8. *Paul Élie Ranson: du symbolisme à l'art nouveau*, dir. Agnès Delannoy and Brigitte Ranson Bitker (exh. cat., Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis-Le Prieuré, 25 October 1997-25 January 1998), Paris, Somogy, 1997, cat. n° 26, p. 78.

of mixtures in search of a mat material that had a certain resistance”. He further added that, like most of the other Nabis, “[Ranson] made his own mixes and did not always succeed”. This artisanal practice enabled him to obtain different renderings for each of his (different) artworks. In the case of *Women combing their hair*, the brittle film constituting the pictorial layer is perfectly coherent with the peculiar look of works painted with egg tempera.

Our composition by Paul Ranson, the “forgotten Nabi” according to Jacques Dodeman and Agnès Humbert, is remarkable in terms of both its modernity and its assertive decorative purpose. Ranson, who was deeply marked by the art of Japanese printmaking, borrowed the typically Japanese abolition of perspective, the use of flat colours and the employment of black rings to emphasise and define silhouettes and shapes. A great admirer of the occult, of the performing arts and of puppetry, Paul Ranson was an atypical artist. *Women combing their hair* is a striking crystallisation of his dazzling and idiosyncratic style.

Maxime Georges Métraux



ÉDOUARD VUILLARD

(Cuiseaux 1868 - 1940 La Baule)

Daisies on a Balcony

1901,
oil on cardboard,
34 x 35 cm,
signed (lower right): “E. Vuillard”.

Provenance:

Purchased by Bernheim-Jeune from the artist, Paris (n° 16447, *Daisies on a balcony*), 10 March 1908. Gaston Bernheim de Villiers, Paris, 28 August 1908. Lucien Guiraud, Paris. Hector Brame, Paris. Private Collection, Paris, 1961.

Literature:

Paul Lorenz, “Musée privé [collection Delacroix]”, *Plaisir de France*, 1963, p. 59, rep. Antoine Salomon and Guy Cogeval, *Vuillard: catalogue critique des peintures et pastels*, vol. 2, Paris, Wildenstein Institute, Milan, Skira, 2003, n° VIII-24.

Exhibitions:

Édouard Vuillard (1868-1940), peintures, aquarelles, dessins (exh. cat., Albi, Musée Toulouse-Lautrec, 11 July-25 September 1960), Albi, Musée Toulouse-Lautrec, 1960, n° 55. *Cent chefs-d'œuvre prêtées par les plus grands amateurs* (exh. cat., Paris, Musée Jacquemart-André, Summer 1962), Paris, Musée Jacquemart-André, n° 116.

Édouard Vuillard was born in the countryside, in Cuiseaux, into a modest family. His father, a naval captain, died when he was twenty, and his older brother, Alexander, left

home early to pursue a career in the military. Like most of the citizens of Cuiseaux, whom the novelist Romain Coolus described as people “not very sensitive to eloquence who have the hereditary disposition to consider life with a considered seriousness and to avoid improvisations in their actions and their work”,¹ Vuillard was a placid and silent man who left nothing to chance in his artistic career. He grew up admiring the work of Pierre Puvis de Chavannes, whom he often met in Cuiseaux.² In 1885, he decided to join Diogenes Maillart's studio with the painter Ker-Xavier Roussel, that he met alongside Paul Sérusier and Maurice Denis at the Lycée Condorcet.

In 1886, he entered the Académie Julian and, on 21 July 1887, he was admitted to the École des Beaux-Arts in Paris. Jean-Léon Gérôme was his mentor. Naturalist painting hardly encouraged an in-depth study of the masters of the past and the imitation of nature was considered to be an incontrovertible rule. Nonetheless, Vuillard filled his notebooks with several sketches inspired by the works of Perugino, Ingres, Rembrandt, Holbein, Poussin and Le Brun. From 1886 to 1888, he developed the habit of strolling along the Seine, where the discovery of the realities of modern life deeply enriched his extraordinary intellectual curiosity. He produced self-portraits and multiplied visions of Paris, as well as works characterised by tenebrist light effects.

In 1889, an artistic revolution opposed the “great workshops” of Lefèvre and Bouguereau to the “small workshops” that had Sérusier as massier.³ The aim of small workshops was to wipe out the past and reject the cumbersome heritage of historical styles, which was repeatedly reshaped

1. Romain Coolus, “Édouard Vuillard”, *Mercure de France*, 249, n° 853, 1934, p. 66.

2. Antoine Salomon and Guy Cogeval, *Vuillard: catalogue critique des peintures et pastels*, Paris, Wildenstein Institute, Skira, 2003, vol. 1, p. 4.

3. *Ibid.*, p. 67.

and remixed throughout the 19th century. In 1889 Vuillard joined the dissident artists of the Académie Julian, notably Paul Sérusier, Pierre Bonnard and Maurice Denis, who formed the group of Nabis in 1888. The Nabi movement presented itself as a permanent insurrection against the lack of culture of the Academy, a revolution in the name of the coalescence of art. The intellectual ambitions of this group attracted Vuillard, who felt suffocated by the mediocrity that he perceived at the School of Fine Arts, at the Académie Julian and in Maillart's workshop.⁴ Although Vuillard, who was nicknamed the "Nabi Zouave" due to his red beard, was reluctant to believe that the painter's goal was not that of realistically reproducing the world, he became open to the choices of his new comrades and, in 1890, he endeavoured in the creation of his first syntheist works, which he painted with strident yellows, duck blues, and the most vibrant oranges (ill. 1). That same year he confided in his journal that "the purer the elements, the purer the work; the more mystical the painters, the more vivid the colours (red, blue, yellow); the more materialist the painters, the darker their colours (earth, ochre, black asphalt)".⁵ The Cloisonnism formulated by Émile Bernard also left its mark on the artist.

At the dawn of the 20th century, Vuillard continued to produce domestic scenes, but in a more naturalistic and vivid manner than he did in his Nabi period. Between 1898 and 1899, Vuillard embarked on a profusion of trips that allowed him to discover multiple European countries, amongst which the Netherlands, Belgium and Italy. The portraits, landscapes and interiors that he produced in the early 20th century reveal an evolution in his pictorial *modus operandi*: in his paintings, light floods apartments, outlines become

sharper, physiognomies emerge from the background and are no longer interwoven into the decor. In our oil painting, the shutter that is seen obliquely on the right reinforces the perspective of the scene by giving it depth. Early in 1901, Vuillard spent some time in Cannes with the art patrons and collectors Misia Sert and Thadée Natanson. The incandescent light of Southern France and the blue of the Mediterranean Sea flood the paintings he created during this stay.⁶ Our canvas, which is listed in the artist's catalogue raisonné by Antoine Salomon and Guy Cogeval,⁷ but whose location had remained unknown for a long time, fits precisely into this creative context. Vuillard painted a vase with daisies on one of the sunlit balconies of the "Villa Rêve d'Or". This immense Italian Renaissance-style property, which was surrounded by a sumptuous park, was built by Stéphane Natanson on the hills of the Croix-des-Gardes, on the boulevard Leader, in Cannes. Only the gardens of the villa have survived to this day (ill. 2). Misia regularly held her salons and sumptuous receptions at the villa.

"On the floor of the balcony, on which the light enables the creation of playful nuances of green, grey and mauve, a narrow grey-blue vase, containing white flowers with yellow hearts and small asters, is placed in front of the ochre balustrade. The latter is tinted with green, which reveals the presence, in between the balustrade pillars, of green and blue foliage. In the foreground, the section of the shutter reveals the underlying cardboard that Vuillard decorated with mauve stripes"⁸ Jacques Salomon's description of the work accentuates the predominant role played by colour in our oil. His use of pink, white, blue and green, which we similarly find in many of his paintings portraying Misia in

the interiors of her villa in Cannes (ill. 3), seems to be an homage to 18th century painting. The framing, in particular, emphasises the structure of the vase of daisies located in the foreground, while also pointing to the presence of the city on the outside. On the right-hand side of our painting we get a glimpse of a shutter. Its representation in oblique reinforces the sense of perspective of the scene by giving it depth. Another passage in the artist's *Journal* dated November 1888 is fundamental for the understanding of Vuillard's work at the turn of the century and, hence, of our oil: "We perceive nature through the feelings that the images, shapes, colours, sounds, etc. convey. One shape, one colour only exist in relation to another. Form alone does not exist. We only perceive relationships between different elements. Practically, we need to work mostly from memory and always envisage mass, air, etc. as a whole"⁹

This observation was certainly inspired by his profound interest in photography. Vuillard bought a Kodak in 1897 and very quickly the little black box became an indispensable tool that accompanied him in all his trips, on vacation in France as well as abroad. The artist never stopped using photography to capture the beauty of a place, the attitudes of the people he met and their physiognomy.

Ultimately, photography allowed Vuillard to welcome reality as it presented itself to him, without, however, adopting an impressionist approach. Other than encouraging him to adopt a more simplified understanding of his compositions, in which different pictorial plans are superimposed, these snapshots served to remind him that artistic creation is, first and foremost, an "exercise of memory".¹⁰

An exchange of letters between Denis and Vuillard reveals the concern of the latter in regards to a certain pictorial hedonism that some of the Nabis had adopted: "The habit of immediate pleasure, confidence in instinct and the carelessness of theories have created an insatiable need for immediate pleasure. They have brought about an exaggerated refinement of sensitivity". The harmony of colours and the perspective of our oil painting illustrate how Vuillard, partly thanks to photography, moved away from the typically Nabi pictorial immediacy in search of a balance between the impressionist and the naturalist attitudes.

Since the end of the 19th century, Vuillard and the Nabis recurrently visited Ker-Xavier Roussel, our artist's brother-in-law, at L'Étang-la-Ville, where Roussel rented a house with his family. The frequent stays in the countryside enabled landscapes to triumph in Vuillard's 20th century works. Indeed, the latter endeavoured in the re-establishment of the representation of vegetation, which gradually lost its symbolic value without, however, being painted in a naturalistic manner: this is clearly illustrated by his two gigantic panels for Natanson's father, *First fruits* (ill. 4) and *Window*

overlooking the woods (ill. 5). Achille Segard managed to efficiently convey the essence of these monumental decorations: "You can tell that it was painted in a big city and for a big city apartment. One does not breathe the rustic smell of the earth that one finds in certain paintings by painter-peasants. Mr. Vuillard's vision of nature presents itself as if it were the possible reward for the intellectual work that one pursues in front of it. It is closely connected to the spirit of the city".¹¹

This reflection also applies to our painting, which captures the atmosphere of a city balcony while highlighting the countryside spirit of a bouquet of fresh flowers. The dark green reflections of the trees on the stone railing lead the viewer's eyes to the bay of Cannes, which is evoked by touches of grey, green and white. The approximative representation of the background contributes to the rendering of a subdued lighting effect. Even though the bouquet is located on a balcony, and hence outside, one is led to feel the comfort and privacy of a plush villa. Vuillard's fidelity to shades of grey is evident, but in our painting the artist employs a new, vibrant nuance of the colour that was achieved via a gradual transition from pink to blue.

Our work illustrates a significant change in attitude in Vuillard's painting style in the early years of the 20th century. The vivid colours and rapid brushstrokes indicate that the artist succumbed to "immediate pleasure" and to the temptation of conveying sensations "shortland". Noneless, the artist articulated his vision in a more cohesive and classic fashion. Vuillard, more than any other Nabi, envisaged paintings as enigmas. The deep meaning of his work, which he never fully revealed, makes Vuillard one of the protagonists of this "new" art, which keeps intriguing his viewers. Our *Daisies on a balcony* illustrate how, at the turn of the century, the almost hermetically intellectual Nabi turned into a painter interested in the evocation of infinitesimal tactile and retinal sensations.

Carola Scisci

4. *Ibid.*, vol. 1, p. 8.

5. Édouard Vuillard, *Journal*, 31 August 1890, I.2, f° 74.

6. Antoine Salomon and Guy Cogeval, *op. cit.*, vol. 2, p. 822.

7. *Ibid.*, vol. 2, p. 842, n° VIII-24.

8. *Ibid.*

9. Édouard Vuillard, *op. cit.*, 22 November 1888, I.1, f° 12r.-v.

10. *Ibid.*, II.2, f° 12r.

11. Achille Segard, *Peintres d'aujourd'hui. Les décorateurs*, vol. 2, Paris, Paul Ollendorff, 1914, pp. 259-260.



Crédits photographiques

© Studio Sebert : pp. 2-3, p. 7, p. 8, p. 17, p. 20, p. 23, p. 31, p. 32, p. 37, p. 43, p. 44, p. 50, p. 58, p. 69, p. 70, p. 76, p. 84, p. 95, p. 96, p. 99, p. 102, p. 106, p. 107, p. 109, p. 112, p. 113, p. 115, pp. 118-119.

© AKG-IMAGES :

Heritage Images / Fine Art Images / akg-images : p. 22, p. 25.

akg-images / Album : p. 22.

akg-images / Nimatallah : p. 10.

Eric Vandeville / akg-images : p. 10.

akg-images / Erich Lessing : p. 35, p. 80.

akg-images : p. 36, p. 56, p. 57, p. 60, p. 66, p. 75.

© RMN-GRAND PALAIS :

MBA, Rennes, Dist. RMN-Grand Palais / Jean-Manuel Salingue : p. 29.

RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / El Meliani : p. 28.

RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot : p. 21.

Musée d'Unterlinden, Dist. RMN-Grand Palais / image Société Schongauer : p. 72.

Ville de Marseille, Dist. RMN-Grand Palais / Jean Bernard : p. 72.

RMN-Grand Palais / Adrien Didierjean : p. 74.

RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski : p. 73.

RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda : p. 39.

RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Thierry Le Mage : p. 55.

© Art in Lab : p. 38.

© Musée des Beaux-Arts, Valenciennes, France/Bridgeman Images : p. 11.

© Musée des Beaux-Arts de Dijon / François Jay : p. 26.

© Reims, Musée des Beaux-Arts / Christian Devleeschauwer : p. 65.

© Ville de Versailles, musée Lambinet : p. 67.

© Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz : p. 12.

© Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston : p. 13, p. 14.

D. R. : p. 12, p. 13, p. 15, p. 19, p. 27, p. 28, p. 29, p. 33, p. 37, p. 40, p. 46, p. 47, p. 48, p. 49, p. 52, p. 53, p. 54, p. 59, p. 61, p. 62, p. 64, p. 66, p. 68, p. 73, p. 75, p. 78, p. 79, p. 81, p. 82, p. 83, p. 87, p. 88, p. 89, p. 91.

Conception graphique : Amélie du Closel & Julian Bondroit

Réalisation catalogue : studio YOTTA.paris

Achévé d'imprimer en octobre 2020

Impression : STIPA (Montreuil)



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