

Tableaux & dessin
de Van Dyck à Renoir



Galerie Hubert Duchemin

Tableaux & dessin de Van Dyck à Renoir

Catalogue

Amélie du Closel
Léopoldine Duchemin
Jane MacAvock
Maxime Georges Métraux
Carola Scisci

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



REMERCIEMENTS

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

Les archives départementales du Vaucluse, Stéphane Barbier-Mueller,
Franck Baulme, Antoine Béchet, Michel Bernard, Julian Bondroit, Franck Boyer,
Julie Boyer, Christine Braun de l'Art Gallery of Hamilton, Christopher Brown,
Claudia Brunet de la Fondation Calvet, Luc Camino des Musées de Senlis,
Sébastien Castel, David Champion, Bernadette de Clermont-Tonnerre, Élisabeth Dandel,
Florence Delteil, Laure Desmarest, Éric Fallas, Olivier Franck, Anna Gabrielli,
Isabelle Goubaux du MUDO – Musée de l'Oise, Christophe Janet,
Jane MacAvock, Elvire de Maintenant, Pierre Morin, Benjamin Peronnet,
Béatrice Peyret-Vignals, Marie-Christelle Poisbelaud, Jan Ortmann,
Jacques Sargos, Nicolas Schwed, Carola Scisci, le studio Sebert,
Henrique Simoes du musée des Beaux-Arts de Lyon, Marie Simon,
Kelli Sohanpaul de la galerie Tomasso Brothers et Christophe Trembley.

Traduction : Carola Scisci

© Galerie Hubert Duchemin, Paris, 2019.

Sommaire



Anton van Dyck 08
Saint Pierre



Nicolas Mignard 18
Portrait de Gabriel Teste



Élisabeth Vigée Le Brun 28
Portrait de Raymond Aimery de Montesquiou-Fezensac



Élie Honoré Montagny 36
Le Triomphe de Galatée



Anthelme Trimolet 48
Le Laboratoire de mécanique du professeur Ennemond Eynard



Eugène Isabey 56
La Tempête



Thomas Couture 62
La Main de Maître de Bénézé



Pierre-Auguste Renoir 72
Le Salon de Marguerite Charpentier

Sept tableaux
& un dessin



Anton van Dyck,
Saint Pierre,
ca. 1617-1618,
huile sur panneau,
62,5 x 49,7 cm.

Présence au verso d'une marque au feu représentant les armes de la ville d'Anvers ainsi que d'une marque du fabricant de panneaux (*tafereelmaker*) Guiliam Aertsen.

Anton van Dyck

(Anvers 1599 - 1641 Londres)

Saint Pierre

Formé dans l'atelier d'Hendrick van Balen, Anton van Dyck est assurément l'une des figures majeures de la scène picturale du XVII^e siècle. Peintre sémillant et prolifique, il est déjà doté d'une technique remarquable malgré son jeune âge. Comme le souligne Alan McNairn, « peu de grands artistes ont eu une adolescence aussi féconde et remplie de succès¹ ». Bien avant son départ pour Gênes à la fin de l'année 1621, Van Dyck a acquis une solide réputation et une notoriété importante au sein des milieux artistiques anversoïis. Signe de cette prodigieuse précocité, il est reçu maître de la guilde de Saint-Luc alors qu'il n'est âgé que de dix-huit ans en février 1618².

Durant sa féconde période de jeunesse, Anton van Dyck a connu un grand succès avec ses représentations d'apôtres. Il a donc multiplié ce genre de tableaux dont plusieurs séries, complètes ou non, ont été identifiées et abondamment étudiées³. Ce portrait de *Saint Pierre* se rattache directement à cette production : il est une variation ou une réplique originale de celui provenant de la célèbre série dite Aschaffenburg qui est actuellement conservée à Dresde (ill. 1). Les deux œuvres sont de dimensions similaires et les différences entre elles sont extrêmement minimes. Dans cette composition consacrée au premier évêque de Rome, Van Dyck le représente avec les traits creusés ainsi qu'avec un regard délavé et tourné vers le bas. Il se dégage de cette figure une impression particulière qui peut être perçue comme le signe d'un homme pensif et en proie au repentir

1. Alan McNairn, « La jeunesse de Van Dyck », *La Vie des arts*, vol. 24, n° 98, 1980, p. 24.

2. Voir Erik Larsen, *The Paintings of Anthony van Dyck*, 2 vol., Freren, Luca Verlag, 1988.

3. Friso Lammertse, « Van Dyck's Apostles Series, Hendrick Uylenburgh and Sigismund III », *The Burlington Magazine*, vol. 144, n° 1188, mars 2002, pp. 140-146.



ill. 1 : Anton van Dyck,
Saint Pierre, ca. 1618,
huile sur panneau, 63 x 46 cm,
Dresde, Staatliche Kunstsammlungen
Dresden - Gemäldegalerie Alte Meister.

suite à son reniement du Christ. Au sein du corpus des divers apôtres réalisés par Van Dyck, saint Pierre est celui dont la pose varie le plus. Une version conservée à l'Ermitage (ill. 2) le montre recevant directement les clefs du royaume des cieux en référence à un passage de l'Évangile de saint Matthieu⁴.

Les différentes séries d'apôtres soulèvent d'importants problèmes d'attribution mais également de datation⁵. L'ensemble Aschaffenburg est généralement présenté comme ayant été le premier réalisé ; il a par ailleurs été l'objet d'un vaste procès dans les années 1660⁶. Tout juste dix-neuf

5. Voir notamment : *El joven Van Dyck*, dir. Alejandro Vergara et Friso Lammertse (cat. exp., Madrid, Museo nacional del Prado, 20 novembre 2012-3 mars 2013), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012.

6. Margaret Roland, « Van Dyck's Early Workshop, the Apostle Series, and the Drunken Silenus », *The Art Bulletin*, vol. 66, n° 2, 1984, pp. 211-223. Voir également Louis Jean Guillaume Galesloot, « Un procès pour une vente de tableaux attribués à Antoine van Dyck 1600-1622 », *Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique*, n° 24, 1868, pp. 561-606.

4. Évangile selon saint Matthieu, chapitre 16, versets 16-19 : « Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Église ; et la puissance de la Mort ne l'emportera pas sur elle. Je te donnerai les clés du royaume des Cieux : tout ce que tu auras lié sur la terre sera lié dans les cieux, et tout ce que tu auras délié sur la terre sera délié dans les cieux. »



ill. 2 : Anton van Dyck,
Saint Pierre, ca. 1618,
huile sur panneau, 63,2 x 51,7 cm,
Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

ans après le décès du peintre, le chanoine François Hillerwerve, alors propriétaire des œuvres, attaque en justice le marchand Pierre Meulewels en l'accusant de lui avoir vendu des copies d'atelier. Cette affaire atteste des importantes difficultés liées aux séries des apôtres

et de la longévité des problématiques qui sont associées à celles-ci depuis le XVII^e siècle. Elle démontre également la complexité de la pratique du *connoisseurship*, l'évolution de la notion d'authenticité ainsi que la confusion entre auctorialité et autographie.



ill. 3 : Anton van Dyck,
Le Portement de Croix, 1617,
huile sur panneau, 214 x 163 cm,
Anvers, église Saint-Paul.

Christopher Brown estime que ce portrait de *Saint Pierre* a été réalisé vers 1617-1618 en raison de sa forte proximité stylistique avec le *Portement de Croix*, actuellement conservé à l'église Saint-Paul d'Anvers (ill. 3). Le spécialiste précise notamment que ces « couleurs chaudes, cette technique d'une grande fluidité et cette représentation presque caricaturale du saint sont des éléments caractéristiques du début de sa carrière⁷ ».

7. Communication écrite du 29 avril 2019.

Dans cette composition, le pinceau de l'artiste glisse avec légèreté sur le panneau préparé. Seuls quelques points de lumière dénotent une matière plus chargée au niveau du visage. Parmi les nombreux apôtres peints par Van Dyck, le *Saint Matthieu* (ill. 4) appartenant à la série Böhler présente un traitement de la chevelure qui est similaire à celui du portrait de *Saint Pierre*.



ill. 4 : Anton van Dyck,
Saint Matthieu, ca. 1615-1618,
huile sur panneau, 83 x 72 cm,
Anvers, Rubenshuis.

Outre l'aspect formel, une étude matérielle permet également de situer l'exécution de l'œuvre dans les années 1617-1618. Les preuves les plus évidentes sont sans nul doute la présence au verso du tableau d'une marque au feu représentant les armes de la ville d'Anvers mais également de celle du fabricant de panneaux (*tafereelmaker*) Guilliam



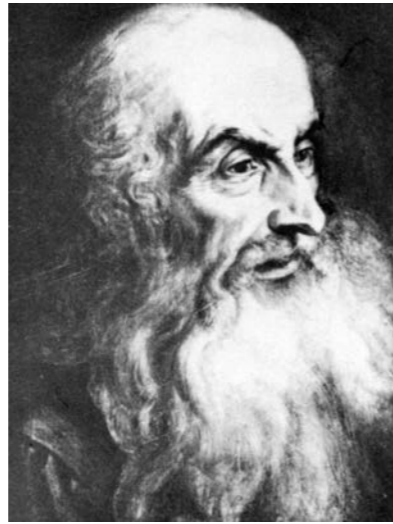
ill. 5 : Anton van Dyck,
Saint Pierre,
détail du verso de notre panneau.

Aertsen (ill. 5). Selon les spécialistes du *Jordaens Van Dyck Panel Paintings Project* (JVDPP), ces éléments sont seulement en usage dans un intervalle se situant approximativement entre 1618 et 1626⁸. En complément de l'étude de Christopher Brown, ils permettent de dater avec certitude la réalisation de cette œuvre dans les années 1617-1618.

8. Jan Van Damme, « The Antwerp panelmakers and their marks », *Jordaens Van Dyck Panel Paintings Project*. Actualisé par Ingrid Moortgat et Piet Bakker, édité par Joost Vander Auwera et par Justin Davies. Traduit en anglais par Michael Lomax. jordaensvandyck.org/antwerp-panel-makers-and-their-marks/ (consulté le 23 septembre 2019).

Le genre du portrait d'apôtre s'inscrit dans une longue tradition, qui remonte, comme l'estime Susan Urbach dans un article paru en 1983, au moins à l'époque de Roger van der Weyden⁹. Elle démontre de surcroît que si Van Dyck puise effectivement son inspiration chez Rubens, il se confronte aussi à d'autres artistes comme Raphaël ou encore Goltzius. Elle rapproche également cette figuration de *Saint Pierre* d'un tableau de Frans Floris (ill. 6) en raison d'une grande similarité dans la physionomie peu banale du modèle.

Ce portrait de trois-quarts à la technique bouillonnante et audacieuse se rattache directement à cette vaste production représentant les apôtres et le Christ. Les nombreuses études consacrées à cette typologie d'œuvres démontrent que Van Dyck s'inspire d'une série peinte par Rubens sur le même sujet entre 1610 et 1612¹⁰ (ill. 7). À la différence du célèbre maître anversois, le jeune artiste resserre ses cadrages pour se concentrer sur les visages ainsi que sur l'intériorité de ses figures. De même, il n'hésite pas à restreindre la présence des attributs en les tronquant parfois et opte également pour une gestuelle moins éloquente. Dans le cas du portrait de *Saint Pierre*, les accessoires sont limités au strict minimum permettant l'identification de l'apôtre. Celui-ci porte uniquement



ill. 6 : Frans Floris, *Tête d'étude*, XVI^e siècle, technique et dimensions inconnues, Schloss Ludwigsburg, Württembergisches Landesmuseum.

les deux clefs qui symbolisent le pouvoir délégué à l'Église par le Christ. Ses vêtements sont simplifiés afin que le spectateur se focalise sur son visage doté d'une rare acuité psychologique. La filiation entre Rubens et Van Dyck s'explique aisément, ce dernier ayant été l'assistant de Rubens comme l'attestent plusieurs pièces d'archives datées de l'année 1620¹¹. Véritable épigone et émule de celui-ci, il collabore entre autres à la réalisation des cartons de tapisserie de



ill. 7 : Peter Paul Rubens, *Saint Pierre*, 1610-1612, huile sur panneau, 107 x 82 cm, Madrid, Museo del Prado.

9. Susan Urbach, « Preliminary Remarks on the Sources of the Apostle Series of Rubens and Van Dyck », *RACAR : revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 10, n° 1, 1983, pp. 5-22.

10. Margaret Roland, « Some Thoughts on Van Dyck's Apostle Series », *RACAR : revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 10, n°1, 1983, pp. 23-36.

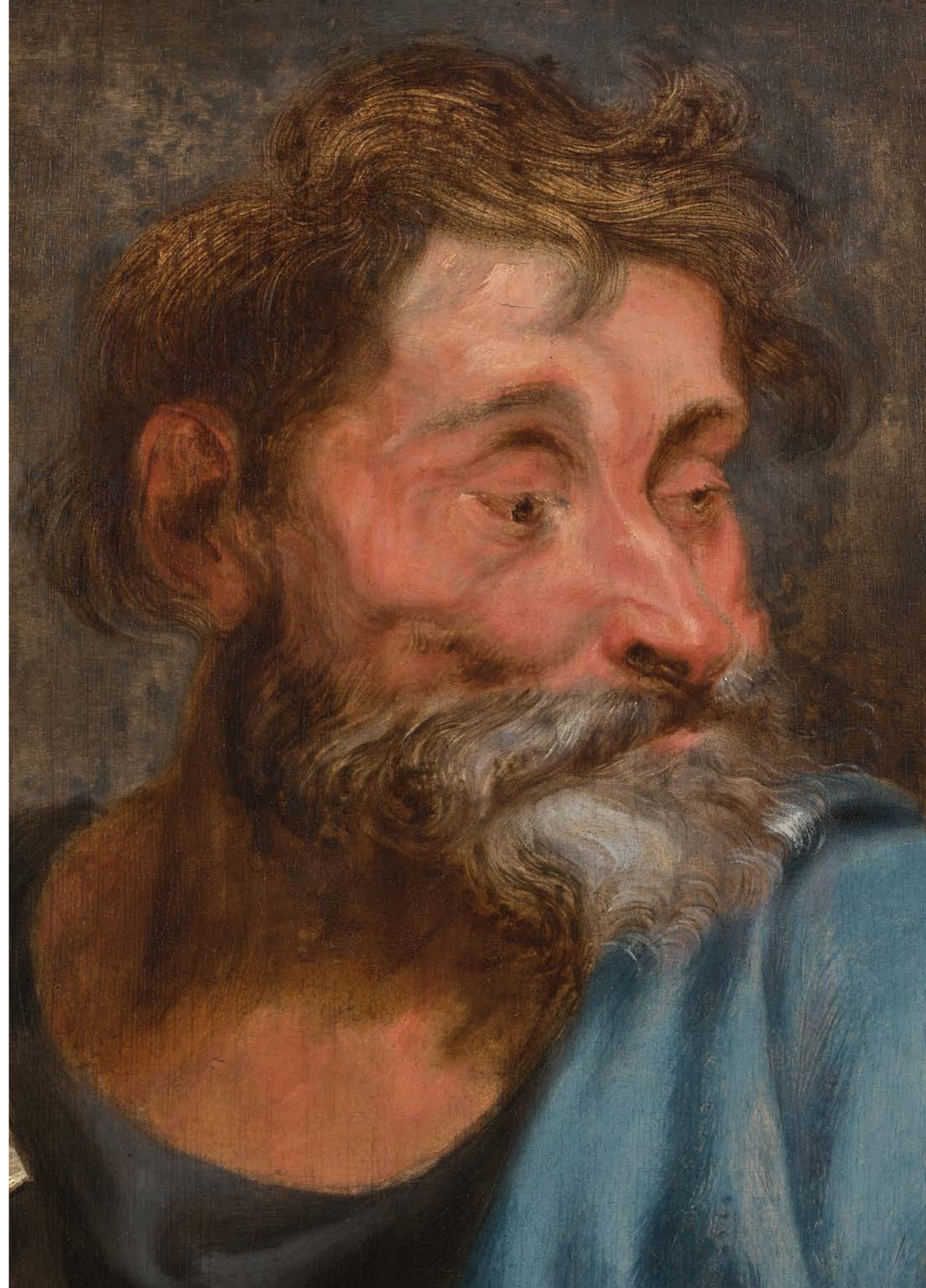
11. Julius S. Held, « Van Dyck's Relationship to Rubens », *Studies in the History of Art*, vol. 46, *Symposium Papers XXVI: Van Dyck 350*, 1994, pp. 61-76.

l'histoire du consul Decius Mus en 1618¹². Malgré son évidence, la relation entre Rubens et Van Dyck est complexe, elle a donné lieu à une importante littérature mais également à de nombreux débats et controverses. Susan J. Barnes, Justus Müller Hofstede, Alan McNairn et Margaret Roland pensent que Van Dyck a fréquenté l'atelier du maître anversois dès 1613. Ils sont partisans d'un contact prolongé et durable entre les deux artistes¹³.

De par sa force confinante presque à la sauvagerie et sa totale absence de concession, ce tableau évoque l'art tumultueux d'un autre portraitiste illustre, le peintre Francis Bacon (1909-1992) (ill. 8). Ce rapprochement audacieux, anachronique et peut-être même un peu provocateur, vient souligner la fulgurance et la virtuosité communes à ces deux artistes en dépit des presque trois siècles les séparant. Ce portrait de l'apôtre *Saint Pierre* est une composition brutale et discordante d'un jeune artiste téméraire dont l'œuvre a profondément bouleversé l'histoire de l'art et ses canons.



ill. 8 : Francis Bacon, *Étude pour le portrait d'Isabel Rawsthorne*, 1965, huile sur toile, 35 x 30 cm, Norwich, Sainsbury Centre for Visual Arts, University of East Anglia.



12. Selon plusieurs documents tardifs du xvii^e siècle, voir Katlijne van der Stighelen, « Young Anthony : Archival Discoveries Relating to Van Dyck's Early Career », *Studies in the History of Art*, vol. 46, *Symposium Papers XXVI : Van Dyck* 350, 1994, pp. 16-46.

13. Voir *Van Dyck : peintures*, traduction du catalogue de l'exposition *Anthony van Dyck*, dir. Arthur K. Wheelock Jr, Susan J. Barnes et Julius S. Held (cat. exp., Washington DC, National Gallery of Art, 11 novembre 1990-24 février 1991), Anvers, Fonds Mercator, 1991.



Nicolas Mignard,
Portrait de Gabriel Teste (1588-1658),
huile sur toile,
62 x 49,5 cm.

Nicolas Mignard

(Troyes 1606 - 1668 Paris)

Portrait de Gabriel Teste (1588-1658)

Après une première initiation à la peinture dans sa ville natale, Nicolas Mignard aurait fréquenté l'atelier de Simon Vouet à Paris avant de poursuivre sa formation à Fontainebleau. Il est documenté à Avignon dès 1632 où il reçoit ses premières commandes dont une série de toiles sur l'histoire de *Théagène et Chariclée* pour la galerie que Paul Fortia de Montréal venait de faire construire dans son hôtel particulier. Ce capitaine de la Marine royale est un ami du cardinal Alphonse de Richelieu, archevêque de Lyon (1582-1653). Selon Félibien¹, lors d'un séjour de ce dernier à Avignon, Paul Fortia de Montréal présente le jeune peintre au cardinal qui le prend dans sa suite lors de son départ pour Rome comme ambassadeur de France en 1635. Dans la ville éternelle, Mignard est logé au palais Farnèse, siège de l'ambassade, où les décors des peintres bolonais — notamment la célèbre galerie d'Annibal Carrache dont il s'attache à graver certains épisodes du décor — auront une incidence sur l'ensemble de sa carrière.

1. André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, tome IV, Trévoux, impr. de S. A. S., 1729, p. 219.

Dès 1637, on retrouve Mignard à Avignon où il épouse la fille d'un maître-paumier. Il y poursuit sa carrière jusqu'en 1660, travaillant pour les institutions religieuses et membres de la noblesse. En 1657, il accueille son frère Pierre (1612-1695) et lui procure quelques commandes locales. En 1660, à la suite du passage de Louis XIV dans la région, Mazarin — qui devait déjà connaître Nicolas Mignard depuis son séjour avignonnais en qualité de vice-légat en 1634-1636 —, le fait venir à Paris où il exécute de nombreux portraits, parmi lesquels plusieurs effigies du roi. Les traits de Mazarin, du Grand Condé et du comte de Soissons seront aussi saisis par le peintre. Dans la capitale, Mignard connaît une ascension très rapide au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Entré le 3 mars 1663 avec le statut de conseiller, il est nommé professeur dès le 26 avril de l'année suivante. Le 25 septembre 1666, il devient l'un des quatre recteurs², atteignant ainsi le sommet de sa carrière académique. Accablé de travail, Nicolas Mignard meurt en 1668 alors qu'il exécute la décoration du petit appartement bas du roi au palais des Tuileries.

2. *Mignard d'Avignon (1606-1668)*, dir. Antoine Schnapper (cat. exp., Avignon, Palais des Papes, 25 juin-15 octobre 1979), Avignon, Palais des Papes, 1979, p. 35.



ill. 1 : Nicolas Mignard,
Portrait de Pierre-François de Tonduti de Saint-Léger (1583-1669),
huile sur toile, 42 x 34,2 cm,
Paris, galerie Didier Aaron
(TEFAF Maastricht, 2019).



ill. 2 : Nicolas Mignard,
Portrait de Scipion du Roure (1628-1696),
huile sur toile, 67 x 53 cm,
signé et daté :
« N. MIGNARD PINXIT / AVENIONE 1658 »,
Londres, Tomasso Brothers en 2017.

Si le portrait a joué un rôle primordial dans la carrière de Nicolas Mignard, ce domaine d'activité reste parmi les moins connus du peintre. En 1931, Adrien Marcel dénombre plus d'une quarantaine d'effigies masculines et féminines, connues grâce à des mentions anciennes ou à des estampes³, mais ne localise que quelques exemples, dont la grande majorité datent de sa carrière parisienne. Pour Antoine Schnapper, seule l'attribution du *Vice-légat Frédéric*

Sforza présentant la ville d'Avignon au bienheureux Pierre de Luxembourg (ill. 3) est « entièrement certaine⁴ ».

Cette toile, datée de 1641, est d'un intérêt particulier car il s'agit d'un témoignage rare de l'art du portraitiste pendant ses premières années avignonaises. D'autres effigies ont pu échapper à l'attention de Schnapper, notamment son *Autoportrait* (ill. 4), rendu au maître par Adrien Marcel et exposé en 1997⁵.

4. Antoine Schnapper, *op. cit.*, 1979, n° 16.

5. Voir *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne du 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, 1997, n° 52, repr. p. 148. Schnapper, *op. cit.*, 1979, p. 161. Schnapper ne cite cette toile que dans la liste des concordances de son catalogue avec celui de Marcel.

3. Voir Adrien Marcel, « Mignard d'Avignon. Peintre et graveur (1606-1668) », *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, XXXI, Avignon, Séguin, 1931, pp. 53-64.

Deux effigies exécutées pendant la période avignonnaise ont récemment été ajoutées au corpus. Le *Portrait de Pierre-François de Tonduti de Saint-Léger* (1583-1669) (ill. 1) était connu par une estampe de François de Poilly⁶.

Pierre-François de Tonduti de Saint-Léger est issu d'une famille qui a produit de nombreux officiers de l'Université d'Avignon au cours du XVII^e siècle. Il a été nommé primicier de l'Université en

1642⁷ puis auditeur général de la légation d'Avignon en 1658. Le portrait aurait pu être commandé à Mignard à l'occasion de cette nomination.

La figure placée devant un fond neutre est montrée en buste, vue de trois-quarts, tournée vers la droite. L'accent est mis sur la psychologie du personnage, habillé simplement, suivant la mode de l'époque. Le traitement des formes, comme le jeu des ombres qui donnent le volume, ainsi

7. Le primicier, le chef de l'Université, était aussi juge en première instance de tous les docteurs, licenciés, bacheliers, etc. de l'Université. Il était élu chaque année par les juristes. *Notes sur l'Université d'Avignon et sur les familles qui s'y sont faites agrées avec la filiation, et la date de leur agrégation et de leur primiciat depuis sa fondation en 1303 jusqu'en 1791*, Avignon, bibliothèque Ceccano, ms. 2989, f° 44.

6. Adrien Marcel, 1931, *op. cit.*, n° 37, p. 62.

que la facture douce qui sert à décrire les cheveux, sont caractéristiques de la manière de Nicolas Mignard à la fin des années 1650 et au début de la décennie suivante.

On retrouve la même pose dans le *Portrait de Scipion du Roure (1628-1696) (ill. 2)*, peint en 1658 lorsque le modèle n'avait que trente ans. Membre d'une famille importante de la Provence, ce personnage a fait l'acquisition de terres en Camargue. Le jeune homme semble fier de son état. Comme dans le portrait de Tonduti, peint sans doute la même année, le modèle est placé devant un fond neutre ; on observe le même traitement doux du visage et des cheveux. Les rubans rouges donnent une vivacité à son portrait qui manque à celui du juriconsulte avignonnais. Nicolas Mignard affirme ici sa place parmi les plus grands portraitistes de la première moitié du XVII^e siècle.

La grande qualité d'exécution de notre toile, la description des carnations grâce à la superposition de touches de peinture blanche, sable ou rose, comme la profondeur psychologique du visage, pourraient évoquer l'art d'un Philippe de Champaigne, dont le nom est inscrit sur la feuille de papier collée au dos de la toile. Toutefois, cette facture comme la description du manteau d'un noir adouci à l'aide de touches libres et fluides sont caractéristiques des portraits peints par Nicolas Mignard à Avignon.

La mise en page diffère un peu des deux effigies précédentes, comme le traitement de la lumière. Le modèle est montré en buste presque de face, et l'éclairage est plus uniforme sur l'ensemble du visage. La palette est restreinte, comme dans le portrait de Tonduti, et les traits sont décrits minutieusement à l'aide d'une touche similaire à celle du juriconsulte. Cet homme d'âge mûr attire le spectateur avec son regard franc. Le col, la barbe et la coiffure suggèrent une datation plus précoce que celle des deux portraits déjà mentionnés, et rappellent l'apparence de *Frédéric Sforza*, dont le portrait date de 1641.





ill. 3 : Nicolas Mignard,
Portrait du Vice-Légat Frédéric Sforza présentant la ville d'Avignon au bienheureux Pierre de Luxembourg, 1641,
huile sur toile, 260 x 184 cm,
Avignon, musée Calvet.



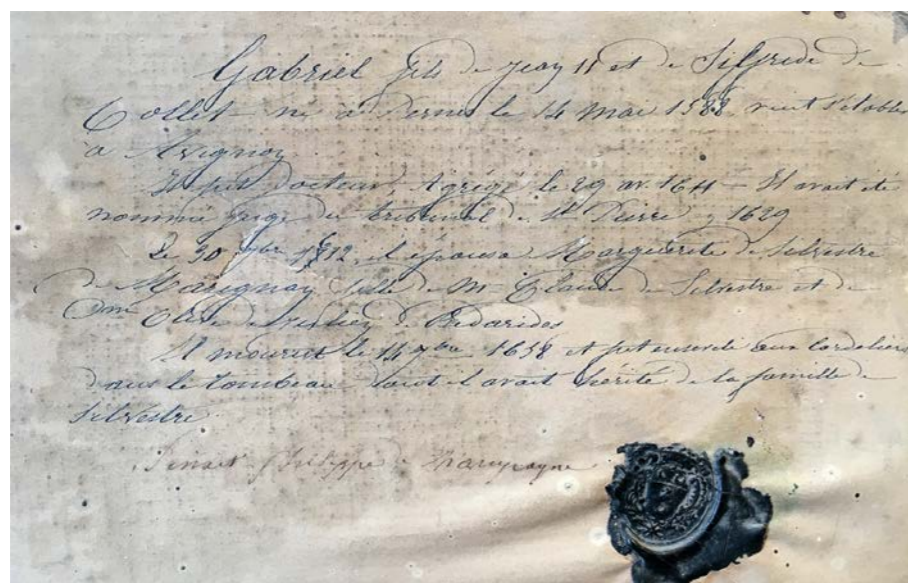
ill. 4 : Nicolas Mignard,
Autoportrait,
huile sur toile,
67 x 53 cm,
Avignon, musée Calvet.

Les dimensions du *Vice-Légat Frédéric Sforza présentant la ville d'Avignon au bienheureux Pierre de Luxembourg* (ill. 3) sont exceptionnelles car il s'agit d'un ex-voto au format d'un tableau d'autel. Le visage du vice-légat, au regard franc et direct, reprend tous les éléments caractéristiques de la manière de Nicolas Mignard portraitiste. Exécutée à la suite d'un vœu fait par le modèle en 1641 après une épidémie de peste, la toile a été

accrochée dans l'église des Célestins d'Avignon jusqu'à la Révolution. Le traitement de certains détails du visage rappelle notre portrait, notamment la manière de décrire les yeux par de petites touches de peinture blanche sur les iris ainsi que sur la paupière inférieure pour indiquer leur humidité. L'âge du modèle — trente-huit ans — explique le traitement plus lisse de sa peau.

La douceur dans l'exécution des cheveux et la mise en valeur de l'expression du modèle sont typiques des portraits peints par Nicolas Mignard à Avignon. Les yeux — bleus pour Frédéric Sforza (ill. 3), son *Autoportrait* (ill. 4) et notre toile — sont peints avec beaucoup de précision, les iris étant cernés d'un trait noir. L'*Autoportrait* du peintre est caractérisé par une facture quasi identique à celle de notre toile, visible malgré une couche épaisse de

vernis. Les empâtements de peinture blanche sur les joues sont communs aux deux œuvres. Contrairement à ce qui a été publié en 1997, le métier du modèle est signalé : on peut apercevoir une palette dans le coin inférieur droit de la toile. On retrouve également le même intérêt pour une matière riche et les superpositions de plusieurs couleurs pour rendre les carnations.



ill. 5 : inscription au dos de notre toile.

Une inscription du XIX^e siècle (ill. 5) collée au revers de la toile de notre portrait nous fournit quelques informations essentielles concernant le modèle. Elle l'identifie comme Gabriel Teste, fils de Jean, né à Pernes le 14 mai 1588 et mort à Avignon le 14 septembre 1658. Un sceau à la cire noire, aux armes de la famille Teste, indique que le tableau est resté chez les descendants du modèle au moins jusqu'au XIX^e siècle.

Jean Teste, issu d'une famille d'origine piémontaise avant son installation à

Pernes-les-Fontaines (Vaucluse) au XV^e siècle, est un notaire actif de 1598 à 1610. Son fils Gabriel est le premier d'une grande lignée d'éminents juristes et de professeurs agrégés. Le fils de Gabriel, Claude, est d'ailleurs le premier membre de la famille à occuper l'office de primicier de l'Université d'Avignon⁸.

L'inscription indique la date du mariage de Gabriel Teste, le 20 septembre 1612, dont on retrouve la trace dans les registres de la paroisse Saint-Agricol d'Avignon (par ailleurs, paroisse de

8. Voir la liste des docteurs et des primiciers dans *Notes sur l'Université d'Avignon ...*, Avignon, bibliothèque Ceccano, ms. 2989.

la famille Mignard). Gabriel Teste est inhumé dans l'église des Cordeliers de la ville, information confirmée aussi par les registres paroissiaux de Saint-Agricol. Notre modèle obtient le grade de docteur en droit le 29 avril 1611⁹. Sa nomination, le 26 juin 1633, par le collège de ses pairs pour les représenter auprès de la ville d'Avignon témoigne de la place importante qu'il a pu occuper dans la vie de son Université comme de sa ville¹⁰. Il est intéressant de noter qu'au sein de cette société universitaire prestigieuse, il aurait pu fréquenter un autre modèle de Mignard, Pierre-François de Tonduti de Saint-Léger, déjà mentionné.

Teste semble s'être installé durablement dans la paroisse Saint-Agricol d'Avignon. Toutefois, l'hôtel particulier qui porte aujourd'hui le nom de cette famille (sis 9 et 11, rue de la Croix) n'a été acquis qu'en 1740 par François-Joseph de Teste (1721-1802). Cet édifice est resté chez les descendants de celui-ci jusqu'au milieu du XIX^e siècle, époque à laquelle il appartient alors à Jules François Catelin et à César de Teste, tous les deux avocats¹¹. Jules Teste (mort le 10 mai 1842) est administrateur de la fondation Calvet

à laquelle il lègue quelques tableaux attribués à Vernet¹² alors que son frère fait don de papiers, manuscrits et imprimés relatifs à l'histoire d'Avignon à la même institution (aujourd'hui conservés à la bibliothèque Ceccano). En revanche, l'hôtel que possède Antoine Joseph de Teste, dernier primicier de l'Université d'Avignon, est saisi sous la Révolution. Un inventaire préparé le 28 août 1793 fait mention de tableaux dans plusieurs pièces, sans fournir plus de précision¹³.

La redécouverte de cette toile nous fournit un jalon important dans l'évolution de la carrière de Nicolas Mignard portraitiste. Elle nous permet de mieux cerner sa clientèle manifestement issue des milieux intellectuels et juridiques de la ville pontificale. Rare exemple de son activité avant son arrivée à la cour en 1660, elle atteste la place éminente acquise très tôt par Nicolas Mignard parmi les plus grands peintres actifs dans le genre du portrait, en France, au milieu du XVII^e siècle.

Jane MacAvock

9. Mentionné par l'inscription et confirmé par de nombreuses sources dont la liste manuscrite, voir n° 19.

10. ADV, D 29 f° 139.

11. Joseph Girard, *Évocation du Vieil Avignon*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958, p. 287.

12. Son testament en date du 3 mai 1842 ne fait aucune référence à des portraits, ADV 3 E 12 2305, non folioté.

13. ADV, 3 Q 9.



Élisabeth Vigée Le Brun,
Portrait de Raymond Aimery de Montesquiou-Fezensac (1784-1867),
1788,
huile sur toile ovale,
59 x 47 cm,
signé et daté à la pointe du stylet (en bas à gauche, près de l'épaule du modèle) : « L. E. Vigée Lebrun / 1788 ».

Élisabeth Vigée Le Brun

(Paris 1755 - 1842 Paris)

*Portrait de Raymond Aimery
de Montesquiou-Fezensac (1784-1867)*

Provenance :

Descendance du modèle.

Élisabeth Vigée Le Brun a marqué comme peu de femmes la création artistique de son temps. Elle est formée par son propre père, le pastelliste Louis Vigée (1715-1767), puis par les peintres Gabriel François Doyen (1726-1806) et Gabriel Briard (1725-1777). Elle répond, dès 1770, à ses premières commandes de portraits et devient membre de l'Académie de Saint-Luc en 1774. Elle épouse en 1776 Jean-Baptiste Pierre Lebrun, marchand, peintre et restaurateur de tableaux. Elle est reçue à l'Académie royale de peinture et de sculpture le 31 mai 1783 en même temps que sa concurrente Adélaïde Labille-Guiard, grâce à l'intervention protectrice de la reine Marie-Antoinette, dont elle devient la peintre officielle. Servie par

son talent et appréciée des élites qu'elle fréquente avec assiduité, Élisabeth Vigée Le Brun sait habilement promouvoir sa carrière en s'imposant comme une portraitiste de renom. L'artiste obtient ses lauriers comme peintre de l'enfance au Salon de 1787, en exposant trois portraits de mères accompagnées de leurs enfants — la reine, les marquises de Pezay et de Rougé, et elle-même (ill. 1) —, ainsi que plusieurs représentations de garçonnets et de fillettes¹.

Élisabeth Vigée Le Brun côtoie de nombreux membres de la famille de Montesquiou-Fezensac et multiplie les effigies de ces derniers entre 1779 et 1782. Elle est une habituée de l'hôtel parisien du marquis Anne Élisabeth Pierre de Montesquiou-Fezensac (1739-1798) et de son château de Mauperthuis, en Seine-et-Marne, où selon ses propres mots règnent « l'ordre

1. *Élisabeth Vigée Le Brun*, dir. Joseph Baillio, Xavier Salmon (cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 23 septembre 2015-11 janvier 2016, New York, The Metropolitan Museum of Art, 9 février-15 mai 2016, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 10 juin-12 septembre 2016), Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2015, pp. 190-207.



ill. 1 : Élisabeth Vigée Le Brun, *Portrait de l'artiste avec sa fille, dit « La Tendresse maternelle »*, 1786, huile sur panneau de chêne, 105 x 84 cm, Paris, musée du Louvre.



ill. 2 : Louis Tocqué, *Portrait d'Ange-Laurent de La Live de Jully en chasseur*, huile sur toile, 135 x 106 cm, signé et daté (en bas à droite) : « L. Tocqué pinxit / 1771 », Suisse, collection particulière.

et la magnificence ». Elle est également l'auteur de plusieurs dessins et pastels représentant des nourrissons issus des familles Lastic-Sieujac et Montesquiou-Fezensac.

Élisabeth Vigée Le Brun réalise ce *Portrait de Raymond Aimery de Montesquiou-Fezensac (1784-1867)* en 1788. L'enfant deviendra plus tard baron de Montesquiou-Fezensac et baron d'Empire en 1809, puis deuxième duc de Montesquiou en 1832. Fils du général Philippe de Montesquiou-Fezensac et de Louise Joséphine de Lalive de Jully, il est le petit-fils d'Ange Laurent La Live

de Jully (1725-1779), financier français passionné d'art, peintre et graveur, dont les traits ont été immortalisés par Tocqué (ill. 2) et par Greuze. Raymond de Montesquiou-Fezensac mène, à l'âge adulte, une brillante carrière militaire. À seulement vingt ans, il est fait lieutenant pendant la campagne d'Allemagne de 1805. Aide de camp du maréchal Ney, il participe à la campagne de Prusse, ainsi qu'aux batailles d'Eylau et d'Iéna. Il assiste également aux sièges de Saragosse et de Madrid en 1808, et rejoint la Grande Armée en Autriche en 1809. Il se démarque par son courage

héroïque lors de la campagne de Russie en 1812, au terme de laquelle il est promu colonel. Élevé au grade de général de brigade en 1813, il donne encore de nouvelles preuves de sa bravoure lors de la prise de Hambourg et de la bataille de Kulm. Il est nommé major général de la garde royale en 1815, puis lieutenant-général en 1823. En 1830, on lui confie le commandement de la division de réserve de l'armée d'Afrique. Il devient ambassadeur en Espagne en 1838. Ses nombreux exploits sont récompensés par la légion d'honneur, qu'il reçoit en 1839.

Notre toile constitue l'un des portraits d'enfants les plus exquis de tout le corpus de l'artiste. Le petit Raymond, âgé de quatre ans, interrompt sa partie de cartes pour poser un instant, sa tête et ses mains appuyées contre la table. Il séduit le spectateur par son ingénuité et sa candeur. Son joli minois, son teint fin, ses grands yeux bleus, son nez coquet, et sa bouche souriant gentiment suggèrent qu'il possède déjà des qualités de douceur et de charme. Sa pose décontractée, associée à un air délicat et à un regard tendre, révèle une vive intelligence, pleine de curiosité.



ill. 3 : Elisabeth Vigée Le Brun,
Portrait du comte d'Espagnac, 1786,
huile sur toile, 64,7 x 54 cm,
Londres, Wallace Collection.



ill. 4 : Elisabeth Vigée Le Brun,
Portrait de Caroline Lalive de La Briche, 1786,
huile sur toile,
collection particulière.

Élisabeth Vigée Le Brun a recours dans notre toile à une formule employée dans plusieurs portraits d'enfants peints en 1786, représentant le comte d'Espagnac (ill. 3), Caroline Lalive de La Briche (ill. 4) et Marie Renée Louise de Fouquet (ill. 5) : elle privilégie une position de trois-quarts, le visage de face, mettant ainsi en valeur les traits juvéniles illuminés d'un léger sourire découvrant ou non les dents, un bras ramené vers le torse afin d'accentuer le volume et de creuser la composition, la silhouette se détachant sur un fond traité tout en frottis où apparaît la couche claire de la préparation. Les enfants sont

le plus souvent figurés au naturel, et non pas vêtus ou poudrés comme de petits adultes.

Le costume raffiné du jeune Raymond Aimery de Montesquiou-Fezensac ne manque toutefois pas de révéler son rang. À l'instar du dauphin représenté avec sa sœur par Vigée Le Brun en 1784, il porte un habit à « à la matelote » ou « à la marinière » en satin de soie prune qui s'accorde parfaitement avec la nappe de velours vert (ill. 6). Comme dans le *Portrait d'Alexandrine Émilie Brongniart* (ill. 7), peint en 1788, cet élégant contraste de couleurs violette et verte est mis en valeur par le fond gris-bleu frotté.

Notre portrait offre donc un éminent témoignage de la capacité de Vigée Le Brun à saisir l'innocence et la grâce de ses jeunes modèles, tâche à laquelle elle prend manifestement plaisir. Peints dans une matière fluide et onctueuse, ces portraits d'enfants font écho à ceux de Jean-Baptiste Greuze, tout en faisant preuve d'une sentimentalité moins excessive.

Témoin d'une société d'Ancien Régime à bout de souffle, Élisabeth Vigée Le Brun célèbre dans son œuvre les valeurs de la culture des Lumières. La publication du premier livre de l'*Émile* (1762), dans lequel Jean-Jacques Rousseau souligne la nécessité de porter attention aux enfants dès « l'âge de nature », n'est probablement pas étrangère à l'intérêt artistique que montrent alors Élisabeth Vigée Le Brun et d'autres peintres de sa génération pour de très jeunes modèles.



ill. 5 : Elisabeth Vigée Le Brun,
Portrait de Marie Renée Louise de Fouquet,
huile sur toile, 54,5 x 45 cm,
signé et daté (en bas à gauche) :
« Louise V^g Le Brun f. 1786 ». collection particulière.



ill. 6 :
détail de notre tableau.



ill. 7 : Élisabeth Vigée Le Brun,
*Portrait d'Alexandrine Émilie
Brongniart*, 1788,
huile sur panneau de chêne,
65 x 53,3 cm,
Londres, National Gallery.

34 Ce traité pragmatique et visionnaire contribue à l'émergence d'une nouvelle norme de vie familiale avec la découverte d'émotions propres à l'enfance. Notre tableau s'insère dans cette conception humaniste de l'enfant, qui selon Rousseau « a ses manières de voir, de sentir et de penser qui lui sont propres ». Il ajoute que « rien n'est moins sensé que de vouloir y substituer les nôtres² ».

La dame de cœur située directement sous les yeux du jeune Raymond n'est pas un choix anodin de la part de l'artiste : dans la cartomancie de l'époque, le tirage d'une telle carte peut faire écho à la bienveillance de la mère. Cela traduit l'importance nouvelle accordée à la relation entre la mère et son enfant. Vigée Le Brun excelle dans les doubles portraits représentant des femmes

accompagnées de leur progéniture, comme en témoigne le célèbre *Autoportrait* du Louvre, dans lequel sa fille Julie, née le 12 février 1780, trouve refuge sur ses genoux (ill. 1). La critique loue dans cette œuvre la véracité du sentiment maternel, désormais considéré comme « instinctif ».

35 Si Élisabeth Vigée Le Brun est l'une des pionnières dans la réalisation d'émouvants portraits de bambins, porteurs d'une nouvelle philosophie, d'autres femmes artistes comme Mary Cassatt poursuivront cette voie au XIX^e siècle dans des œuvres glorifiant la maternité et le bonheur domestique.

Amélie du Closel

2. Jean-Jacques Rousseau, *Émile*, livre II, Paris, Flammarion, 1966, coll. « gf », p. 93 / *Œuvres complètes*, coll. « La Pléiade », tome IV, Paris, Gallimard, 1990, p. 303.

Élie Honoré Montagny

(Paris 1782 - 1864 Paris)

Le Triomphe de Galatée



Élie Honoré Montagny,
Le Triomphe de Galatée,
vers 1813,
huile sur papier marouflé sur toile,
38,4 x 46,2 cm.

Notre *Triomphe de Galatée* offre un rare témoignage des décors fastueux élaborés par Élie Honoré Montagny au début des années 1810 à Naples pour Caroline Murat.

Sœur de Napoléon, Maria-Annunziata Bonaparte, dite Caroline (1770-1837), est la troisième et dernière fille de Charles Bonaparte et de Maria Letizia Ramolino, et leur avant-dernier enfant (ill. 1). Elle épouse le 20 janvier 1800 Joachim Murat, ancien premier aide de camp de son frère lors de la première campagne d'Italie, devenu général de division. Son mariage le conduit aux plus hautes sphères de l'État. Caroline obtient le titre d'Altesse impériale en 1804 et Murat est nommé maréchal, grand amiral et prince de l'Empire. Leurs propriétés s'accroissent au rythme de leur élévation sociale, politique et dynastique : lorsqu'ils reçoivent le royaume de Naples en 1808, les Murat possèdent en France les châteaux de Villiers-la-Garenne et de Neuilly, et les hôtels de Thélusson et de l'Élysée, ornés de remarquables collections.



ill. 1 : François Gérard,
Caroline Murat, reine de Naples,
et ses enfants,
huile sur toile, 217,5 x 170,5 cm,
Fontainebleau, musée national du château.



ill. 2 : Giovan Battista Lusieri, *Les Pentes du Vésuve depuis Portici avec une vue sur le palais Bourbon*, gouache sur papier, collection particulière.

La reine de Naples tente de relancer l'économie de son royaume en aidant les manufactures textiles, favorise l'éducation des jeunes filles et encourage les fouilles archéologiques de Pompéi. Elle entreprend également de décorer de luxueux appartements dans ses résidences napolitaines et elle commande à Ingres, en 1814, la célèbre *Odalisque*¹.

Malgré sa courte présence de sept ans sur le trône de Naples, Caroline Murat aménage si bien ses palais qu'ils en portent toujours l'empreinte. Elle apprécie particulièrement le palais

de Portici, maison de plaisance située sur les pentes du Vésuve, face à la mer, construite en 1738 comme résidence d'été des Bourbons² (ill. 2). Entre ville et campagne, Portici permet une étiquette assouplie tout en arborant un luxe inouï et une modernité tant artistique, par les œuvres qui y sont conservées, que par son aménagement. Dans une lettre adressée à la reine Hortense le 18 octobre 1809, Caroline ne cache pas sa préférence pour ce palais où elle réside la moitié de l'année : « Je suis maintenant à Portici et comme tu vois, bien près du Vésuve

2. Voir à ce sujet : Jehanne Lazaj, « Du sommet de la gloire aux souvenirs : les résidences de la Reine de Naples et de la comtesse de Lipona », *Caroline sœur de Napoléon : reine des arts* (cat. exp., Ajaccio, Palais Fesch-musée des Beaux-Arts, 30 juin-2 octobre 2017), Milan, Silvana Editoriale, Ajaccio, Palais Fesch-musée des Beaux-Arts, 2017, pp. 111-123.

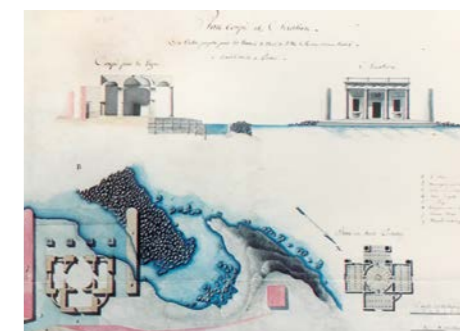
1. Voir à ce sujet : Mehdi Korchane, « Joachim et Caroline Murat, roi et reine de Naples », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 7 janvier 2019. URL : <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/joachim-caroline-murat-roi-reine-naples>.



ill. 3 : Joseph Rebell, *La Villa Elbœuf et les bains de Caroline Murat à Granatello* (à gauche de l'escalier), première représentation connue suivant sa construction, 1819, huile sur toile, Vienne, Österreichische Galerie Belvedere.

qui varie chaque jour la forme de ses éruptions. [...] J'ai de ma chambre la vue la plus riante et en même temps la plus magnifique de l'univers. De mon lit, je vois cette fameuse Caprée ; à gauche les côtes de Sorrente et plus loin Ischia et Procida et à ma droite Naples qui s'élève en amphithéâtre sur les bords du golfe et termine ce beau tableau. Comme toi, je vois peu de monde, je lis et travaille beaucoup. J'ai fait faire des fouilles. Voilà mes délassements³. »

3. Le Brethon, *Lettre n°4578, Caroline à Hortense*, le 12 octobre 1809, tome 6, 2010.



ill. 4 : Anonyme, *Plan inédit du projet des Bains de Caroline Murat à Granatello* (Portici 1813-1814), B.N.N. rep. dans Nicoletta d'Arbitrio, Luigi Ziviello, *Carolina Murat, La Regina Francese del Regno delle Due Sicilie, le Architecture, la Moda, l'Office de la Bouche*, Naples, Ed. Savarese, 2003.

Caroline fait installer, dans le parc inférieur qui plonge vers la mer, à la hauteur du port de plaisance appelé Granatello, un pavillon au bord de l'eau dédié aux bains, afin de profiter de l'air marin. Le site choisi, comme en témoignent le tableau de Jean Rebell peint peu de temps après la construction du pavillon (ill. 3) et les vestiges actuels du bâtiment, était situé près de l'escalier de la villa d'Elbœuf. Ce « bagno della Regina », fait de bois et dit « portatif », dessiné par Gennaro Lojacono et construit en 1813, présentait un plan centré, d'inspiration palladienne, avec un pronao à quatre colonnes surmontées d'un décor de stucs de tritons et de sirènes (ill. 4).

L'intérieur, disparu aujourd'hui, comportait un vestibule et deux pièces, dont un cabinet, et était orné de fresques illustrant des thèmes mythologiques et marins. Au centre était placée une table en châtaignier, bois siccatif, afin d'assécher l'atmosphère. Quelques mentions d'archives nous permettent d'imaginer ce décor. Il est question par exemple de compositions représentant « Tétis sur un char marin tiré par des dauphins et entouré de Néréides, présentant à Achille les armes fabriquées par Vulcain », de « la naissance de Vénus sortant d'un coquillage ouvert par deux tritons », et d'une « Néréide qui traverse la mer sur un taureau, en lui donnant à boire pour lui donner des forces⁴ ». Les différentes scènes étaient entourées de poissons, coquillages, branches de corail, amours avec des guirlandes de fleurs, et de bandes monochromes ornées de sirènes, tritons, nymphes et hippocampes. Notre *Triomphe de Galatée*, dont le thème marin s'accorde parfaitement avec ce programme iconographique, est manifestement un *modello* pour une composition perdue s'insérant dans le décor de ce pavillon.

Le sujet de notre esquisse prend ses sources dans l'Antiquité. Galatée est souvent confondue avec Vénus ou Amphitrite. Dans notre toile, on peut identifier la Néréide avec certitude grâce à

la présence du cyclope Polyphème, perché sur son rocher en haut à gauche : dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, le géant, qui chante en vain son amour pour Galatée, rendu furieux par ses refus, arrache un rocher de l'Etna et le précipite sur son amant Acis. La nymphe transforme alors Acis en fleuve. Le motif de la plainte de Polyphème jouant du syrinx sur une hauteur pendant que Galatée, portée par des dauphins, s'éloigne, trouve son origine dans la peinture pompéienne, où il s'intègre à des paysages marins et des architectures lointaines. La figure de Polyphème apparaît dans une fresque de la maison des Chapiteaux colorés (150-130 av. J.-C.), aujourd'hui conservée au musée national de Naples. Le goût pour les allégories marines est également vivifié par la découverte, vers 1760 à Pompéi, de la fresque de la Maison de Vénus (ill. 5). Piranèse s'en inspire en 1769 pour réaliser une gravure simulant un relief destiné à décorer le manteau d'une cheminée à l'antique. La pose de Vénus, allongée, le buste relevé, accoudée sur son bras droit et le bras gauche tendu sur le côté, a été reprise par l'auteur de notre toile. La mise au jour du trésor de l'Esquilin en 1793, qui comprend une patère en argent en forme de coquille Saint-Jacques ornée d'une Vénus à sa toilette, renforce également l'attrait des peintres néoclassiques pour ce sujet.



ill. 5 : *Le Triomphe de Vénus*, fresque, Maison de Vénus, Pompéi.

Le motif du manteau gonflé par le vent, déjà présent à Pompéi, connaît par ailleurs une indéniable fortune. Ce thème a souvent été repris par les modernes dans des scènes illustrant la naissance de Vénus, l'enlèvement d'Europe ou encore le triomphe de Galatée. La célèbre fresque de Raphaël, popularisée par la gravure, a également stimulé l'imagination des artistes, qui n'ont pas manqué de représenter Vénus et Galatée trônant dans des embarcations ou des coquilles, voguant au gré des vents qui gonflent leurs voiles, accompagnées d'une foule de créatures marines et célestes aussi mythiques que turbulentes.

Notre œuvre se rattache à la production artistique d'Élie Honoré Montagny (1782-1864), peintre français actif à Naples dans les années 1810. Issu d'une famille d'artistes, il se forme dans l'atelier de David dès 1794, alors qu'il n'est âgé que de douze ans. Il se fait remarquer en 1801 par Visconti pour ses copies de statues antiques du Louvre, ce dernier cherchant des dessinateurs pour illustrer son *Iconographie ancienne* en préparation. Montagny, qui trouve ainsi l'occasion de se rendre en Italie, est accueilli à Rome en 1804 par Suvée, directeur de la Villa Médicis. Afin de poursuivre son travail, il se rend à Naples et en Sicile.

4. ASN, Casa Reale Amministrativa, III Inventario, fasc. 381, folio 24. *Real tappezzeria. Inventario della mobilia esistente nel R. Palazzo di Portici, Anno 1817.*



ill. 6 : Élie Honoré Montagny,
Vue intérieure du Grand Cabinet de la reine Caroline Murat au palais royal de Naples,
aquarelle, 406 x 455 mm,
signé et daté (en bas à droite) :
« E. H. Montagny FE 1811 Naples »,
Rome, Museo Praz.

Il est bientôt sollicité par Caroline Murat, qui le nomme peintre officiel de la cour de Naples. En 1809, il peint *Jupiter et Mercure se montrant à Philémon et Baucis*. En 1811, il exécute une vue d'une des pièces du palais royal (ill. 6). Cette courte période correspond à l'apogée de sa carrière, les événements politiques le contraignant à regagner Paris dès 1815, où il ouvre un atelier.

Élie Honoré Montagny est l'auteur d'une grande toile illustrant *Le Triomphe de Galatée*, signée et datée 1812, actuellement conservée au palais royal de Naples (ill. 7). Ornella Scognamiglio⁵ identifie ce tableau avec une mention d'inventaire décrivant une « peinture à l'huile représentant Galatée, entourée

5. Ornella Scognamiglio, « Élie-Honoré Montagny : un disegnatore dell'antico alla corte di Carolina Murat », *L'idea dell'Antico nel Decennio francese*, extrait du colloque *Decennio francese, 1806-1815*, Naples, Giannini, 2010, p. 166.



ill. 7 : Élie Honoré Montagny,
Le Triomphe de Galatée, 1812,
huile sur toile, 102 x 130 cm,
signé et daté : « E. H. Montagny f. 1812 »,
Naples, palais royal.

d'amours et de nymphes⁶ » disposée dans le cabinet des bains (« Gabinetto del Bagno ») du palais royal de Portici en 1817. Bien que notre esquisse ne semble pas préparatoire à cette œuvre, la proximité iconographique de ces deux compositions conforte la possibilité de l'implication d'un seul et même peintre, Montagny, dans l'élaboration

de ces décors réalisés à Portici dans les années 1810. Par ailleurs, on retrouve, dans notre esquisse, l'harmonie colorée et les caractéristiques stylistiques de la Galatée de Naples. Dans les deux toiles, le peintre allie remarquablement les canons néoclassiques (profils grecs et corps longilignes) avec des thèmes légers et joyeux prisés jadis par les peintres rococo.

6. "Quattro dipinto ad olio rappresentante Galatea, con vary amorini e Ninfe attorno", Cfr. ASN, Casa Reale Amministrativa, III Inventario, Inventari, fasc. 381, folio 24. *Real tappezzeria. Inventario della mobilia esistente nel R. Palazzo di Portici, Anno 1817.*



ill. 8 : Élie Honoré Montagny, notre esquisse, premier projet pour *Le Triomphe de Galatée*.



ill. 9 : Élie Honoré Montagny (?), seconde esquisse pour *Le Triomphe de Galatée*, huile sur toile, 38,5 x 55 cm, localisation actuelle inconnue, [vente Paris, Tajan, 23 mars 2000, lot 62, comme « école française vers 1820, entourage de Louis Léopold Robert », vente New York, Sotheby's, 18 octobre 2000, lot 3, comme « attribué à Felice Giani », vente Bloomfield, Nye & Company, 25 juillet 2018, lot 298, comme « attribué à Felice Giani »].



ill. 10 : d'après Élie Honoré Montagny (?), *Le Triomphe de Galatée*, huile sur toile, 152,5 x 173,3 cm, signé et daté (en bas à gauche) : « Monanteuil 1885 (?) », localisation actuelle inconnue, [vente Londres, Christie's, 24 janvier 2008, lot 178, comme « Jean J. Monanteuil », vente Londres, Christie's, 6 juin 2013, lot 203, comme « Jean J. Monanteuil »].

Notre esquisse peut être rapprochée de deux autres toiles qui présentent des compositions similaires, avec quelques variantes, passées en vente sous différentes attributions. Notre version serait le premier projet, le modèle de présentation pour le pavillon des bains, soumis à la reine de Naples pour approbation (ill. 8). Montagny exécute par la suite une seconde esquisse : il s'agit d'une toile de dimensions comparables à notre tableau, présentée chez Tajan une première fois comme « entourage de Léopold Robert » en mars 2000, puis vendue plus tard aux États-Unis comme « attribuée à Felice Giani » (ill. 9). Dans cette version, l'artiste reprend le groupe ascensionnel des Néréides entourant

Galatée étendue sur un char marin tiré par deux dauphins, en ajoutant un *putto* debout à la tête du convoi. Le peintre affuble les Néréides de bijoux, de coiffures élaborées et de couronnes de fleurs, et camoufle partiellement, dans un souci de pudeur, la nudité des jeunes femmes par des drapés de couleurs vives et tranchées. À l'arrière-plan, il ajoute à droite une nymphe chevauchant un dauphin. Polyphème sur son rocher est désormais représenté de face, brandissant une pierre. Le Vésuve, très éloigné et à droite dans la première esquisse, prend plus d'ampleur et figure à gauche dans la seconde esquisse. Le peintre renforce ainsi l'importance du volcan, véritable symbole de la nouvelle dynastie locale,

visible également à l'arrière-plan du portrait officiel de Caroline Murat et de ses enfants peint par Gérard (ill. 1).

La composition finale, aujourd'hui perdue ou détruite, est révélée par une copie ancienne (ill. 10), d'assez mauvaise facture (attribuée à tort à Jean Monanteuil), mais qui a le mérite de rendre compte de l'aboutissement du travail de réflexion de l'artiste. Ce dernier met finalement au point une synthèse des deux esquisses, en combinant des motifs appartenant à chacune d'entre elles : il restitue par exemple l'enfant se bouchant les oreilles (à droite dans notre œuvre) qui avait été écarté dans la seconde version. Le peintre adopte finalement un cadrage plus large, tout en décalant le volcan vers le centre de la toile. Il équilibre la composition en plaçant, à gauche de Galatée, le triton vu de dos soufflant dans une corne initialement situé à droite du groupe central dans la seconde esquisse. Il améliore enfin le rendu de la perspective en réduisant la taille de la nymphe chevauchant un dauphin et de Polyphème sur son rocher à l'arrière-plan.

Notre esquisse offre un parfait exemple de l'art raffiné, léger et féminin de Montagny. Ce dernier reste fidèle au « goût pompéien » qu'affectionne particulièrement la reine de Naples. Notre composition épurée se distingue des versions ultérieures plus confuses et chargées de détails. Le peintre livre ici une scène particulièrement séduisante, en se concentrant sur l'essentiel et en privilégiant la lisibilité et l'équilibre de la composition. Les corps nus, dénués de tout accessoire superflu, sont sublimés par des drapés dessinant d'élégantes courbes. Les coloris bleu et rose de ces voiles s'accordent avec l'environnement marin et la carnation des jeunes femmes. Les attitudes gracieuses des figures, la vivacité des *putti* virevoltant gaiement autour du groupe de Néréides, la brise marine qui anime les drapés, défait les coiffures et soulève l'écume, confèrent à notre scène une atmosphère joyeuse et charmante, en parfaite harmonie avec le caractère hédoniste du site de Granatello, consacré au plaisir et à la détente procurés par les bains de mer.

Amélie du Closel





Anthelme Trimolet,
Le Laboratoire de mécanique du professeur Ennemond Eynard (1749-1837),
1836,
huile sur toile,
57 x 45,5 cm,
signé et daté (en bas à gauche) : « Trimolet / 1836 ».

Anthelme Trimolet

(Lyon 1798 - 1866 Lyon)

*Le Laboratoire de mécanique
du professeur Ennemond Eynard (1749-1837)*

Provenance :

Collection du professeur Ennemond Eynard (1749-1837).
Don du professeur Ennemond Eynard au lycée de La Martinière à Lyon.
Collection privée d'origine lyonnaise.
Haute-Loire, commerce d'art.

Anthelme Claude Honoré Trimolet, originaire de Lyon, est le fils d'un ancien dessinateur en broderie devenu soyeux. Il est formé par Pierre Révoil (1776-1842) à l'École impériale des beaux-arts de Lyon dès sa création en 1807. Trimolet remporte en 1812 la médaille d'argent en classe de bosse et il reçoit le Laurier d'Or en 1815. Il enseigne le dessin au Collège royal de sa ville natale de 1820 à 1830.

L'artiste s'adonne à la lithographie, à la sculpture et à la peinture à l'huile. Il est l'auteur de portraits et de scènes de genre historiques dans le style troubadour de son maître Révoil, éminent représentant de la jeune école lyonnaise. Avec son épouse, Louise Agathe Edma Saunier,

issue d'une riche famille bourguignonne de propriétaires terriens, il cultive un goût prononcé pour la brocante, et notamment pour la Haute Époque, comme beaucoup d'amateurs lyonnais de son temps.

En 1817, peu après l'obtention du Laurier d'Or, et au retour d'un voyage à Paris, Trimolet entreprend la réalisation d'un tableau représentant l'intérieur de l'atelier de mécanique du professeur Eynard (ill. 1). Le sujet concorde parfaitement avec les centres d'intérêt de Trimolet, qui affirme lui-même : « Tous mes goûts me portaient aux travaux manuels et mécaniques ; et je n'étais jamais plus heureux que lorsque je voyais travailler, par exemple, des menuisiers, des serruriers, des ferblantiers, des tourneurs, etc. J'aurais voulu qu'ils me donnent la permission de me servir de leurs outils et de faire comme eux¹. »

L'œuvre est commandée par monsieur Brun, restaurateur d'objets d'art, représenté debout à gauche. Vêtu d'un tablier de cuir et d'un gilet, appuyé

1. Aimé Vingtrinier, « Autobiographie artistique d'Anthelme Trimolet », *Revue du Lyonnais*, Nouvelle Série, t. 1, 1850, p. 40.



ill. 1 : Anthelme Trimolet,
*Le Laboratoire de mécanique
du professeur Ennemond Eynard*
(1749-1837),
vers 1817-1818 (Salon de 1819),
huile sur toile,
53,7 x 44 cm,
Lyon, musée des Beaux-Arts.

contre un tour, il écoute d'une oreille attentive les explications de son maître, le professeur Eynard, qui manifesta son désir de faire également partie de la composition. Habillé à la mode de l'Ancien Régime, assis dans un fauteuil Louis XIII, le savant, vu de profil, porte ses lunettes en serre-tête et tient dans sa main un ouvrage. Trimolet s'attache à dépeindre avec la plus grande précision la collection de cet érudit, qui comprenait, selon la description faite

par un guide de voyage datant de 1826 : « tous les outils propres aux travaux sur tour et à la menuiserie, l'ébénisterie, la serrurerie, comme aussi les machines les plus curieuses de physique et de mathématiques² ». M. Dufournel a dressé la nomenclature de tous ces instruments (limes, tenailles, marteaux, cisailles, compas, équerres, pinces, étaux, scies, etc.), soigneusement mis en valeur par un éclairage à contre-jour.

2. Louis Michallet, « Ennemond Eynard (1749-1837). Le musée Ennemond Eynard à La Martinière », *Revue d'information du Comité Centre Presqu'île de Lyon*, n°15, 1989-1990, pp. 62-64.

Révoil engage Trimolet à envoyer son tableau à Paris. L'œuvre obtient un grand succès et vaut au peintre d'être décoré de la médaille d'or au Salon de 1819³. La critique est élogieuse : « Nous ne toucherons point à décrire ce prodige de vérité : tout ce que nous pourrions en dire n'en donnerait qu'une faible idée à qui ne l'a pas vu ; et qui l'a vu, trouverait que nous n'en disons jamais assez. Comment louer dignement un ouvrage où l'on croit voir la nature même à travers un verre qui rapetisse les objets ?⁴ ». Le comte de Forbin, directeur des Musées royaux, propose à Trimolet de la part du duc de Berry d'acquiescer son tableau pour un prix avoisinant les 10 000 francs. Mais le professeur Eynard, propriétaire de l'œuvre, qui ne souhaite pas s'en dessaisir, offre à Trimolet une importante somme d'argent en dédommagement tout en lui promettant d'en faire don plus tard au musée de la ville de Lyon⁵.

Ennemond Eynard⁶ (1749-1837) est issu d'une famille bourgeoise de Lyon. Il fréquente dans sa jeunesse la faculté de Montpellier, où il soutient une thèse en médecine, avant d'étudier à Paris sous la direction de divers maîtres réputés pour leur savoir. Il est agrégé en 1779 par le collège de médecins de Lyon.

3. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au musée royal des arts, le 25 août 1819*, Paris, C. Baliard, 1819, p. 120 : « TRIMOLET, de Lyon. / 1088 – Intérieur d'un laboratoire de mécanicien dans lequel sont MM. Eymard et Brun, amateurs. »

4. *Semaine lyonnaise*, 1819.

5. Élisabeth Hardouin-Fugier, Étienne Grafe, *Portraitistes lyonnais (1800-1924)* (cat. exp., Lyon, musée des Beaux-Arts, juin-septembre 1986), Lyon, musée des Beaux-Arts, 1986.

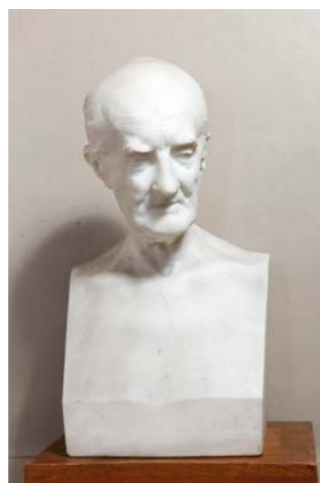
6. Ariste Potton, « Notice sur Ennemond Eynard », *Revue du Lyonnais*, vol. 5, 1837, pp. 464-477.

Eynard donne des cours d'anatomie, de chirurgie, d'obstétrique et de pharmacie jusqu'en 1785. Il renonce ensuite à la médecine pour se consacrer aux sciences physiques et aux mathématiques appliquées à l'industrie. La mécanique devient alors une véritable passion, dont il souhaite faire profiter l'industrie manufacturière et la classe ouvrière. Pendant la Révolution, il met au point et perfectionne, de concert avec Mollet, Gensoul et Raymond, ancien préparateur de chimie à Polytechnique, plusieurs inventions. Il tente de réunir un certain nombre de machines dans l'abbaye des dames de Saint-Pierre, transformée brièvement en conservatoire de sciences, arts et mécanique, en composant un important arsenal industriel. Mais le palais des arts est remanié en 1812-1813, et Eynard récupère alors les modèles de Philippe de Lasalle et les métiers de la collection de Grollier de Servières. Il est nommé membre de l'Académie des Sciences en 1804, président de l'Académie en 1813, avant de devenir secrétaire adjoint à la section des sciences entre 1812 et 1820. Toutes les questions industrielles lui paraissant dignes d'intérêt, il publie plusieurs mémoires et articles scientifiques. Il participe à la révolution inaugurée par Lavoisier, en jetant les bases de la chimie moderne. Nommé conseiller-administrateur de l'école de La Martinière à Lyon, fondée par Claude Martin, Eynard fixe sa demeure au milieu des enfants d'ouvriers, et fait don à l'école du riche cabinet industriel, conservatoire d'outils et de machines en tout genre, qu'il était parvenu à former

au cours de sa carrière. Il joint également à cette collection — l'une des plus grandes ressources qui aient jamais existé dans l'étude des arts mécaniques — le don du cabinet de physique de Charles-Henry Tabareau, polytechnicien et membre de l'Académie des Sciences de Lyon. En 1831, l'Académie de Lyon obtient pour Eynard la croix de la Légion d'honneur. Il est très sensible à cette distinction : « Aujourd'hui, octogénaire, je reçois de vous une faveur qui doit me faire oublier toutes les peines d'une longue vie, charmer, adoucir les moments de la vieillesse ». Cet homme au savoir encyclopédique, qui a pleinement adopté les idées nouvelles du siècle des Lumières, succombe en 1837, quelques jours après une chute fatale, dans sa quatre-vingt-huitième année. Ses traits nous sont parvenus grâce à la composition de Trimolet, exposée à nouveau à la mort du savant, au Salon de Lyon, sous le titre *L'Intérieur de l'atelier de feu M. Eynard*⁷, et par le biais d'un buste du sculpteur Legendre-Héral (1796-1851), qui se trouve actuellement dans le salon d'honneur de la Fondation Claude-Martin (ill. 2).

Le tableau, tantôt décrit comme *L'Atelier d'un mécanicien* ou *L'Intérieur du laboratoire de M. Eynard*, est toujours aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts de Lyon. Notre toile est une réplique autographe réalisée par Trimolet en 1836, soit dix-huit ans après l'exécution de la première version. À la fin de sa carrière,

7. Dominique Dumas, Jacques Foucart, *Salons et expositions à Lyon, 1786-1918 : catalogue des exposants et listes de leurs œuvres*, vol. 3, p. 1259 : « 1837 - (E) Intérieur de l'atelier de feu M. Eynard. Ce tableau a été acheté par la ville pour le musée. MBA Lyon, Inv. A33 ».



ill. 2 : Jean-François Legendre-Héral, *Buste d'Ennemond Eynard*, 1835, marbre, H. 59 x P. 32 x P. 25 cm, signé (à gauche sur le côté) : « Legendre Héral » et daté : « 1835 », Lyon, lycée de La Martinière.

Eynard, qui souhaite créer un musée portant son nom au sein même de l'école de La Martinière, se voit proposer de faire réaliser une copie de son tableau, lui offrant ainsi l'opportunité d'avoir son image dans deux établissements publics. Trimolet raconte à ce sujet : « Je ne crus pas devoir refuser, malgré l'ennui extrême de se copier, dans la crainte de voir traduire mon ouvrage d'une manière ridicule par quelque jeune faiseur de pochades, qui laisserait de côté la finesse d'exécution, lui aurait sorti tout le mérite. J'étais, d'ailleurs bien aise de montrer que mes yeux ni ma main n'avaient rien perdu de leurs facultés, dans l'espace de dix-huit ans, comme le prétendaient quelques personnes et je crois l'avoir prouvé dans cette circonstance⁸ ».

8. Léonard Boitel, « Artistes lyonnais contemporains, M. ACH Trimolet », *Revue du Lyonnais*, I, 1850, pp. 122-123.

Jusqu'à aujourd'hui, certains auteurs comme Boitel⁹ et Martin-Daussigny¹⁰ estimaient que la toile exposée au musée des Beaux-Arts de Lyon était la réplique tardive, tandis que d'autres, comme Vingtrinier¹¹, soutenaient que l'original était au musée des Beaux-Arts et la reproduction au musée de La Martinière. La redécouverte de notre tableau, signé et daté de 1836, apporte la réponse à cette question et vient confirmer la thèse de Vingtrinier. Le musée Eynard au lycée de La Martinière à Lyon, constitué de livres, de machines et d'instruments de la collection du savant, était installé au premier étage du site des Augustins, dans l'aile ouest du cloître dès 1833. Il était accessible aux seuls chefs d'atelier sur demande expresse. À l'heure actuelle, quelques machines et appareils techniques sont toujours présentés dans l'immeuble de la rue Hyppolite-Flandrin, et les vestiges de la collection du musée Eynard sont entreposés dans le grenier depuis les années 1970¹². Cependant, les pièces les plus intéressantes ont été dispersées dans les années 1930. C'est sans doute à cette

9. *Idem*.

10. Edmé-Camille Martin-Daussigny, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du musée de Lyon, au Palais des arts*, Lyon, A.L. Perrin et Marinet, 1877, pp. 65-66 : « TRIMOLET (Anthelme) : 202. Intérieur d'un atelier de Mécanicien. Ce tableau, dans lequel se trouve représenté le docteur Eynard donnant des avis à son élève Brun, devenu plus tard célèbre réparateur d'objets d'art, est une répétition, par Trimolet lui-même, de celui qui avait été donné par M. Eynard et retiré avec autorisation de M. le baron Rambaud, maire. Cette répétition, faite aux frais de la Ville, sous l'administration de M. le docteur Prunelle, maire, a été placée au Musée par son successeur, M. Christophe Martin en 1838. » Toile, haut. 0,55 c., larg. 0,44 c. »

11. Vingtrinier, *op. cit.*

12. Élisabeth Dandel, *Le Mobilier du lycée de La Martinière, site des Augustins* : <https://patrimoine.auvergnhonealpes.fr>

époque que notre tableau, originellement destiné au musée Eynard, quitta les cimaises du lycée de La Martinière.

L'observation de notre œuvre confirme les dires de Trimolet qui affirme dans ses Mémoires qu'il n'a rien perdu de ses facultés en dix-huit ans. Il tente même de se perfectionner en tâchant d'éviter, dans cette deuxième édition, « le trop noir de la première ». La composition de notre toile est rigoureusement identique à celle du tableau original, à deux infimes variantes près : le peintre supprime un outil situé juste au-dessus du visage de Monsieur Brun, sans doute pour des raisons de lisibilité, et le professeur Eynard arbore sur le col de sa veste un petit ruban rouge qui ne figurait pas sur la version de 1817-1818 : ce discret insigne n'est autre que la légion d'honneur, dont le protagoniste fut décoré en 1831, soit cinq ans avant l'exécution de notre réplique.

Le faire précis et les jeux francs de lumière de l'œuvre placent l'artiste dans une tradition nordique. Marqué profondément par la découverte des « peintres de la réalité » lors de son premier séjour à Paris en 1817, Trimolet prend l'habitude de restaurer lui-même les tableaux anciens de sa collection et réalise des copies des maîtres hollandais. Il tente d'atteindre « l'incroyable finesse » de Mieris et de Gérard Dou, afin d'assouvir son goût prononcé pour le fini et le porcelainé.

Sa formation académique et la tradition lyonnaise du rendu minutieux inspiré des cartons pour le textile tel que le pratiquait, dès le milieu du XVIII^e siècle,

l'École gratuite de dessin, l'ont convaincu que l'art était surtout « le fini, condition du bon ». Même s'il écrit en 1836, dans un bref retour sur la technique révélateur de son tempérament cyclothymique : « La nature n'est pas polie, huilée, beurrée, noire, violette, plombée », il n'en reste pas moins fidèle, tout au long de sa carrière, aux maîtres flamands du XVII^e siècle et désapprouve l'école moderne. Il souligne lui-même les contradictions de son temps, en rappelant que la facture porcelainée semble déjà démodée avec l'avènement du romantisme, alors que c'est cette même minutie que les amateurs réclament pour leur portrait ! Trimolet pratique occasionnellement la miniature sur ivoire, et il publie à la fin de sa vie des *Réflexions sur les matières employées par les peintres*, où il prône l'excellence de la facture héritée des procédés hollandais anciens. Un grand nombre de portraits du maître semblent être recouverts d'un émail intact, à l'instar de notre tableau.

La composition solennelle de *L'Intérieur de l'atelier de mécanique du professeur Eynard* tranche avec les représentations pittoresques d'échoppes visibles dans les Salons artistiques de la Restauration, comme le *Serrurier* de Jean-Antoine Laurent (ill. 3). Trimolet, qui retranscrit l'atmosphère studieuse et recueillie de l'atelier, surprend un entretien entre deux connaisseurs : le vieux professeur, dont le geste mesuré s'apparente à une bénédiction, entreprend un dialogue philosophique avec son élève attentif. Les outils rigoureusement classés et exposés, décrits avec un réalisme méticuleux et silencieux, côtoient des objets en



ill. 3 : Jean-Antoine Laurent, *Un serrurier cherche à faire mordre sa lime à un geai* [d'après La Fontaine, *Fables*, Livre VI], 1829, huile sur toile, 86 x 65 cm, Paris, musée du Louvre.

matériaux précieux comme la corne, l'ivoire et l'albâtre, et acquièrent ainsi noblesse et dignité. Le choix de ce thème insolite, exprimé dans une technique virtuose, a sans doute participé au succès populaire de cette composition, qui peut être considérée comme le manifeste de l'École lyonnaise, distinguée pour la première fois au Salon de 1819¹³.

Amélie du Closel

13. Voir à ce sujet : *Girodet face à Géricault ou la bataille romantique du Salon de 1819*, dir. Bruno Chenique (cat. exp., Montargis, musée Girodet, 12 octobre 2019-12 janvier 2020), Paris, Liénart, 2019 (à paraître le 24 octobre 2019).





Eugène Isabey,
La Tempête,
huile sur toile marouflée sur carton,
19,2 x 15 cm,
monogrammé en bas à gauche : « E. I. »,
(illustré en taille réelle).

Eugène Isabey

(Paris 1803 - 1886 Montévrain)

La Tempête

Eugène Isabey aspire, dès sa prime jeunesse, à faire carrière dans la Marine. Bien qu'il ne se destine pas, dans un premier temps, à suivre les traces de son père Jean-Baptiste Isabey (1767-1855), l'un des plus célèbres miniaturistes de l'Empire, il devient cependant un peintre, lithographe et aquarelliste fort habile et prolifique. Une grande partie de sa production est consacrée à la représentation des navires pris dans des tempêtes impitoyables. Isabey expose pour la première fois une marine au Salon de 1824, alors que Delacroix se distingue avec ses *Massacres de Scio*. L'œuvre d'Isabey est particulièrement apprécié pour sa palette délicate et sophistiquée, qu'il perfectionne

grâce à sa collaboration avec Bonington et Delacroix, avec qui il se lie lors d'un voyage à Londres en 1825. Isabey expose des vues de Normandie au Salon de 1827, qui lui permettent de remporter une médaille d'or. Il est très attaché à cette région qui lui fournit les sujets d'un grand nombre de scènes maritimes. En 1830, il prend part à l'expédition d'Alger comme peintre officiel de la Marine, en compagnie de Théodore Gudin. Au cours de cette décennie, Isabey anticipe la mode des paysages de Bretagne, contrée encore peu accessible, popularisée par le génie poétique de Chateaubriand. Il retourne fréquemment en Normandie jusqu'en 1874, date à laquelle les maux dont il souffre l'obligent à se retirer à Nice¹.

1. Pierre Miquel, *Eugène Isabey, 1803-1886 : la marine au XIX^e siècle*, Maurs-la-Jolie, Éd. de la Martinelle, 1980.



ill. 1 : Eugène Isabey,
Naufrage du Trois-mâts L'Emily, 1823,
huile sur toile, 200 x 345 cm,
Nantes, musée des Beaux-Arts.

Par son format restreint et son cadrage vertical, notre marine constitue une pièce rare dans l'œuvre d'Isabey, dont la réputation repose davantage sur ses immenses scènes de naufrages (ill. 1).

Le peintre dépeint ici un paysage obscur dans lequel se mêlent la mer et les nuages. Le rythme des vagues impétueuses qui atteignent le rivage, d'où l'artiste a capturé la scène, permettent de mesurer l'ampleur de la tempête. À l'arrière-plan à droite, un navire incliné aux voiles déséquilibrées, luttant contre des vents ardents, est presque englouti par les ténèbres. On remarque la présence de deux mouettes survolant l'océan déchaîné, détail peu commun dans les marines d'Isabey.

Les scènes de noyade et de naufrages sont nombreuses dans les expositions publiques à Paris et à Londres entre 1770 et 1830². Les artistes, décidés à rompre avec la tradition héritée du classicisme, cherchent à renouveler le genre en traduisant les dimensions exaltantes et contemporaines du paysage. La sensibilité de l'époque étant attirée par les catastrophes naturelles, le déluge devient un nouvel objet de fascination.

2. *Crossing the Channel: British and French Painting in the Age of Romanticism*, dir. Patrick Noon (cat. exp., Londres, Tate Britain, 5 février-11 mai 2003, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, 8 juin-7 septembre 2003, New York, The Metropolitan Museum of Art, 7 octobre 2003-4 janvier 2004), Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts en association avec Tate Pub., 2003.



ill. 2 : Théodore Géricault,
Voilier sur une mer déchaînée, 1818-1819,
pierre noire, pinceau, lavis brun et aquarelle
sur papier brun, 152 x 247 mm,
Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

À la grandeur monumentale du paysage classique, s'opposent les sentiments liés à la violence et à la démesure. Dans une étude à l'aquarelle pour *Le Radeau de la Méduse*, réalisée près du Havre vers 1818, Géricault insiste sur la puissance et l'énergie des vagues qui contrastent avec l'effort humain personnifié par le navire (ill. 2). L'emploi d'une palette monochrome et la présence d'une deuxième embarcation qui se dessine dans le brouillard comme un fantôme, accentuent la tension dramatique de la scène. Le destin du bateau au premier plan, sur lequel on ne décèle aucune trace de vie humaine, semble entièrement dépendre de la vague qui approche.

D'autres artistes, comme Horace Vernet, Paul Huet ou Charles Mozin, dépeignent également une mer hostile qui déferle par vagues sur des côtes escarpées. Les hommes paraissent minuscules, perdus dans l'immensité de cette nature terrifiante. On mesure alors l'horreur du drame, toute possibilité de rédemption étant exclue. Conduit par l'exemple de ces peintres, Isabey s'inscrit dans ce courant romantique et réalise même sa propre version du *Radeau de la Méduse* (localisation inconnue). Dans notre œuvre, il se plaît à sublimer l'angoisse, le désespoir et le déchaînement des éléments.

Tout en puisant ses sources dans le romantisme, Isabey ouvre cependant la voie à de nouvelles recherches. Dans notre œuvre, il innove en se positionnant volontairement face à l'océan qui devient ainsi la métaphore du mouvement pur. Hypnotisé par le flux et le reflux de l'eau évoquant à la fois le temps infini du monde et un temps très fugitif, il se place au plus près de la mer dans un face-à-face qui exclut toute référence au site.

Les vagues, qui poussent jusqu'au ciel leurs cimes remplies d'écume, évoquent la permanence et l'immensité de l'océan, fixé par l'artiste comme un détail capturé par l'objectif d'un photographe. Isabey annonce ainsi les marines de Courbet (ill. 3), libres de toute anecdote, dans lesquelles les vagues, représentées de manière frontale, deviendront le sujet même de la toile³.

3. *Vagues : Autour des Paysages de mer de Gustave Courbet*, dir. Jocelyn Bouquillard et al. (cat. exp., Le Havre, musée Malraux, 13 mars-6 juin 2004), Paris, Somogy éditions d'art, 2004, vol. 1, p. 60.



ill. 4 : Eugène Isabey,
Le Mont Saint-Michel,
huile sur carton,
26,1 x 39,5 cm,
Amiens, musée de Picardie.



ill. 3 : Gustave Courbet,
La Vague, 1869,
huile sur toile, 66 x 90 cm,
Lyon, musée des Beaux-Arts.

À côté des grandes compositions qui ont assuré son succès, Isabey livre des œuvres de petits formats, comme notre marine et celle conservée au musée d'Amiens, d'un caractère plus naturel et sensible (ill. 4). Il traduit dans notre œuvre, avec beaucoup de naturalisme, toute la force des éléments. Le peintre pénètre avec ses yeux et ses coups de pinceau dans cette mer agitée : il emploie une touche transparente et liquide pour décrire les vagues du premier plan, et matérialise l'écume par de petits empâtements clairs et lumineux. Il adopte une facture large et énergique pour le ciel, afin d'exprimer le caractère éphémère et instantané de l'orage. Ce traitement libre et spontané

annonce la vigueur des esquisses prises sur le vif des futurs impressionnistes. En effet, Isabey est l'un des premiers à s'intéresser à la traduction de la lumière par la couleur. Notre charmant tableau illustre donc parfaitement la place que le peintre occupe dans l'évolution des paysages de mer au XIX^e siècle : ce contemporain de Victor Hugo marque la transition entre les romantiques britanniques et ses élèves, les pré-impressionnistes Boudin et Jongkind, dont il favorisera la reconnaissance.

Carola Scisci
& Léopoldine Duchemin

Thomas Couture

(Senlis 1815 - 1879 Villiers-le-Bel)

*La Main de Maître de Bénazé,
étude pour L'Avocat plaidant*



Thomas Couture,
*La Main de Maître de Bénazé,
étude pour L'Avocat plaidant,*
vers 1875,
huile sur toile,
33 x 41 cm,
monogrammé (en bas à gauche) : « T. C. ».

Provenance :

Collection George Peter Alexander Healy
(1813-1894), Chicago et Paris.
Galerie Heim-Gairac, 1988.
Collection Bruno Foucart (1938-2018).
Paris, commerce d'art.

Exposition :

*Catalogue des œuvres de Th. Couture
précédé d'un essai sur l'artiste par Roger
Ballu* (cat. exp., Paris, Palais de l'Industrie,
septembre 1880), Paris, A. Quantin
& Cie, 1880, n° 201 (comme « Main
mi-ouverte ; Étude pour le tableau
"L'Avocat". (Appartient à M. Healy.) ».

Thomas Couture, originaire
de Senlis, suit l'enseignement
du baron Gros de 1830 à
1835, avant d'intégrer l'atelier de Paul
Delaroche. Il arrive second au prix de
Rome de 1837, et se détourne alors de la
tradition académique. *Les Romains de*

la Décadence, exposé au Salon de 1847,
lui vaut une médaille de première classe.
Le tableau, acheté par l'État, lui permet
d'accéder à la notoriété. Les critiques y
voient une synthèse des styles classique
et romantique, un exemple du « juste
milieu ». Il ouvre un atelier et reçoit
d'importantes commandes officielles,
telles que *L'Enrôlement des Volontaires* en
1848, et *Le Baptême du Prince Impérial*
en 1856, laissées en partie inachevées.
Pendant les années 1850, Couture
bénéficie du soutien du pouvoir en place.
La fin de cette décennie marque un
tournant majeur dans sa carrière. Une
campagne de presse menée contre lui en
1857, remettant en cause son intégrité,
le pousse à se retirer dans sa ville natale
dès 1860. Il travaille alors dans un
atelier que la ville de Senlis met à sa
disposition, la chapelle de l'ancien palais
épiscopal, devenu musée depuis 1981¹.

1. Voir à ce sujet : Olivia Voisin, Thierry Cazaux, *Thomas
Couture, romantique malgré lui*, Montreuil, Gourcuff, 2015,
pp. 7-19.



ill. 1 : Thomas Couture, *Pierrot en correctionnelle*, huile sur panneau, 32,2 x 39,2 cm, monogrammé en bas à gauche : « T. C. », Cleveland Museum of Art.

Avant même sa retraite senlisienne et ses déboires parisiens, Couture, désabusé, développe progressivement une tendance à l'aigreur et à la misanthropie. À la manière de Daumier, il tourne en dérision les hommes de loi, politiciens, financiers, médecins et courtisans. Il utilise les caractères grotesques de la *Commedia dell'arte* pour dépeindre sa vision acerbe de la société du Second Empire. Dans *La Commandite* (vers 1860), Couture met en scène un gérant vêtu en Arlequin qui commente à trois personnages établis (un noble, un militaire, un magistrat)

les dépenses liées à la glotonnerie de Pierrot. Dans le même esprit, *Pierrot en correctionnelle* (ill. 1), conçu en 1859 et poursuivi jusqu'en 1863, nous montre l'incompréhension d'un pauvre malheureux, jugé pour avoir volé des victuailles dans la cuisine d'un restaurant, désarmé face à la justice des riches qui s'abat sur lui. La plaidoirie de l'avocat-Arlequin, que l'on sent véhémement, est inutile, les deux juges étant envahis par « le sommeil du juste », selon les propres termes de Couture.



ill. 2 : Thomas Couture, *Le Tribunal de Senlis*, étude pour *Pierrot en correctionnelle*, crayon conté noir sur papier, 270 x 430 mm, signé en bas à gauche : « T. C. », Beauvais, MUJO, musée de l'Oise.



ill. 3 : Thomas Couture, *L'Avocat plaidant*, vers 1875, plume et encre brune sur papier, 142 x 177 mm, signé en bas à gauche : « T. C. », Senlis, musée d'Art et d'Archéologie.

Parmi les nombreux dessins préparatoires exécutés vers 1860 par Couture pour *Pierrot en correctionnelle*, figure une vue du tribunal de Senlis, qui sert de cadre à la scène (ill. 2) : au sein de l'assemblée d'hommes peuplant la salle d'audience, on distingue, à droite, la silhouette d'un avocat debout au deuxième rang. Son attitude est similaire à celle de Maître de Bénazé dans *L'Avocat plaidant*, toile aujourd'hui disparue, peinte quelques années avant le décès de l'artiste, vers 1875. Cette composition est connue grâce à un dessin de même sujet, exécuté

à la plume, et conservé au musée de Senlis (ill. 3). La physionomie du juriste, identifié comme Théodore-Auguste de Bénazé (1829-1912), avoué à Senlis, est saisie alors qu'il est dans l'action de son discours : il s'appuie à la barre, la main gauche posée sur un recueil, tout en esquissant un geste oratoire de la main droite. Quoique plus tardive et n'ayant pas servi à la composition finale de *Pierrot en correctionnelle*, cette effigie de l'avocat trouve sa place dans la galerie des portraits qui dérivent directement de cette œuvre.



ill. 4 : Thomas Couture, *La Tête de Maître de Bénazé*, étude pour *L'Avocat plaidant*, vers 1875, huile sur toile, 37,8 x 45,8 cm, monogrammé (en bas à gauche) : « T. C. », Art Gallery of Hamilton (Canada, Ontario).

Notre ébauche, qui représente un détail de la main droite de Maître de Bénazé, s'inscrit dans le cadre des recherches de Couture pour *L'Avocat plaidant*. L'artiste réalise également deux autres esquisses peintes pour cette œuvre : une tête (ill. 4) et une main feuilletant un livre (ill. 5), actuellement conservées dans la collection Joey and Toby Tenenbaum à la Art Gallery of Hamilton au Canada.

La composition d'ensemble et les trois études ont été exposées lors de la rétrospective sur Couture au Palais de l'Industrie, en 1880². *L'Avocat plaidant* appartenait alors au fondateur Ferdinand Barbedienne (1810-1892), proche de Couture et collectionneur des œuvres du peintre³. Le détail du visage était encore entre les mains de madame Couture, tandis que les deux mains étaient en

2. *Catalogue des œuvres de Th. Couture précédé d'un essai sur l'artiste par Roger Ballu* (cat. exp., Paris, Palais de l'Industrie, septembre 1880), Paris, A. Quantin & Cie, 1880, sous les numéros 198 à 201.

3. On retrouve *L'Avocat plaidant* dans la vente après-décès de Barbedienne, 2-3 juin 1892, sous le numéro 48.



ill. 5 : Thomas Couture, *La Main gauche de Maître de Bénazé feuilletant un livre*, étude pour *L'Avocat plaidant*, vers 1875, huile sur toile, 33,8 x 42 cm, monogrammé (en bas à gauche) : « T. C. », Art Gallery of Hamilton (Canada, Ontario).

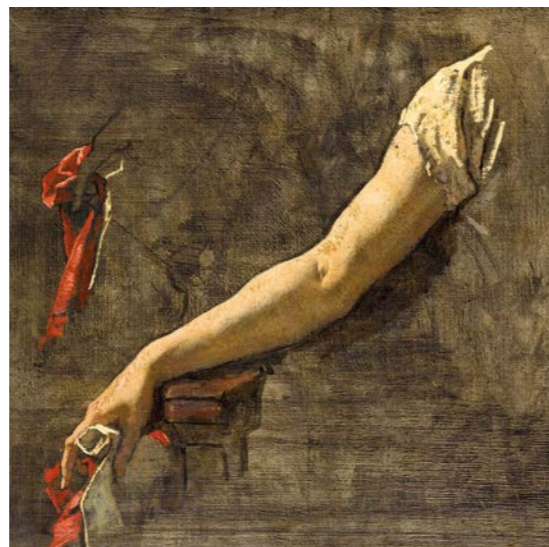
possession du célèbre portraitiste américain George Pierre Healy (1813-1894), fidèle ami de Couture.

Les trois esquisses pour *L'Avocat plaidant* illustrent parfaitement la méthode de travail de Couture : avant de mettre en place la composition d'un tableau, l'artiste multiplie les croquis et ébauches pris sur le vif, en décrivant une grande variété d'attitudes.

Ces études préparatoires témoignent de l'observation fine et rigoureuse du peintre, et montrent son intérêt pour la spontanéité du premier jet : Couture associe, au geste vigoureux de la main droite, l'air assuré et convaincant de l'homme de loi qui plaide avec éloquence, tandis que la main gauche cherche une jurisprudence en feuilletant nerveusement un ouvrage juridique. Dans sa *Méthode*, destiné à ses élèves, il prône le travail instantané : « Si vous



ill. 6 : Thomas Couture, *Main avec plume et encrier*, étude pour *L'Enrôlement des Volontaires*, vers 1848, huile sur toile, 45,5 x 38 cm, Compiègne, musée national du Palais.



ill. 7 : Thomas Couture, *Bras droit, main avec rouleau et draperie*, étude pour *La Noblesse*, 1867-1877, huile sur toile, 65 x 81,5 cm, Compiègne, musée national du Palais, en dépôt à Senlis, musée d'Art et d'Archéologie.

prenez des modèles, [...] surprenez-les ; qu'ils ignorent que vous les regardez. Quelques lignes tracées rapidement, vos observations et quelques notes prises sur le feu de vos impressions vous guideront bien mieux que ces affreux modèles qui vous égarent [...]»⁴.

Cette habitude, qui l'a souvent amené à abandonner une série ébauchée à seule fin d'en entreprendre une autre, explique le titre donné à son exposition posthume : « L'Apothéose de l'Incomplet ». En effet, le désir de préserver avant tout sa première impression est à l'origine de l'état fragmenté et souvent inachevé de l'œuvre de Couture.

Couture s'intéresse, comme les grands maîtres de la Renaissance, aux possibilités picturales qu'offre la main humaine. Sa production comporte de nombreuses esquisses illustrant ce thème. La main avec une plume et un encrier, préparatoire à *L'Enrôlement des Volontaires* (vers 1848) et le bras tenant un rouleau, étude pour *La Noblesse* (vers 1867-1877) comptent, avec les deux ébauches de mains pour *L'Avocat plaidant*, parmi les plus beaux exemples du genre (ill. 6 et 7).

Le motif de la main formant une pince trouve sa source dans l'Antiquité et dans l'iconographie chrétienne : en joignant le pouce et l'index, les orateurs de l'Agora et du Sénat de la Grèce antique exprimaient les notions de perfection et d'excellence. Les premières représentations du Christ dans les icônes byzantines le montrent la main droite levée et les doigts repliés de façon codifiée afin de former les lettres IC XC, abréviation de Jésus-Christ en grec⁵. L'équivalent moderne du Christ bénissant se retrouve dans le geste du magistrat qui tente d'asseoir son autorité dans le domaine temporel. Ce détail exprime à lui seul la force de persuasion de l'orateur, qui associe à ses arguments une gestuelle précise et mesurée, afin de garantir sa bonne foi.

Notre ébauche, par sa complexité, constitue un tour de force saisissant. L'œuvre, brossée dans un camaïeu de bruns et d'ocres, baigne dans une atmosphère presque rembranesque. Le peintre, qui se concentre sur l'essentiel, n'esquisse que sommairement la manche, afin que toute l'attention soit portée sur la main, décrite avec vigueur et réalisme. Le puissant clair-obscur, le cadrage resserré et le fond sombre frotté confèrent une tension dramatique et une théâtralité fascinante à cette étude.

À l'instar d'autres esquisses très poussées, *La Main de Maître de Bénazé* peut être considérée comme l'expression la plus achevée de l'activité créatrice du peintre. Elle acquiert l'importance d'une œuvre autonome, en dépit de sa fonction première. La présence du monogramme « T. C. », en bas à gauche, confirme que notre toile dépasse, aux yeux de l'artiste, son statut de simple étude préparatoire. Couture, qui montre ici un amour sincère pour son métier, parvient à donner aux détails une profondeur souvent absente dans ses œuvres finales.

Amélie du Closel

4. Thomas Couture, *Méthode et entretiens d'atelier*, Paris, 1868, p. 52.

5. Denys de Fourny, *Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine*, Paris, 1845, p. 455.

Cette esquisse de Thomas Couture a connu une trajectoire des plus fascinantes puisqu'elle fut d'abord la propriété du peintre George Peter Alexander Healy (1813-1893). Artiste itinérant et populaire, il se rendit à Paris en 1834 où il fréquenta l'atelier du baron Gros. C'est probablement au sein de celui-ci que Healy a rencontré Thomas Couture avec qui il se lia d'amitié. Portraitiste de la haute société américaine et européenne, il réalisa notamment des effigies d'Abraham Lincoln, d'Ulysses S. Grant et du pape Pie IX. La présence de cette esquisse au sein de sa collection est un témoignage direct de l'ancienneté des relations qui unissent la France et les États-Unis à travers l'amitié de deux artistes notables. Autre signe de cette proximité entre eux, George Peter Alexander Healy emporta avec lui à Chicago un tableau représentant *Le Fils prodigue* peint par Couture.

Après un passage par la galerie Heim-Gairac à la fin des années 1980, cette esquisse de Thomas Couture intégra la collection de l'historien de l'art Bruno Foucart (1938-2018). Pionnier dans la préservation du patrimoine architectural du XIX^e siècle, il fut également professeur à l'Université Paris IV, membre de plusieurs cabinets ministériels et secrétaire général de l'Institut Napoléon. Ardent défenseur de la peinture religieuse du XIX^e siècle, Bruno Foucart contribua grandement à sa réhabilitation en lui consacrant sa thèse de doctorat d'État.

Elle fut publiée aux éditions Arthena en 1987 et reste encore aujourd'hui une référence sur le sujet. Thomas Couture est par ailleurs cité dans cette somme où Bruno Foucart s'intéressa notamment à ses réalisations pour la chapelle de la Vierge à Saint-Eustache. À cette occasion, il le qualifia de « peintre de tradition et d'avenir, incompris de la critique cléricale ». Le nom de l'artiste reviendra plusieurs fois sous sa plume, il le désigna aussi de « maître génial de Manet [...] et de dieu abhorré de l'éclectisme ». Bruno Foucart souligna en outre « que le vrai génie de Couture était peut-être celui de l'esquisse ». Comme pour de nombreux artistes du XIX^e siècle, il s'est lamenté de son manque de reconnaissance en France et estimait en 1972 que « les seules belles expositions Couture des dernières années ont été le fait des États-Unis ». La présence de cette esquisse au sein de sa collection témoigne de son attachement au peintre. Cette notion d'amour de l'œuvre tenait par ailleurs une place majeure dans sa pratique de l'histoire de l'art. Comme l'a souligné Alain Mérot, Bruno Foucart avait une approche passionnée et passionnante de la discipline : « Quand ce débroussaillage, ce déshabillage [par l'histoire de l'art] rendent l'œuvre à elle-même, dans son essentiel et sa nudité, alors tout est ouvert au coup de foudre, au ralliement qui fait que plus l'on comprend et plus l'on regarde, plus l'on aime¹. »

Maxime Georges Métraux

1. Alain Mérot, « Pourquoi il faut relire Bruno Foucart, engagé et généreux », *Grande Galerie, Le Journal du Louvre*, n° 43, printemps 2018, pp. 88-89.



Pierre-Auguste Renoir

(Limoges 1841 - 1919 Cagnes-sur-Mer)

Le Salon de Marguerite Charpentier



Pierre-Auguste Renoir,
Le Salon de Marguerite Charpentier,
illustration pour « Les Salons Bourgeois » d'Alphonse Daudet,
publié dans *Les Chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle*,
1878,
pierre noire, plume, encre brune sur papier vergé,
207 x 297 mm,
signé (en bas à droite) : « RENOIR ».

Provenance :

Collection Jean-Louis Debauve (1926-2016).

Paris, commerce d'art.

Paris, collection particulière.

Bien que Renoir ait vigoureusement proclamé l'autonomie de la peinture et de la littérature, qui devaient, selon lui, s'en tenir à leurs moyens expressifs propres, il a paradoxalement laissé des jugements personnels qui attestent de son intérêt pour la création littéraire de son temps¹. Le peintre entretenait en effet des liens étroits avec de nombreux auteurs comme Astruc, Zola, Banville, Duranty, Daudet, Mallarmé, Gide, Valéry, ou encore son frère Edmond et son ami Paul Lhoste, pour n'en citer que quelques-uns.

L'œuvre de Renoir et les romans naturalistes de Zola, Maupassant, Daudet, Duranty, les frères Goncourt et Huymans, se rejoignent autour des thématiques de la vie moderne : ces artistes se sont attachés à représenter des parties de campagne, des bals, des scènes de rues et de cafés ou encore des promenades en plein air.

Entre 1878 et 1883, Renoir se tourna à nouveau vers le Salon officiel, après avoir mis fin à sa participation aux expositions impressionnistes, peu intéressantes financièrement. Occupé par la réalisation de nombreux portraits, il s'adonna également à l'art de l'illustration.

Il collabora notamment à l'édition illustrée de *L'Assommoir* de Zola, publié en 1878 chez Marpon et Flammarion. Cet ouvrage, auquel vingt-deux artistes comme Clairin, Gervex ou Régamey contribuèrent, était le premier à combiner modes de reproduction traditionnels et nouvelles techniques comme le guillotage, procédé permettant une transposition mécanique du trait du dessinateur sur un papier spécifique, dit « papier Gillot ». Renoir réalisa pour cette publication quatre illustrations représentant *La Loge des boches*, *Lantier et Gervaise passèrent une très agréable soirée au café-concert*,

1. Voir à ce sujet : Sylvie Patry, « Renoir, peinture et littérature », *Pierre Auguste Renoir, Revoir Renoir* (cat. exp., Martigny, Fondation Pierre-Gianadda, 20 juin-23 novembre 2014), Martigny, Fondation Pierre-Gianadda, pp. 17-26.

Nana et ses amies se promenant sur le boulevard extérieur et Le père Bru piétinait dans la neige (ill. 1). Si ces images ont fait l'objet d'une diffusion inédite pour l'artiste au moment de leur publication, avec des thèmes rappelant les sujets de ses tableaux, elles ont par la suite été longtemps oubliées des bibliophiles et des spécialistes de l'œuvre dessinée et gravé de Renoir².

En 1998, John Collins³ a contribué à la redécouverte de Renoir illustrateur, en exhumant un texte satirique d'Alphonse Daudet, « les Salons Bourgeois », édité par Émile Bergerat en 1878 dans *Les Chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle*, compilation d'essais dédiés à la peinture et aux arts décoratifs. Cet ouvrage, illustré par un grand nombre d'artistes (Gérôme, Bastien-Lepage, Gustave Moreau, Meissonier, Rochegrosse, Stevens, Bonnat, etc.), a été largement diffusé, à l'instar de *L'Assommoir* de Zola publié la même année. L'intention de l'éditeur était de promouvoir un nouveau style décoratif inspiré par la vie et les mœurs modernes.



ill. 1 : *Le père Bru piétinait dans la neige pour se réchauffer*, illustration d'après un dessin à la plume d'Auguste Renoir, reproduit dans *L'Assommoir* d'Émile Zola édité chez Marpon et Flammarion, 1878, p. 193, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes.

L'article de Daudet est décoré de deux illustrations de Renoir : une lettre ornementale D (ill. 2) et une scène représentant un Salon mondain, en fin de texte (ill. 3). Notre dessin à l'encre est l'œuvre originale utilisée pour cette illustration, reproduite dans l'ouvrage grâce à un procédé photomécanique.

L'essai de Daudet fait allusion au Salon tenu par madame Charpentier, née Marguerite-Louise Lemonnier (1848-1904), épouse de Georges Charpentier (1846-1905), éditeur des naturalistes. Inspiratrice du personnage de Juliette Deberle dans *Une page d'amour* de Zola, cette femme joua un rôle de premier ordre dans la vie culturelle de l'époque, en recevant chez elle, au 15 rue de Grenelle, écrivains, sculpteurs, poètes, hommes politiques et surtout peintres. Émile Bergerat et Alphonse Daudet fréquentaient le Salon des Charpentier, qui se tenait les vendredis après-midi de janvier à mars. C'est ici qu'ils firent la connaissance de Renoir. Daudet et Renoir, qui partageaient la même vision esthétique, se lièrent d'amitié entre 1875 et 1880. En septembre 1876, Renoir séjourna un mois dans le domaine de Daudet à Champrosay, où il peignit des paysages et un *Portrait de Madame Daudet, née Julia Allard*. Daudet et son épouse étaient eux-mêmes les hôtes d'un célèbre Salon fréquenté par toute l'élite parisienne, où se retrouvaient régulièrement « les Cinq », dit aussi « le Groupe des auteurs sifflés », formé par Alphonse Daudet, Gustave Flaubert, Émile Zola, Ivan Turgenev et Edmond de Goncourt.

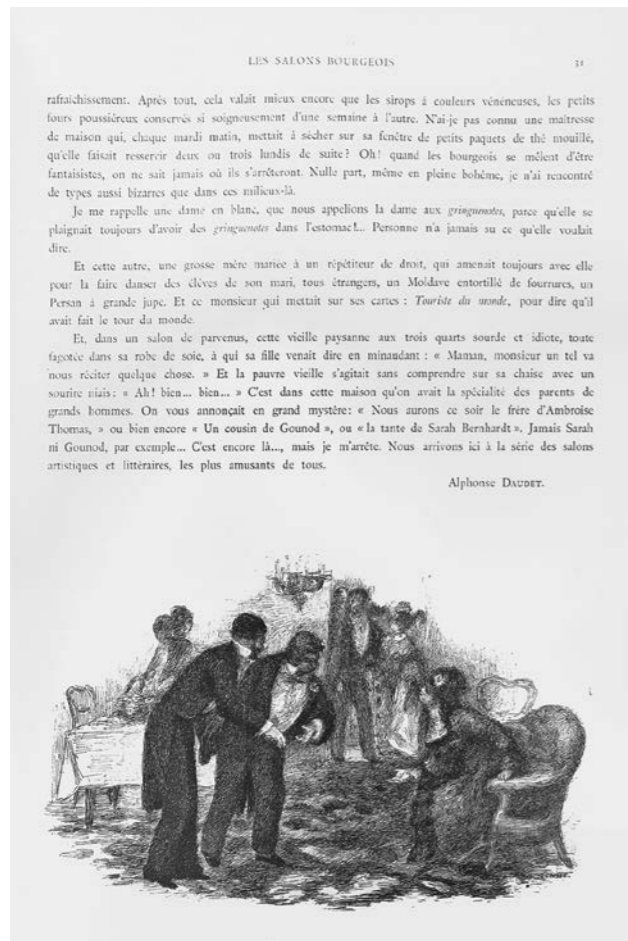


ill. 2 : illustration d'après un dessin à la plume d'Auguste Renoir reproduit dans « Les Salons Bourgeois » d'Alphonse Daudet, extrait des *Chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle*, Paris, 1878, p. 31, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes.

Les soirées données par les Charpentier ne possédaient pas, selon Daudet, les caractéristiques d'un véritable Salon littéraire. En effet, les sujets de conversation tournaient aussi bien autour de la politique que de la littérature et des arts. Il déplore également, dans son texte, la présence de « médecins qui s'établissent et veulent se faire connaître dans le quartier », de « parents sans fortune qui cherchent à marier leurs filles », de « professeurs de déclamation », ou encore de « vieilles dames et de jeunes filles à toilettes ambitieuses et fanées ». Il offre une description acerbe et piquante de ces réunions mondaines : « Ce sont des salons trop petits, tout en longueur, où les invités assis et causant ont l'attitude gênée

2. Voir à ce sujet : Rémi Blachon, « Les trois Renoir inconnus de la Bibliothèque Nationale », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 1991.

3. John B. Collins, « Renoir and Daudet. Recently identified illustrations for 'Les Salons Bourgeois' », *Apollo*, novembre 1998, n°441, pp. 43-47.

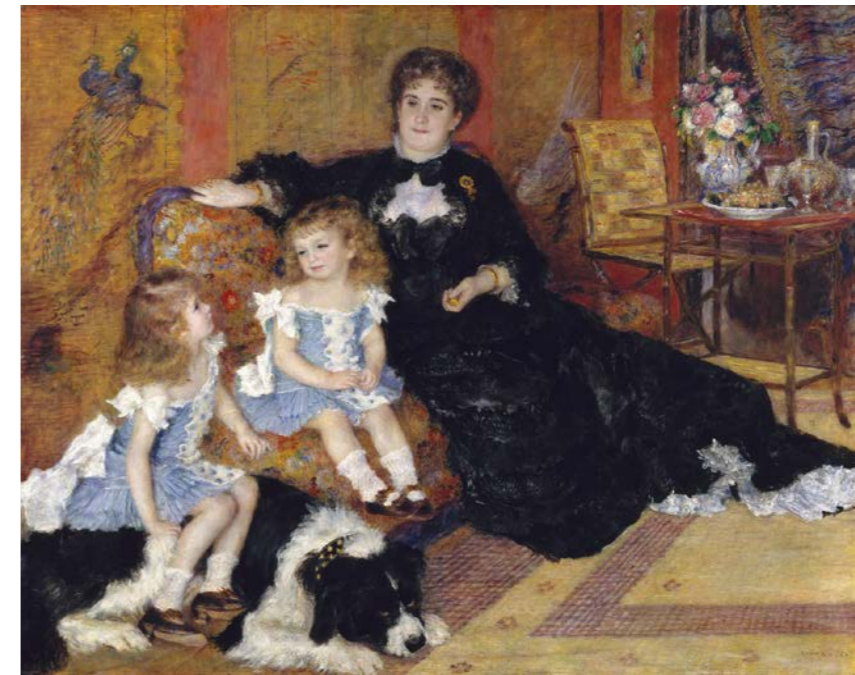


ill. 3 : illustration d'après notre dessin à la plume d'Auguste Renoir reproduit dans « Les Salons Bourgeois » d'Alphonse Daudet, extrait des *Chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle*, Paris, 1878, p. 29, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes.

des gens en omnibus ; des appartements bouleversés, avec des couloirs, des portières, des paravents à surprises et la maîtresse de maison, effarée, qui vous crie « Pas par là... ». »

Les illustrations de Renoir pour « Les Salons Bourgeois » s'accordent avec l'esprit railleur du texte. La lettrine (ill. 2) qui commence la première phrase de l'essai : « De toutes les folies du temps, il n'y en a pas de plus gaie, de plus étrange,

de plus fertile en surprises cocasses que cette rage de soirées... », est formée par un grand pianiste avachi et fatigué au costume trop petit pour lui, voûté devant son clavier. L'homme, aux cheveux longs et ébouriffés, est une caricature de Daudet, réputé pour ses talents de musicien. Cette scène révèle l'humeur de l'auteur, lassé de devoir assister à des soirées qui ne lui semblent pas dignes d'intérêt.



ill. 4 : Auguste Renoir, *Madame Charpentier et ses enfants*, 1877, huile sur toile, 154 x 190 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Toujours dans le même registre sarcastique, notre dessin, destiné à illustrer la dernière page du texte (ill. 3), évoque le rituel prétentieux du Salon mondain : deux hommes portant des cols exagérément hauts, s'inclinent respectueusement devant leur hôtesse plantureuse, qui n'est autre que Marguerite Charpentier recevant les hommages de ses courtisans. Renoir réalisa également, vers 1876-1878, plusieurs effigies peintes de la jeune femme. Elle arbore, dans ses portraits officiels, le même type de robe et de coiffure que dans notre dessin (ill. 4).

Quelques années plus tôt, Edmond de Goncourt avait donné dans son *Journal* une description toute aussi cocasse de madame Charpentier, entourée d'écrivains flagorneurs : « Une petite femme à la jolie tête, à la mise d'une cocotterie effroyable, mais si minuscule, si courte et si enceinte par là-dessus, que dans sa robe de féerie, elle semblait jouer sur un théâtre de la Reine des Culs Bas. Tout autour d'elle, une cour de petits auteurs faisant des courbettes⁴. »

4. Edmond de Goncourt, *Journal*, 15 mai 1872.



ill. 5 : Auguste Renoir, *Les filles d'ouvriers se promenant sur le boulevard extérieur*. Elles s'en allaient, se tenant par les bras, occupant la largeur des chaussées, dessin pour l'illustration de *L'Assommoir* d'Émile Zola publié chez Marpon et Flammarion, Paris, 1878, p. 368, 1877-1878, pierre noire, plume et encre brune sur papier ivoire vergé, 275 x 399 mm, Chicago, The Art Institute, Regenstein Collection.

Entre 1878 et 1883, Renoir est le seul artiste impressionniste à pratiquer une activité d'illustrateur. On retrouve le style graphique inconventionnel de notre dessin dans quelques illustrations de Renoir datant de la même année (1878) : les originaux ayant servi à leur exécution ont quasiment tous disparu. Outre notre œuvre, inédite, un dessin de Lise, publié comme frontispice du pamphlet de Duret, *Les Peintres impressionnistes*, et quelques dessins préparatoires pour *L'Assommoir* de Zola édité chez Marpon et Flammarion, sont parvenus jusqu'à nous. Dans le dessin conservé à l'Art Institute de Chicago, représentant *Les filles d'ouvriers se promenant sur le boulevard extérieur* (ill. 5), Renoir

emploie la même technique que dans notre œuvre : il esquisse très légèrement sa composition à la pierre noire avant d'exécuter son dessin à la plume. En effet, on perçoit, sous l'épaisseur des lignes appuyées à l'encre, quelques traces de crayon sous-jacentes.

Son style graphique se caractérise par un enchevêtrement de hachures courtes et irrégulières formant des masses de densités variables, évoquant un réseau de fils de fer entrelacés. Il crée une surface foisonnante dans laquelle les détails et les contours se dissolvent (ill. 6 et 7). Les zones lumineuses sont laissées en réserve. En privilégiant un dégradé de tons et de traits relâchés, Renoir reste ainsi fidèle aux innovations impressionnistes.

À la suite du succès remporté par *Les Chefs d'œuvre*, Renoir fut fréquemment sollicité pour illustrer *La Vie Moderne*, journal fondé par Charpentier, dirigé par Bergerat entre 1879 et 1880, puis par Edmond Renoir entre 1884 et 1886.

Réalisées par un artiste en pleine possession de ses moyens, qui est déjà l'auteur de toiles majeures comme *La Loge*, *Le Bal du moulin de la Galette* ou encore *La Balançoire*, les illustrations de Renoir doivent être considérées comme des œuvres d'art à part entière. Notre dessin nous dévoile également une facette moins connue de Renoir, capable d'aborder un registre satirique inédit dans son œuvre.

Notre dessin a appartenu à Jean-Louis Debaube (1926-2016), collectionneur aguerri de documents littéraires, historiques, de gravures illustrant la Bretagne, d'autographes et de lettres inédites de Sade ou encore de Jules Laforgue. Docteur en droit, il fut initié à la littérature par une mère lectrice (Baudelaire, Verlaine, les poètes symbolistes) et par son oncle Charles Martine, bibliothécaire de l'École des beaux-arts, collectionneur, habitué des Deux Magots, et ami d'André Malraux, Robert Desnos ou encore Dunoyer de Ségonzac. Surnommé « le juge » à cause de ses activités professionnelles et de son esprit méticuleux, Jean-Louis Debaube participa à l'établissement de l'œuvre complète de Jules Laforgue, fruit de trente ans de travail.

Amélie du Closel



ill. 6 : détail de notre dessin.



ill. 7 : détail de l'ill. 5.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Anthon van Dyck

Louis Jean Guillaume Galesloot, « Un procès pour une vente de tableaux attribués à Antoine van Dyck 1600-1622 », *Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique*, n° 24, 1868, pp. 561-606.

Margaret Roland, « Some Thoughts on Van Dyck's Apostle Series », *RACAR : revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 10, n°1, 1983, pp. 23-36.

Susan Urbach, « Preliminary Remarks on the Sources of the Apostle Series of Rubens and Van Dyck », *RACAR : revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 10, n° 1, 1983, pp. 5- 22.

Margaret Roland, « Van Dyck's Early Workshop, the Apostle Series, and the Drunken Silenus », *The Art Bulletin*, vol. 66, n° 2, 1984, pp. 211-223.

Erik Larsen, *The Paintings of Anthony van Dyck*, 2 vol., Freren, Luca Verlag, 1988.

Julius S. Held, « Van Dyck's Relationship to Rubens », *Studies in the History of Art*,

vol. 46, *Symposium Papers XXVI : Van Dyck 350*, 1994, pp. 61-76.

Katlijne van der Stighelen, « Young Anthony : Archival Discoveries Relating to Van Dyck's Early Career », *Studies in the History of Art*, vol. 46, *Symposium Papers XXVI : Van Dyck 350*, 1994, pp. 16-46.

Friso Lammertse, « Van Dyck's Apostles Series, Hendrick Uylenburgh and Sigismund III », *The Burlington Magazine*, vol. 144, n° 1188, mars 2002, pp. 140-146.

Susan J. Barnes, Nora De Poorter, Oliver Millar et Horst Vey, *Van Dyck : a Complete Catalogue of the Paintings*, New Haven, Yale University Press, 2003.

El joven Van Dyck, dir. Alejandro Vergara et Friso Lammertse (cat. exp., Madrid, Museo nacional del Prado, 20 novembre 2012- 3 mars 2013, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012.

Jan Van Damme, « The Antwerp panel-makers and their marks », *Jordaens Van Dyck Panel Paintings*

Project. Mis à jour par Ingrid Moortgat and Piet Bakker, édité par Joost Vander Auwera et Justin Davies. Traduit par Michael Lomax. jordaensvandycck.org/antwerp-panel-makers-and-their-marks/ (consulté le 23 septembre 2019).

Nicolas Mignard

Notes sur l'Université d'Avignon et sur les familles qui s'y sont faites agréées avec la filiation, et la date de leur agrégation et de leur primiciat depuis sa fondation en 1303 jusqu'en 1791, Avignon, bibliothèque Ceccano, ms. 2989, f° 44.

André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, tome IV, Trévoux, impr. de S. A. S., 1729, p. 219.

Adrien Marcel, « Mignard d'Avignon. Peintre et graveur (1606-1668) », *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, XXXI, Avignon, Séguin, 1931, pp. 53-64.

Joseph Girard, *Évocation du Vieil Avignon*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958.

Mignard d'Avignon (1606-1668), dir. Antoine Schnapper (cat. exp., Avignon, Palais des Papes, 25 juin-15 octobre 1979), Avignon, Palais des Papes, 1979.

Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne du 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, 1997.

Élisabeth Vigée Le Brun

Élisabeth Vigée Le Brun, dir. Joseph Baillio (cat. exp., Fort Worth, Kimbell Art Museum, 5 juin-8 août 1982), Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1982.

L'enfant chéri au siècle des Lumières : après l'Émile, dir. Christine Vial Kayser, Xavier Salmon, Laurent Hugues (cat. exp., Louveciennes, musée Promenade, 15 mars-15 juin 2003, Cholet, musée des Beaux-Arts, 10 juillet-12 octobre 2003), Paris, L'inventaire, 2003.

Élisabeth Vigée Le Brun, *Mémoires d'une portraitiste : 1755-1842*, Paris, Scala, 2003.

Élisabeth Vigée Le Brun, *Souvenirs*, 3 vol., Saint-Didier, Éd. l'Escalier, 2010.

Élisabeth Vigée Le Brun, dir. Joseph Baillio, Xavier Salmon (cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 23 septembre 2015-11 janvier 2016, New York, The Metropolitan Museum of Art, 9 février-15 mai 2016, Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, 10 juin-12 septembre 2016), Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2015.

L'art et l'enfant : chefs-d'œuvre de la peinture française, dir. Jacques Gélis (cat. exp., musée Marmottan Monet, 10 mars-3 juillet 2016), Paris, musée Marmottan Monet, 2016.

Élie Honoré Montagny

Nicoletta d'Arbitrio, Luigi Ziviello, *Carolina Murat, La Regina Francese del Regno delle Due Sicilie, le Architetture, la Moda, l'Office de la Bouche*, Naples, Ed. Savarese, 2003.

Massimo Visone, « La Villa d'Elbœuf e il Bagno

della regina al Granatello », *Il Real Sito di Portici*, Naples, Paparo Edizioni, 2008.

Ornella Scognamiglio, « Élie-Honoré Montagny : un disegnatore dell'antico alla corte di Carolina Murat », *L'idea dell'Antico nel Decennio francese*, extrait du colloque *Decennio francese, 1806-1815*, Naples, Giannini, 2010, pp. 157-173 et pp. 288-292.

Delphine Burlot, « Élie-Honoré Montagny: The Artist and the Antique », *Getty Research Journal*, 2014, numéro 6, pp. 13-28.

Caroline sœur de Napoléon : reine des arts, dir. Maria Teresa Caracciolo, Jehanne Lazaj (cat. exp., Ajaccio, Palais Fesch-musée des Beaux-Arts, 30 juin-2 octobre 2017), Milan, Silvana Editoriale, Ajaccio, Palais Fesch-musée des Beaux-Arts, 2017.

Anthelme Trimolet

Ariste Potton, « Notice sur Ennemond Eynard », *Revue du Lyonnais*, vol. 5, 1837, pp. 464-477.

Léonard Boitel, « Artistes lyonnais contemporains, M. ACH. Trimolet », *Revue du Lyonnais*, I, 1850, pp. 122-123.

Aimé Vingtrinier, « Autobiographie artistique d'Anthelme Trimolet », *Revue du Lyonnais*, Nouvelle Série, I, 1850.

Aimé Vingtrinier, *La Paresse d'un peintre lyonnais*, Lyon, imprimerie d'Aimé Vingtrinier, 1866.

Portraitistes lyonnais (1800-1924), dir. Élisabeth Hardouin-Fugier, Étienne Grafe (cat. exp., Lyon, musée des Beaux-Arts, juin-septembre 1986), Lyon, musée des Beaux-Arts, 1986.

Fernando Mazzocca, « Cultura e gusto nell'ottocento lioneso », *Arte del Medio Evo e del Rinascimento : omaggio ai Carrand (1889-1989)* (cat. exp., Florence, Museo Nazionale del Bargello, 20 mars-25 juin 1989), Florence, SPES, 1989, pp. 162-163.

Louis Michallet, « Ennemond Eynard (1749-1837). Le musée Ennemond Eynard à La Martinière », *Revue d'information du Comité Centre Presqu'île de Lyon*, n°15, 1989-1990, pp. 62-64.

Daisy Bonnard, Liliane Pérez, « Les dépôts d'inventions à Lyon au XIX^e siècle », *La Revue du*

musée des arts et métiers, n°51-52, février 2010, pp. 20-31.

Élisabeth Dandel, *Le Mobilier du lycée de La Martinière, site des Augustins* : <https://patrimoine.auvergnerhonealpes.fr>

Eugène Isabey

Germain Hédiard, *Les Maîtres de la lithographie. Eugène Isabey : étude suivie du catalogue de son œuvre*, Paris, Delteil, 1906.

Pierre Miquel, *Eugène Isabey, 1803-1886 : la marine au XIX^e siècle*, Maurs-la-Jolie, Éd. de la Martinelle, 1980.

Isabelle Julia, Jean Lacambre, *Les Années Romantiques 1815-1850*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995.

Crossing the Channel: British and French Painting in the Age of Romanticism, dir. Patrick Noon (cat. exp., Londres, Tate Britain, 5 février-11 mai 2003, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, 8 juin-7 septembre 2003, New York, The Metropolitan Museum of Art, 7 octobre 2003-4 janvier 2004), Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts en

association avec Tate Pub., 2003.

Vagues : Autour des Paysages de mer de Gustave Courbet, dir. Jocelyn Bouquillard et al. (cat. exp., Le Havre, musée Malraux, 13 mars-6 juin 2004), Paris, Somogy éditions d'art, 2004.

Thomas Couture

Catalogue des œuvres de Th. Couture précédé d'un essai sur l'artiste par Roger Ballu (cat. exp., Paris, Palais de l'Industrie, septembre 1880), Paris, A. Quantin & Cie, 1880.

Camille Mauclair, *Thomas Couture (1815-1879). Sa vie, son œuvre, son caractère, ses idées, sa méthode par lui-même et par son petit-fils Bertauts-Couture*, Paris, Le Garrec, 1932.

Un autre XIX^e siècle : peintures et sculptures de la collection de M. et Mme Joseph M. Tanenbaum, dir. Louise d'Argencourt, Douglas W. Druick (cat. exp., Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978), Ottawa, musées nationaux du Canada, 1978.

Thomas Couture : dessins (1859-1869), dir. Marie-Christine de Labarthe

(cat. exp., Senlis, musée de l'Hôtel de Vermandois, 25 septembre 1993-4 janvier 1994), Senlis, Musée d'Art et d'Archéologie, 1993.

Olivia Voisin, Thierry Cazaux, *Thomas Couture, romantique malgré lui*, Montreuil, Gourcuff, 2015.

Pierre-Auguste Renoir

Charles Léger, « Renoir illustrateur », *L'Art vivant*, n°168, janvier 1933, pp. 8-9.

Rémi Blachon, « Les trois Renoir inconnus de la Bibliothèque Nationale », *Revue de la Bibliothèque nationale*, 1991.

John B. Collins, « Renoir and Daudet. Recently identified illustrations for 'Les Salons Bourgeois' », *Apollo*, novembre 1998, n°441, pp. 43-47.

Sylvie Patry, « Renoir, peinture et littérature », *Pierre Auguste Renoir, Revoir Renoir* (cat. exp., Martigny, Fondation Pierre-Gianadda, 20 juin-23 novembre 2014), Martigny, Fondation Pierre-Gianadda, 2014, pp. 17-26.



ANTHONY VAN DYCK

(Antwerp 1599 - 1641 London)

Saint Peter

c. 1617-1618,
oil on panel,
62.5 x 49.7 cm.

The verso of the painting is branded with the coat of the arms of the city of Antwerp and the mark of the panel maker (*tafereelmaker*) Guiliam Aertsen.

Anthony van Dyck, pupil of Hendrick van Balen, was doubtlessly one of the major exponents of 17th century painting. A prolific and spirited painter, he was highly technically skilled from a very young age. As Alan McNairn stated "very few artists had a similarly successful and fecund adolescence".¹ Long before his trip to Genoa, which took place towards the end of 1621, Van Dyck had already established a solid reputation for himself and an outstanding notoriety within Antwerp's most prestigious artistic centres. His promotion to master of the Guild of Saint Luke in February 1618, when he was only eighteen years old, testifies to his prodigious precocity.²

1. Alan McNairn, "La jeunesse de Van Dyck", *La Vie des arts*, vol. 24, n° 98, 1980, p. 24.

2. See Erik Larsen, *The Paintings of Anthony van Dyck*, vol. 2, Freren, Luca Verlag, 1988.

During his productive adolescence Anthony van Dyck was particularly praised for his depictions of the apostles. He reproduced multiple versions of paintings displaying these subjects and many of them have been identified and studied in depth.³ This portrait of *Saint Peter* belongs to this production and it is either an original copy or a variation on the famous version from the Aschaffenburg series, which is currently in Dresden (ill. 1). Both works have similar dimensions and the differences between the two are almost imperceptible. In the composition dedicated to the first bishop of Rome, Van Dyck depicted the Saint as an emaciated old man who looks downwards with a soft gaze which seems to be fading. This representation crystallises the feeling of regret that gripped the apostle following his denial of Christ. Within the corpus of representations of the apostles conceived by Van Dyck, those of Saint Peter are the ones that vary the most in terms of pose. A version now in the Hermitage (ill. 2) shows the moment in which the apostle receives the keys of the Kingdom of Heaven, just as it is narrated in the Gospel of Matthew.⁴

The different painting series of the apostles raise important attribution issues, as well as dating ones.⁵ The Aschaffenburg series is generally presented as having been the first ever made. It was also involved in a trial in

3. Friso Lammertse, "Van Dyck's Apostles Series, Hendrick Uylenburgh and Sigismund III", *The Burlington Magazine*, vol. 144, n° 1188, March 2002, pp. 140-146.

4. Gospel of Saint Matthew, chapter 16, verses 16-19: "And I tell you that you are Peter, and on this rock I will build my church, and the gates of Hades will not overcome it. I will give you the keys of the kingdom of heaven; whatever you bind on earth will be bound in heaven, and whatever you loose on earth will be loosed in heaven".

5. See also: *El joven Van Dyck*, dir. Alejandro Vergara and Friso Lammertse (exh. cat., Madrid, Museo Nacional del Prado, 20 November 2012-3 March 2013), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012.

the 1660s.⁶ Nineteen years before the death of the artist the canon François Hillerwerf, who at the time was the owner of this series of paintings, sued the merchant Pierre Meulewels and accused him of having sold him studio copies instead of original works. This diatribe confirms the existence of difficulties associated with Van Dyck's paintings of apostles, and highlights the longevity of these issues, which first emerged in the 17th century. The trial also crystallises the complexity of the practice of *connoisseurship*, of the evolution of the notion of authenticity and of the confusion that still exists between authorship and *autographie*.

Christopher Brown argued that this portrait of *Saint Peter* was made between 1617 and 1618 due to its palpable stylistic proximity with the *Bearing of the Cross*, which is now in the Church of Saint-Paul in Antwerp (ill. 3). The expert notably stated that "the warm colours, the fluid technique and the caricatural quality of the representation of the Saint are all elements that are typical of the beginning of the painter's career".⁷ In this composition the brush of the painter moves with nimbleness on the panel. Only a few spots of light depicted in the area of the Saint's face indicate a thicker use of paint. Amongst the numerous representations of apostles painted by Van Dyck, *Saint Matthew* (ill. 4), which belongs to the Böhler series, is characterised by a rendering of the figure's hair that is similar to that used by the painter for the representation of the hair of *Saint Peter* in our portrait.

The analysis of the materiality of the painting similarly suggests that it was

6. Margaret Roland, "Van Dyck's Early Workshop, the Apostle Series, and the Drunken Silenus", *The Art Bulletin*, vol. 66, n° 2, 1984, pp. 211-223. See also Louis Jean Guillaume Galesloot, "Un procès pour une vente de tableaux attribués à Antoine van Dyck 1600-1622" *Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique*, n° 24, 1868, pp. 561-606.

7. Written communication dated 29 April 2019.

created between 1617 and 1618. The most convincing piece of evidence for this is undoubtedly the presence of the coat of the arms of the city of Antwerp and the mark of the panel maker (*tafereelmaker*) Guiliam Aertsen (ill. 5) on the back of the painting. According to the specialists from the *Jordaens Van Dyck Panel Paintings Project* (JVDPP), these elements only appear in the paintings produced by the artist between 1618 and 1626.⁸ These studies, together with the research by Christopher Brown, enable us to confidently place the date of the creation of the painting between the years 1617 and 1618.

The depiction of the apostles belongs to a long tradition which, as Susan Urbach argued in a 1983 article, dates back to at least the time of Roger van der Weyden.⁹ Urbach also showed that if it is true that Van Dyck was inspired by Rubens, then it must be similarly true that he was exposed to the work of Raphael and Goltzius. Furthermore, Urbach saw a link between this representation of *Saint Peter* and that of the Saint displayed in a painting by Frans Floris (ill. 6) due to the similarities in the remarkable physiognomy of the figures in the two works.

This three-quarter view portrait, which displays an effervescent and audacious technique, belongs to the series of paintings by Van Dyck portraying the apostles and Christ. The many studies

8. Jan Van Damme, "The Antwerp panel-makers and their marks", *Jordaens Van Dyck Panel Paintings Project*. Updated by Ingrid Moortgat and Piet Bakker, edited by Joost Vander Auwer and by Justin Davies. Translated into English by Michael Lomax. jordaensvandyck.org/antwerp-panel-makers-and-their-marks/ (visited on 23 September 2019).

9. Susan Urbach, "Preliminary Remarks on the Sources of the Apostle Series of Rubens and Van Dyck", *RACAR: revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, vol. 10, n° 1, 1983, pp. 5-22.

which Van Dyck dedicated to this subject confirm that the painter was inspired by Rubens' representations of the apostles, which he produced between 1610 and 1612 (ill. 7).¹⁰ Differently from the famous master from Antwerp, the young artist tightened his composition in order to focus on both the rendering of the face of the 'sitter' and on his psychology. Furthermore, he limited the inclusion of attributes associated with the figure displayed and often truncated their depiction within the composition. The gesticulation of his figures is also kept to a minimum. In our portrait of *Saint Peter* the inclusion of accessories is limited to what is strictly necessary for the identification of the apostle. In our version he only carries two keys, which symbolise the power given to the Church by Christ. The representation of his clothes is simple and it enables the viewer to focus on the apostle's countenance, which expresses a particularly rare psychological intensity. The connection between Rubens and Van Dyck can be easily explained since, as many archival documents dating back to 1620 suggest, the latter worked as Rubens' assistant.¹¹ A genuine epigone and disciple of Rubens, Van Dyck also collaborated, like many others, to the creation of the cartoon tapestries showing the history of Consul Decius Mus in 1618.¹² Despite this evidence, the

10. Margaret Roland, "Some Thoughts on Van Dyck's Apostle Series", *RACAR: revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, vol. 10, n°1, 1983, pp. 23-36.

11. Julius S. Held, "Van Dyck's Relationship to Rubens", *Studies in the History of Art*, vol. 46, *Symposium Papers XXVI: Van Dyck 350*, 1994, pp. 61-76.

12. As confirmed by many documents from the late 17th century, see Katlijne van der Stighelen, "Young Anthony: Archival Discoveries Relating to Van Dyck's Early Career", *Studies in the History of Art*, vol. 46, *Symposium Papers XXVI: Van Dyck 350*, 1994, pp. 16-46.

details of the relationship between Rubens and Van Dyck are difficult to pinpoint. Notwithstanding, they have been the subject of an important corpus of research and of academic debates and controversies. Susan J. Barnes, Justus Müller Hofstete, Alan McNairn and Margaret Roland believe that Van Dyck attended the studio of the master of Antwerp from 1613. They support the theory according to which the two were in strict contact for a prolonged period of time.¹³

Given its force, which almost resulted in savagery, and the total absence of idealisation, this painting ultimately evokes the tumultuous art of another famous portraitist, the painter Francis Bacon (1909-1992) (ill. 8). This audacious, anachronistic and possibly provocative association is aimed at underlining the power and virtuosity which characterised the art of both these artists despite the centuries that separated them. This portrait of the apostle *Saint Peter* offers an almost brutal and unconventional composition conceived by a young, daring artist whose oeuvre revolutionised the history of art and its canons.

Maxime Georges Métraux



NICOLAS MIGNARD

(Troyes 1606 - 1668 Paris)

Portrait of Gabriel Teste (1588-1658)

oil on canvas,
62 x 49.5 cm.

After having been introduced to the art of painting in his hometown, Troyes, Nicolas Mignard trained at the studio of Simon Vouet in Paris before completing his training at Fontainebleau. Archival documents demonstrate that he moved to Avignon in 1632, and it was in the Papal city that he received his first commissions, amongst which a series of paintings on the history of *Theagenes and Chariclea* for the gallery that Paul Fortia de Montréal had just built in his private mansion. Fortia, a captain of the Royal Navy, was a friend of Cardinal Alphonse de Richelieu, Archbishop of Lyon (1582-1653). According to Félibien,¹ the young painter was introduced by Paul Fortia to the Cardinal during a visit of the latter to Avignon. The Cardinal then encouraged Mignard to join his entourage when he left for Rome as ambassador of France in 1635. In the eternal city Mignard resided at Farnese Palace, the head office of the French embassy. The art

of the Palace — and especially the decor of the Carracci Gallery that Mignard reproduced in some of his engravings — influenced significantly the development of his artistic career.

From 1637 we find Mignard in Avignon, where he married the daughter of a court tennis teacher. He pursued his career in the Papal city until 1660 working for religious institutions and members of the aristocracy. In 1657 he welcomed his brother Pierre (1612-1695) and obtained some local commissions for him. In 1660, following the visit of Louis XIV to the region, Mazarin — who would have already met Mignard during his stay as vice-legate in Avignon in 1634-1636 — encouraged the painter to move to Paris, where he created numerous portraits, amongst which multiple effigies of the King, Mazarin, Louis II de Bourbon and the Earl of Soissons were all similarly portrayed by the painter. In the French capital Mignard's career grew rapidly within the Académie Royale de Peinture et de Sculpture. He joined the Academy on 3 March 1663 as counsellor and was promoted to director on 26 April 1664. On 25 September 1666 he became one of the four education officers,² ultimately reaching the apogee of his academic career. Overwhelmed by a remarkable amount of work, Nicolas Mignard died in 1668. At the time he was working on the artistic decoration of the King's apartment in the Palais des Tuileries.

Even though the genre of portraiture definitely played a vital role in the career of Nicolas Mignard, it still remains amongst the less known painterly activities of the artist. In 1931 Adrien Marcel counted over forty effigies of male and female subjects, which were identified thanks to archival references and etchings,³ but he could only locate a few of

2. *Mignard d'Avignon (1606-1668)*, dir. Antoine Schnapper (exh. cat. Avignon, Palais des Papes, 25 June-15 October 1979), Avignon, 1979, p. 35.

3. See Adrien Marcel, "Mignard d'Avignon. Peintre et graveur (1606-1668)", *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, XXXI, 1931, pp. 53-64.

them, most of which dated back to his Parisian period. According to Antoine Schnapper only the attribution of *Vice-Legate Federico Sforza shows the city of Avignon to the blessed Pierre de Luxembourg* (ill. 3) is of "completely certain" attribution.⁴ This painting, dated 1641, is particularly interesting since it exemplifies the art of the portraitist at the beginning of his career in Avignon. Schnapper, however, failed to identify other important effigies by the artist, amongst which his own *Self Portrait* (ill. 4) that Adrien Marcel rightly attributed to the painter and exhibited in 1997.⁵

Two effigies executed during the Avignon period of the artist have recently been added to his œuvre. The portrait displaying *Pierre-François de Tonduti de Saint-Léger* (1583-1669) (ill. 1) was identified thanks to a print by François de Poilly.⁶

Many members of the family of Pierre François de Tonduti de Saint-Léger became officers of the University of Avignon during the 17th century. Pierre was conferred the title of head of the University in 1642⁷ and later, in 1658, of general magistrate of the legation of Avignon. The portrait could have been commissioned to Mignard in commemoration of this achievement.

4. Antoine Schnapper, *op. cit.*, 1979, n° 16.

5. See *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne du 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, 1997, n° 52, rep. p. 148. Schnapper, *op. cit.*, 1979, p. 161. Schnapper only mentions this painting in the list of concordance of his catalogue, alongside that of Marcel.

6. Adrien Marcel, 1931, *op. cit.*, n° 37, p. 62.

7. The *primicier* or head of the University, was also the primary judge of all doctors, graduates and post-graduates of the University. He was elected each year by the jurists. *Notes sur l'Université d'Avignon et sur les familles qui s'y sont faites agréées avec la filiation, et la date de leur agrégation et de leur primiciat depuis sa fondation en 1303 jusqu'en 1791*, Avignon, Ceccano Library, ms. 2989, f° 44.

The figure stands against a neutral background. His bust is portrayed in a three-quarter view and is turned towards the right. The painting emphasises the psychology of the sitter who is soberly dressed according to the fashion of the time. The rendering of forms and the treatment of light and shade that give volume to the figure is typical of Nicolas Mignard's painting technique between the end of the 1650s and the beginning of the following decade. Similarly typical of Mignard's technique is the delicate rendering of Gabriel Teste's hair.

We find once again this pose in *The Portrait of Scipion du Roure (1628- 1696)* (ill. 2), painted in 1658 when the sitter was only thirty years old. Scipion du Roure was a member of an important family from Provence who notably bought some land in Camargue. The young man seems proud of his status. As in the portrait of Tonduti, which was undoubtedly painted by the same hand, the sitter is placed against a neutral background; in this painting it is also possible to detect the same delicate treatment of the figure's face and hair. The red ribbon and strip illuminate this portrait of a young man with a vivacity that is surely missing from that of the magistrate from Avignon. With these portraits Mignard affirmed his status as one of the most talented portraitists working in the first half of the 17th century.

The remarkable quality of our portrait, the rendering of the sitter's complexion obtained thanks to the superimposition of layers of white, beige and rose paint, and the psychological depth of his facial expression could evoke the art of Philippe de Champaigne, whose name is written on the piece of paper that is glued to the back of our painting. Nevertheless, this painting's materiality and, more specifically, the rendering of the sitter's coat with free and fluid black brushstrokes, are distinguishing features of the portraits that Nicolas Mignard created while he was working in Avignon.

The composition of our painting differs slightly from that of the two previous effigies and so does the lighting. The sitter here is shown almost facing the picture plane and the lighting was

used more uniformly by the artist for the depiction of the face. The palette is limited, just like in the portrait of Tonduti, and the physiognomy of the sitter is rendered meticulously in a manner that is reminiscent of the representation of the magistrate. This mature man attracts the viewer's attention with his candid gaze. The rendering of Gabriel Teste's neck, beard and hair suggests that our painting is earlier than the above-mentioned portraits. It is also reminiscent of the representation of Federico Sforza, whose portrait is dated 1641.

The dimensions of *Vice-Legate Federico Sforza shows the city of Avignon to the blessed Pierre de Luxembourg* (ill. 3) are exceptional because they belong to an ex-voto in the format of an altarpiece. The face of the vice-legate, with its honest and direct gaze, crystallises the elements which are typical of Nicolas Mignard's painting style. Produced in order to honour a vow made by the sitter in 1641 after an outbreak of plague, the painting remained on display in the Church of the Celestins in Avignon until the Revolution. The treatment of certain details of the face is almost identical to that of our portrait, particularly the way in which he rendered the eyes through small flecks of white paint on the irises that enable the inferior eyelids to appear realistically humid. The age of the sitter, thirty-eight, justifies the smooth rendering of the skin.

The delicacy of the depiction of the hair and the emphasis put on the psychology of the sitter were distinguishing features in the portraits painted by Nicolas Mignard in Avignon. The eyes — blue in the portrait of *Federico Sforza* (ill. 3), in his *Self Portrait* (ill. 4) and in our painting — with the irides encircled by a black brushstroke, are painted with precision. The similarities in the treatment of paint in the artist's *Self Portrait* and in our painting are visible despite the thick layers of varnish which seal the paint on both these canvases. The white impastos on the cheeks are visible in both portraits. Differently from what was argued in a 1997 publication, the profession of the sitter in his *Self Portrait* is clearly hinted at in the painting: indeed, it is possible

to discern a palette in the bottom right corner of the composition. Mignard's *Self Portrait* similarly displays the artist's interest in the kaleidoscopic properties of paint, which is exemplified by his use of a variety of colours that he superimposed in order to depict different complexions.

An inscription from the 19th century (ill. 5) that was glued to the back of our portrait provides us with precious information in regards to the sitter. It identifies him as Gabriel Teste, son of Jean, who was born in Pernes on 14 May 1588 and who died in Avignon on 14 September 1658. A black wax seal showing the coat of arms of the Teste family informs us that the painting remained in the hands of the sitter's progeny at least until the 19th century.

Jean Teste, born in a Piedmontese family which moved to Pernes-les-Fontaines (Vaucluse) in the 15th century, worked as a solicitor in Pernes from 1598 until 1610. His son Gabriel was the first of a long list of eminent jurists and registered professors.⁸ Gabriel's son, Claude, was the first member of the family to become head of the University of Avignon.

The inscription indicates the wedding date of Gabriel Teste, 20 September 1612, of which we found further evidence in the registers of the Parish Saint-Agricol d'Avignon (which was also the parish of Mignard's family). The parochial registers of Saint-Agricol indicate that Gabriel Teste was buried at the Église des Cordeliers in Avignon. Our sitter obtained the title of doctor of law on 29 April 1611.⁹ His appointment testifies to his prominent status in the University as well as in the city.¹⁰ It is interesting to notice that within this prestigious university circle he could have met another of Mignard's

8. See the list of doctors and *primiciers* in *Notes sur l'Université d'Avignon...*, Avignon, Ceccano Library, ms. 2989.

9. Mentioned in the inscription and confirmed by numerous sources, amongst which the hand-written list, see n° 19.

10. Sales Administration (ADV), D 29 f° 139.

sitters, Pierre-François de Tonduti de Saint-Léger.

The evidence suggests that Teste established himself solidly in the Parish of Saint-Agricol d'Avignon. However, the private mansion that bears the name of this family today (sis 9 and 11, Rue de la Croix), was bought by François-Joseph de Teste (1721-1802) only after 1740. This building remained in the possession of the family until the mid-19th century, when it actually belonged to Jules François Catelin and César de Teste, both lawyers.¹¹ Jules Teste, who died on 10 May 1842, was the administrator of the Foundation Calvet, to which he donated some paintings attributed to Vernet¹² and to which his brother gifted some papers, manuscripts and etchings on the history of Avignon (today in the library of Ceccano). On the other hand, the private mansion that belonged to Antoine Joseph de Teste, the last head of the University of Avignon, was seized during the Revolution. An inventory made on 28 August 1793 mentions the painting in multiple instances but unfortunately it does not provide any further information in this regard.¹³

The discovery of this painting has made a remarkable contribution to our understanding of the evolution of Nicolas Mignard's career as a portraitist. It has enabled us to get precious insights into his clientele, which included some of the most renowned intellectuals and jurists of the Papal city. It has also provided rare evidence for his work before his arrival at the Court in 1660 and has confirmed his remarkable reputation as portraitist in the mid-17th century.

Jane MacAvock

11. Joseph Girard, *Évocation du Vieil Avignon*, Paris, Les Éditions de Minuit 1958, p. 287.

12. His will dated 3 May 1842 does not mention any portraits, Sales Administration (ADV) 3 E 12 2305, not numbered.

13. Sales Administration (ADV), 3 Q 9.



ÉLISABETH VIGÉE LE BRUN

(Paris 1755 - 1842 Paris)

Portrait of Raymond Aimery de Montesquiou-Fezensac (1789-1967)

1788, oil on oval canvas, 59 x 47 cm, signed and dated with a stylus (in the area of the sitter's shoulder): "L. E. Vigée Lebrun / 1788".

Provenance:
Descendants of the sitter.

The impact that Élisabeth Vigée Le Brun had on the art of her time is comparable to that of very few other female artists. She received her first artistic training from her father, the pastellist Louis Vigée (1715-1767), and later became a pupil of the painters Gabriel François Doyen (1726-1806) and Gabriel Briard (1725-1777). In the 1770s she started working on her first commissions of portraits and became a member of the Académie de Saint-Luc in 1774. She married the merchant, painter and restorer Jean-Baptiste Lebrun in 1776, and later became the official painter of Queen Marie-Antoinette. Thanks to the protective intervention of the Queen, Vigée Le Brun was admitted to the Académie Royale de Peinture et de Sculpture on 31 May 1783, at the same time as her competitor Adélaïde Labille-Guiard. Extremely talented and highly respected by the elites, who became her friends as well as patrons, Élisabeth Vigée Le

Brun managed to effectively promote her career by presenting herself as an accomplished portraitist. The artist's talent as childhood painter was particularly praised at the 1787 Salon, where she exhibited three effigies of mothers in the company of their children — specifically of the Queen, of the Marquises de Pezay et de Rougé and of herself (ill. 1) — alongside a number of portraits of young boys and girls.¹

Élisabeth Vigée Le Brun was very close to many members of the Montesquiou-Fezensac family and produced numerous portraits for them between 1779 and 1782. She often visited the Parisian private mansion of Marquis Anne Élisabeth Pierre de Montesquiou-Fezensac and his château de Mauperthuis in Seine-et-Marne where, in her own words, reigned "order and magnificence". Vigée Le Brun also designed a profusion of drawings and pastels which depicted the youngest members of the Lastic-Sieujac and Montesquiou-Fezensac families.

Élisabeth Vigée Le Brun painted this *Portrait of Raymond Aimery de Montesquiou-Fezensac* (1784-1867) in 1788. The child portrayed will later become Baron of Montesquiou-Fezensac and Baron of the Empire in 1809, as well as second Duke of Montesquiou in 1832. Raymond, the son of General Philippe de Montesquiou-Fezensac and of Louise Joséphine de Lalive de Jully, was also the grandson of the French financier Ange Laurent La Live de Jully (1725-1779), an art enthusiast, painter and engraver who was himself portrayed by Tocqué (ill. 2) and Greuze. Raymond de Montesquiou-Fezensac led a brilliant

1. *Élisabeth Vigée Le Brun*, dir. Joseph Baillio, Xavier Salmon (exh. cat., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 23 September 2015-11 January 2016, New York, The Metropolitan Museum of Art, 9 February-15 May 2016, Ottawa, National Gallery of Canada, 10 June-12 September 2016), Paris, Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, 2015, pp. 190-207.

military career. In 1805, aged twenty, he was nominated lieutenant during the German Campaign. He also participated in the Prussian Campaign as aide-de-camp of Marshall Ney, as well as in the battles of Eylau and Iéna. Furthermore, in 1808 he took part in the sieges of Zaragoza and of Madrid, and rejoined La Grande Armée in Austria in 1809. He stood out amongst his peers for his heroic courage displayed during the 1812 Russian Campaign, at the end of which he was promoted to colonel. In 1813 Raymond proved once again his bravery during the Siege of Hamburg and the Battle of Kulm. He was nominated major general of the Royal Guard in 1815, and lieutenant-general in 1823. In 1830 he led the division of reserve of the Army of Africa and in 1838 he became ambassador in Spain. His numerous successes on the field earned him the Legion of Honour in 1839.

Our painting exemplifies one of the most exquisite portraits of children ever made by the artist. The young Raymond, aged four, interrupts his game of cards to briefly pose with his head and hands resting on the table. He charms the viewer with his ingenuity and candour. His sweet little face, his fine complexion, his large blue eyes, his gracious nose and the gentle smile on his mouth disclose his sweetness and charm. His relaxed pose, together with his delicate appearance and tender gaze, reveals his curiosity and vivacious intelligence.

In our painting Élisabeth Vigée Le Brun used a formula that can be similarly detected in many of the portraits she created in 1786, including those depicting the Count d'Espagnac (ill. 3), Caroline Lalive de La Briche (ill. 4) and Marie Renée Louise de Fouquet (ill. 5). It entailed the depiction of the sitter in three-quarters, with his/her face facing the viewer in order to emphasise the juvenile traits that she often illuminated with a subtle smile that at times reveals the teeth. She similarly portrayed them with an arm bent towards the

chest to accentuate the volume of the composition and of the silhouette, which is slightly detached from the background; she also favoured the rendering of the background 'en frottis', which ultimately reveals a clear preparatory layer. Children were mostly portrayed 'au naturel', rather than dressed or coiffed like tiny adults. Notwithstanding, the sophisticated outfit worn by the young Raymond Aimery de Montesquiou-Fezensac does not fail to reveal his rang. Similarly to the Dauphin depicted with his sister by Vigée Le Brun in 1784, Raymond is portrayed wearing a plum silk suit 'à la matelote' or 'à la marinière' which is in harmony with the green velvet tablecloth (ill. 6). Just as in the *Portrait of Alexandrine Émilie Brongniart* painted in 1788, this elegant contrast between plum and green fabrics is enhanced by the grey-blue background (ill. 7).

Our portrait clearly displays Vigée Le Brun's ability to capture the innocence and sweetness of his young sitters — task which she clearly took great pleasure in performing. Painted in a very smooth and fluid fashion, her portraits of children echo those by Jean-Baptiste Greuze, even though they propose a less extreme sentimentality.

Élisabeth Vigée Le Brun celebrated the values of the Enlightenment in her œuvre as she witnessed the decay of the *Ancien Régime* society. The publication of the first book of *L'Émile* (1762), in which Jean-Jacques Rousseau highlighted the necessity to pay attention to the children of the "age of nature", was not unrelated to the artistic interest in very young models displayed by Élisabeth Vigée Le Brun and other painters of her generation. This pragmatic and visionary treatise contributed to the emergence of a new norm of family life thanks to the discovery of a set of emotions specific to childhood. Our painting definitely adheres to this humanist understanding of children. According to Rousseau, children "Have their own ways of seeing, hearing and thinking. Nothing would be more absurd than wanting

to substitute their ways with our own".² The placement of the queen of hearts card right before the eyes of the young Raymond was a significant compositional choice since, according to the cartomancy of the time, the draw of such a card signified the benevolence of the mother. This belief and arrangement crystallise the new importance given to the relationship between mothers and their children. Vigée Le Brun excelled in her double portraits depicting women in the company of their offspring. This is confirmed by her well-known *Self Portrait* currently in the Louvre in which her daughter Julie, born on 12 February 1780, finds refuge on her lap.

Critics of the time praised with particular emphasis the ability of her paintings to express the veracity of the maternal sentiment, which, from this moment onwards, was considered 'instinctive'.

If Élisabeth Vigée Le Brun is one of the pioneer artists in the creation of sentimental portraits of children, which ultimately acted as harbingers of a new philosophy, other artists, amongst which Mary Cassatt, followed her lead in the 19th century by creating artworks which similarly glorify domestic bliss and maternity.

Amélie du Closel

2. Jean-Jacques Rousseau, *Émile*, Book II, Paris, Flammarion, 1966, coll. "GF", p. 93/ *Œuvre complètes*, coll. "La Pléiade", vol. V, Paris, 1990, Gallimard, p. 303.



ÉLIE HONORÉ MONTAGNY

(Paris 1782 - 1864 Paris)

The Triumph of Galatea

c. 1813,
oil on paper laid on canvas,
38.4 x 46.2 cm.

Our *Triumph of Galatea* is a rare example of the sumptuous scenes that Élie Honoré Montagny designed in Naples for Caroline Murat in the early 1810s.

Napoleon's sister, Maria-Annunziata Bonaparte, known as Caroline (1770-1837), was the third and last daughter of Charles Bonaparte and Maria Letizia Ramolino, and their penultimate child (ill. 1). On 20 January 1800 she married Joachim Murat, the Divisional General and former first aide-de-camp of her brother during the first Campaign in Italy. This marriage enabled her to enter the most prestigious social and political sphere of the State. Caroline obtained the title of Imperial Highness in 1804, while Murat was promoted to marshal, grand admiral and Prince of the Empire. As their social, political and dynastic value grew, so did their properties: while they obtained control over the Kingdom of Naples in 1808, the Murat family in France were in possession of the châteaux de Villiers-la-Garenne and de Neuilly and of the private mansion of Thélusson and the Élysée Palace, which housed remarkable art collections. The Queen of Naples, who cultivated an interest in politics, economics and

art, tried to revamp the economy of the Kingdom by helping textile manufacturers, by facilitating the education of young girls and by encouraging the archaeological excavations at Pompeii. She also endeavoured in the refurbishment of the luxurious apartments in her Neapolitan residences and commissioned the extremely famous *Odalisque* to Ingres in 1814.¹

Even though she only spent seven years on the throne of Naples, Caroline Murat rearranged her palaces so well that they still bear her signature to this day. She was particularly fond of Palazzo of Portici, a leisure house situated on the slopes of Mount Vesuvius. Built in 1738 as summer residence of the Bourbons (ill. 2),² it was situated right in front of the sea. Perfectly located between the city and the countryside, Portici offered a very soft and relaxed atmosphere: it displayed a unique luxury and an incredibly artistic modernity thanks to the artwork it housed and its sophisticated design. In a letter dated 18 October 1809 and addressed to Queen Hortense, Caroline made explicit her appreciation of this palace, in which she resided for half of the year: "At the moment I am at Portici and, as you can see, very close to Mount Vesuvius, whose eruptions change form every day. ... From my room I have the most joyful and at the same time magnificent view of

1. For more about this see: Mehdi Korchane, "Joachim et Caroline Murat, roi et reine de Naples", *Histoire par l'image* [online], accessed on 7/01/2019, URL: <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/joachim-caroline-murat-roi-reine-naples>.

2. For more about this see: Jehanne Lazaj, "Du sommet de la gloire aux souvenirs: les residences de la Reine de Naples et de la comtesse de Lipona", *Caroline sœur de Napoléon: reine des arts* (exh. cat., Ajaccio, Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts, 30 June-2 October 2017), Milan, Silvana Editoriale, Ajacci, Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts, 2017, pp. 111-123.

the entire universe. From my bed I can see the famous Capri; to the left arises the Sorrento Coast, Ischia and Procida are just slightly further away and to the right, standing as an amphitheatre on the banks of the gulf, there is Naples, which concludes this beautiful painting. Just like you, I do not see many people, I read and work a lot. I have commissioned some excavations. These are my means of relaxation."³

In order to make the most of the sea air, Caroline commissioned the installation of a pavilion right by the water within the park situated by the Granatello marina. As confirmed by a painting by Jean Rebell that the painter created not long after the pavilion was built (ill. 3), as well as by the surviving remains of the structure, the site chosen was situated by the stairs of Villa d'Elboeuf. This "Bagno della Regina" was designed by Gennaro Lojaco and built in 1813. It was made of wood and was said to be "portable". It was constituted by a central plan of Palladian inspiration and a four-column pronaos, which was decorated with stuccos of tritons and sirens (ill. 4).

The interior, which has not survived to this day, was composed of a vestibule and two rooms, one of which was an office, and was embellished by frescos of mythological and marine inspiration. The centre was occupied by a sweet chestnut table, a drier type of wood that facilitated the dehumidification of the moist marine air. Today we are capable of picturing the decor of the pavilion thanks to a few archival references which mention compositions depicting "Thetis on a marine chariot pulled by dolphins and surrounded by Nereids presenting the weapons fabricated by Vulcan to Achilles", "the birth of Venus, who emerges from a shell that

3. Le Brethon, *Letter n°4578, from Caroline to Hortense*, 12 Octobre 1809, vol. 6, 2010.

is opened up by two tritons" and "a Nereid crossing the sea on a marine bull while offering it an invigorating drink".⁴ The different scenes were surrounded by the representation of fish, shells, coral branches, cupids with wreaths and flowers, and monochrome bands decorated with sirens, tritons, nymphs and seahorses. Our *Triumph of Galatea*, whose marine theme is in perfect harmony with this iconographic programme, is in all likelihood a *modello* for a lost composition that was part of the pavilion decor.

The subject of our painting takes inspiration from Antiquity. Galatea is often confused with Venus or Amphitrite. In our *Triumph of Galatea* it is possible to identify the Nereid with certitude thanks to the presence of the cyclops Polyphemus sitting on a rock in the top-left corner of the composition: in Ovid's *Metamorphoses*, the giant, who sings his love for Galatea, angered by her rejection throws a rock collected from Mount Etna towards Acis, her lover. The nymph, however, promptly transforms Acis in a river in order to save him. The motif of a moaning Polyphemus playing a syrinx on a mountain while Galatea, carried by dolphins, moves away, finds its origin in Pompeian painting, where it is usually integrated within marine landscapes and remote architectural structures. The figure of Polyphemus appears in a fresco in the House of the Coloured Capitals (1st century BC), now in the National Museum of Naples. The taste for marine allegories is confirmed further by the c. 1760 discovery in Pompeii of a fresco in the House of Venus. In 1769 Piranesi used it as inspiration for the creation of an engraving displaying a relief which was meant to ornate the exterior of a chimney

4. ASN, Casa Reale Amministrativa, III Inventario, fasc. 381, folio 24. *Real tappezzeria. Inventario della mobilia esistente nel R. Palazzo di Portici, Anno 1817*.

'à l'Antique' (ill. 5). The pose of Venus, who extends her body, raises her torso and leans on her right arm while outstretching her left alongside her body, has been readopted by the artist behind our painting. The discovery of the Esquiline Treasure in 1793, which included a silver patera in the shape of a scallop shell displaying Venus at her toilet, intensified the interest of neoclassical painters in this subject. The motif of the coat that blows up in the wind, which was already present in Pompeian scenes, was an undeniably popular one. Indeed, this theme was often appropriated by modern artists within scenes displaying the birth of Venus, the abduction of Europa and the triumph of Galatea. Raphael's famous fresco, whose popularity was fuelled by the engraving, has equally stimulated the imagination of artists who have often depicted Venus and Galatea presiding on a throne in a boat or a shell, transported by the winds on a ship and in the company of a profusion of marine, celestial and often disruptive mythological creatures.

Our painting belongs to the artistic production of Élie Honoré Montagny (1782-1864), a French painter who worked in Naples in the 1810s. Born in a family of artists, he started his training in David's studio in 1794, only aged twelve. His copies of ancient sculptures from the Louvre attracted the attention of Visconti, who was looking for drawers to illustrate his *Iconographie ancienne*, which at the time was still in preparation. Montagny, who was consequently required to go to Italy, was welcomed to Rome by Suvée, the director of Villa Medici, in 1804. In order to complete his commission he also travelled to Naples and Sicily. Soon after he was summoned by Caroline Murat, who promoted him to official painter of the Kingdom of Naples. In 1809 he painted *Jupiter and Mercury reveal themselves to Philemon and Baucis*. In 1811 he painted a view from one of the rooms of the Royal Palace (ill. 6). This short

period corresponds to the apogee of his career. In 1815, however, a series of political events forced him to return to Paris, where he opened a studio.

Élie Honoré Montagny is the painter behind a large canvas illustrating *The Triumph of Galatea*, signed and dated 1812, which is now in the Royal Palace of Naples (ill. 7). Ornella Scognamiglio⁵ identified the painting thanks to an archival document which mentioned an "oil painting displaying Galatea, surrounded by cupids and nymphs"⁶ that was on display in the "Gabinetto del Bagno" of the Royal Palace of Portici in 1817. Our painting cannot be considered a preparatory work for this specific artwork, since there are not any detectable compositional similarities in the arrangement of the figures in these two paintings. Nevertheless, the iconographic coherence of the two works suggests that they were made by the same artist, Montagny: the harmony between the colours and the stylistic characteristics of the Galatea in Naples can be clearly seen in our painting. In both works the painter clearly combined neoclassical canons (Greek profiles and slender bodies) with lighter and joyful themes which were recurrently explored by Rococo artists.

Our sketch could be linked to two more that display similar compositions and that were attributed to different artists when they were sold. Our painting is probably the

5. Ornella Scognamiglio, "Élie Honoré Montagny: un disegnatore dell'antico alla corte di Carolina Murat", *L'idea dell'Antico nel Decennio Francese*, from the third research seminar *Decennio francese, 1806-1815*, Naples, Giannini, 2010, p. 166.

6. "Quadro dipinto ad olio rappresentante Galatea, con vary amorini e Ninfe attorno", Cfr. ASN, Casa Reale Amministrativa, III Inventario, fasc. 381, folio 24. *Real Tappezzeria. Inventario della mobilia esistente nel R. Palazzo di Portici, Anno 1817*.

first version made for the pavilion which was presented to the Queen for approval (ill. 8). Thereafter Montagny painted a second version: this is a painting whose dimensions are similar to those of ours, and which was first presented at Tajan in 2000 as attributed to “a follower of Léopold Robert” and then sold in the United States as “by Felice Giani” (ill. 9). In this version the artist readopted the motif of the group of rising Nereids who surround Galatea on a marine chariot pulled by two dolphins and added the representation of a *putto* standing on the heads of the two animals. The painter covered the Nereids in jewels, gave them elaborate hairdos and flower crowns and, for the sake of decency, covered partially the nude bodies of the young women with brightly coloured drapery. In the background on the right he added the depiction of a nymph riding a dolphin and that of Polyphemus who faces the picture plane while holding a rock. Mount Vesuvius, which was depicted on the right in the background in the first painting of the series, becomes more prominent in the subsequent versions of the scene and appears on the right in the second version. In doing so the painter reinforced the importance of the volcano, veritable symbol of the new local dynasty, which is also visible in the background of the official portrait of Caroline Murat and of her children by Gérard (ill. 1).

The final composition, which has been either lost or destroyed, was revealed to us by an ancient copy (ill. 10) of poor quality (wrongly attributed to Jean Monanteuil), but which has the merit of showing the outcome of the thinking process of the artist. He finally synthesised the two former versions by combining the key motifs which characterised each of them: he reintegrated, for instance, the infant covering his ears on the right that had been excluded in the second version of the scene. The painter finally opted for a larger composition and moved the volcano

towards the centre of the canvas. He balanced the composition by placing the triton, who in the second version appears to the right of the central group while blowing in a horn, to the left of Galatea. He also enhanced the rendering of perspective by reducing the size of both the nymph riding a dolphin and Polyphemus, who sits on his rock in the background.

The work in our possession is a perfect example of Montagny's sophisticated, light-hearted and feminine art. It shows his loyalty to the Queen of Naples' interest in Pompeian art. Our composition, which possibly acted as a preparatory work, stands out from the other versions discussed above, which appear somehow more confused and overloaded with details. With this painting the artist delivered a particularly seductive scene by focusing on the representation of the essential and by emphasising the readability and balance of the composition. The nude bodies, stripped of all unnecessary details, are enhanced by the depiction of the drapery, whose curves and folds are elegantly rendered. The blue and pink sails which blow in the wind are in perfect harmony with the marine environment and the complexion of the young women. The gracious features of the figures, the vivacity of the flying *putti* arranged around the group of Nereids and the marine breeze that animates the drapery, unties the hairdos and moves the sea foam, all convey a joyful and charming atmosphere. Ultimately, the painting is in perfect harmony with the hedonist character of the site of Granatello, which was dedicated to pleasure and to the relaxation deriving from the sea.

Amélie du Closel



ANTHELME TRIMOLET

(Lyon 1798 - 1866 Lyon)

Interior of the workshop of Professor Ennemond Eynard (1749-1837)

1836,
oil on canvas,
57 x 45.5 cm,
signed and dated (lower left):
"Trimolet / 1836".

Provenance:

Collection of Professor Ennemond Eynard (1749-1837). Professor Ennemond Eynard's gift to the Lycée de La Martinière in Lyon. Lyon, private collection. Haute-Loire, art market.

Anthelme Claude Honoré Trimolet, born and raised in Lyon, was the son of a former draughtsman and embroidery designer who worked prominently as silk merchant. He trained with Pierre Révoil at the École Impériale des Beaux-Arts de Lyon since 1807. Trimolet won the silver medal in 1812 and received the Laurier d'Or in 1815. He taught drawing at the Lyon Collège Royal from 1820 until 1830.

Other than to oil painting, the artist devoted himself to lithography and sculpture. He was behind the creation of a profusion of portraits and historical genre scenes, which he painted in the Troubadour style of Révoil, an eminent exponent of the young Lyonnais school of painting. Similarly to many Lyonnais artists of this period, he cultivated a distinct taste for the trade of

second-hand objects, and particularly for the *Haute époque*. He shared this passion with his wife, Louise Agathe Edma Saunier, who belonged to a rich Burgundian family of landowners.

In 1817, soon after having been awarded the Laurier d'Or, and upon his return from a trip to Paris, Trimolet endeavoured in the creation of a painting displaying the *Interior of the workshop of Professor Eynard* (ill. 1). The subject matter of the painting perfectly reflects Trimolet's interests. Indeed, as the artist himself stated: "My interests led me to manual and mechanical crafts; I have never been happier than when I saw, for example, some carpenters, locksmiths, tinsmiths, silk winders etc. in action. I would have liked to be allowed to use their tools and work as they did".¹

Our painting was commissioned by Monsieur Brun, a restorer of art objects, who is portrayed standing on the left and wearing a leather apron and a white vest. He stands with his left arm resting on a lathe while listening attentively to the explanations of his master, Professor Eynard, who expressed his desire to be included in the composition. Dressed according to the fashion of the *'Ancien Régime'* and seated on a Louis XIII armchair, the scholar, portrayed in profile, wears glasses on his headband and holds a book in his hand. Trimolet painted with the utmost precision the scholar's collection, which, according to a description offered in an 1826 travel guide, included "all the necessary tools for lathing work and for carpentry, cabinet-making and metalworking, as well as the most bizarre devices for the study of physics and mathematics."² Monsieur Dufournel wrote a glossary of all these tools (files, pincers, hammers,

1. Aimé Vingtrinier, "Autobiographie artistique d'Anthelme Trimolet", *Revue du Lyonnais*, New Series, vol. 1, 1850, p. 40.

2. Louis Michallet, "Ennemond Eynard (1749-1837). Le Musée Ennemond Eynard à La Martinière", *Revue d'information du Comité Centre Presqu'île de Lyon*, n°15 1989-1990, pp. 62-64.

shears, compasses, set squares, pliers, vices, saws, etc.), whose depiction in the painting is clearly emphasised by the backlighting on the left hand side of the composition.

Révoil advised Trimolet to send his painting to Paris. The work achieved great success and earned the painter a gold medal at the 1819 Salon.³ Critics were full of praise for it: "There would be no point in trying to describe this prodigy of truth: anything we would say would only offer a weak idea to someone who has not seen it; and those who have in fact seen it would think that we have not said enough. How could we adequately praise a work in which we believe to see nature itself through a glass that reflects the objects?"⁴ The Count of Forbin, director of the Musées Royaux, offered Trimolet to buy the painting on behalf of the Duke of Berry for approximately 10,000 francs. However, Professor Eynard, who was the owner of the artwork, being unwilling to sell the painting, offered Trimolet a remarkable sum of money for compensation, and promised him to later gift the work to the museum of Lyon.⁵

Ennemond Eynard⁶ (1749-1837) belonged to a bourgeois family from Lyon. In his youth he attended the University of Montpellier, where he graduated in medicine before studying in Paris with a variety of very respectable scholars. He joined the

3. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, exposés au Musée Royal des Arts*, 25 August 1819, Paris, C. Baliard, 1819, p. 120: "TRIMOLET, de Lyon / 1088 — Intérieur d'un laboratoire de mécanicien dans lequel sont MM. Eymard et Brun, amateurs".

4. *Semaine lyonnaise*, 1819.

5. Elisabeth Hardouin-Fugier, Étienne Grafe, *Portraitistes lyonnais (1800-1924)* (exh. cat., Lyon, Musée des Beaux-Arts, June-September 1986), Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1986.

6. Ariste Potton, "Notice sur Ennemond Eynard", *Revue du Lyonnais*, vol. 5, 1837, pp. 464-477.

professional order of Lyon physicians in 1779, where he taught courses in anatomy, surgery, obstetrics and pharmacy until 1785. He then abandoned medicine to dedicate himself to the physical sciences and industrial mathematics. He developed a profound interest in mechanics, which he hoped to use for the benefit of manufacturing industries and the working class. During the Revolution, he finalised and enhanced multiple inventions in collaboration with Mollet, Gensoul and Raymond, a former chemist at the Polytechnique. He tried to gather together a certain number of devices in the Abbaye des Dames de Saint Pierre, which was briefly transformed into a conservatory of science, arts and mechanics, and in doing so he created an authentic industrial arsenal. However, the Palais des Arts was reformed in 1812-1813 and Eynard recuperated the models by Philippe de Lasalle and the items in the collection of Grollier de Servières. He was appointed member of the Académie des Sciences in 1804 and president of the Académie in 1813, before becoming adjoint secretary in the science section between 1812 and 1820. All industrial issues seemed worthy of attention to him and he consequently published a profusion of scientific articles and dissertations. He also participated in the revolution inaugurated by Lavoisier, which laid the foundations of modern chemistry. When he was promoted to counsellor-administrator of the École de La Martinière in Lyon, which was founded by Claude Martin, Eynard remained amongst working class children. He also donated the rich industrial cabinet and its collection of tools and of bizarre devices to the school. Furthermore, he added to this collection one of the greatest resources that had ever existed within the field of mechanical arts, namely the cabinet of physics of Monsieur Tabareau, polytechnician and member of the Académie des Sciences de Lyon. In 1831, the Académie de Lyon obtained the Cross of the Legion of Honour for Eynard. He was very touched by this honour: "Today, in my eighties, I receive from you a favour

that should make me forget all the struggles of my long life, that should delight me, that should make the plights of my old age sweeter” he affirmed. This highly knowledgeable man who thoroughly adopted the new ideas of the Enlightenment died in 1837, a few days after a fall, aged eighty-eight. Today, we are aware of his physiognomy thanks to Trimole’s composition, which was exhibited again as *L’Intérieur de l’atelier de feu M. Eynard* at the Salon de Lyon when the scholar died,⁷ as well as thanks to a bust by the sculptor Legendre-Héral (1796-1851), which is currently in the Salon d’Honneur of the Fondation Claude-Martin (ill. 2).

The painting, also known as *Interior of a mechanic’s workshop*, is still in the Musée des Beaux-Arts de Lyon. Our painting is a replica made and signed by Trimole in 1836, eighteen years after the creation of the first version. At the end of his career, Eynard, who hoped to create a museum bearing his own name within the École de La Martinière, was offered to get a copy of his painting made so that his image would be displayed in two public institutions. In this regard Trimole stated “I did not think I should refuse [to paint it] — despite the extreme boredom deriving from the act of copying — because I am worried that it would be copied in a ridiculous manner by a young, unskilled artist who would overlook the finesse of my execution and still get all the merit. I was very much willing to show that neither my eyes nor my hand had lost their skill, as someone claimed, after eighteen years, and I think I have given proof of this”⁸.

7. Dominique Dumas, Jacques Foucart, *Salons et expositions à Lyon, 1786-1918: catalogue des exposants et listes de leurs œuvres*, vol. 3, p. 1259: “1837 - (E) Intérieur de l’atelier de feu M. Eynard. This painting was bought by the city for the museum. MBA Lyon, Inv. A33”.

8. Léonard Boitel, “Artistes lyonnais contemporains, M. ACH Trimole”, *Revue du Lyonnais*, I, 1850, pp. 122-123.

Until today some scholars, amongst which Boitel⁹ (1850) and Martin-Daussigny¹⁰ (1877), have claimed that the work in the Musée des Beaux-Arts de Lyon was the late replica while others, amongst which Vingtrinier¹¹, have argued that the original was at the Musée des Beaux-Arts and the replica at the Musée de La Martinière. The discovery of our painting, signed and dated 1836, provides the answer to this diatribe, ultimately confirming Vingtrinier’s theory. The Musée Eynard at the Lycée de La Martinière in Lyon, which houses the books, devices and tools of the scholar’s collection, has been based from 1833 onwards on the first floor on the site of the Augustins, in the west aisle of the cloister. It was accessible to the heads of the studio exclusively and upon request. Some machines and technical devices are still on display in the building in Rue Hyppolite-Flandrin, and the remains of the collection of the Musée Eynard have been stored in the attic since the 1970s.¹² The most interesting pieces travelled to other locations in the 1930s. It was probably then that our work, which was originally meant to reside in the Musée Eynard, left the Lycée de La Martinière.

9. *Idem*.

10. Edmé-Camille Martin-Daussigny, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du musée de Lyon, au Palais des Arts*, Lyon, A. L. Perrin et Mariné, 1877, pp. 65-66: “TRIMOLET (Anthelme): 202. Intérieur d’un atelier de Mécanicien. This painting, which displays doctor Eynard advising his pupil Brun — who later became a famous restorer of art objects — is a replica by Trimole himself, from the one that was gifted by Monsieur Eynard and collected with the authorisation of Monsieur Baron Rambaud, mayor. This replica, paid by the city, under the administration of Doctor Prunelle, mayor, has been placed at the Museum by his successor, Monsieur Christophe Martin in 1838. Canvas, 0,55 x 0,44 cm.”

11. Vingtrinier, *op. cit.*

12. Élisabeth Dandel, *Le mobilier du Lycée de La Martinière, site des Augustins*: <https://patrimoine.auvergnhonealpes.fr>.

The analysis of the painting confirms Trimole’s claims that he did not lose his skills over those eighteen years. He even tried to improve his work by avoiding, in this second version, “the exaggerated darkness of the first one”. The composition of our painting is rigorously identical to the first, except for two almost imperceptible variations: the painter omitted the inclusion of the tool located right on top of Mr Brun’s head — probably to improve the image’s readability — and added a little red ribbon on the collar of the scholar’s vest. This latter detail represents the Legion of Honour that the Professor received in 1831, and therefore five years before the creation of our painting.

The precise brushwork and lighting of the painting point to the artist’s interest in the Nordic tradition. Strongly influenced by the discovery of the “painters of reality” during his first trip to Paris in 1817, Trimole became accustomed to restoring old paintings in his collection and often reproduced copies of works by Nordic masters. He tried to reach “the incredible finesse” of Mieris and Gérard Dou in order to satisfy his taste for the porcelain-like finish.

His academic training and the Lyonnais tradition of precise rendering, which was inspired by the cartoons produced from the middle of the 18th century at the École gratuite de dessin, convinced him that real art was above all ‘the finished, in good condition’. Even though, in 1836, he briefly changed his mind in regards to technique — as testified by his statement that “nature is not smooth, oiled, buttered, dark, violet, colourless” — he remained loyal throughout his career to the Flemish masters of the 17th century and disapproved of the modern school of painting. He himself emphasised the contradictions of his time, highlighting that connoisseurs of art required a porcelain-like rendering for their portraits even though that specific kind of rendering was already out of fashion when Romanticism appeared! Trimole occasionally

created ivory miniatures, and towards the end of his life he published some *Reflections on the media employed by painters* in which he advocated for the excellent rendering inherited from the Dutch masters. A large number of portraits by Trimole seems to have been found with a perfect varnish, exactly like ours.

The solemn composition of *The Interior of the workshop of Professor Ennemond Eynard* is in sharp contrast to the picturesque representations of small workshops which could be found in the artistic Salons of the Restauration, such as *Le Serrurier* by Jean-Antoine Laurent (ill. 3). Trimole, who perfectly translated in paint the studious and meditative atmosphere of the workshop, captures a meeting of two connoisseurs: the experienced professor, whose regal gesture resembles that of a benediction, engages in a philosophical dialogue with his attentive pupil. The tools, which are carefully classified and exhibited on the wall and rendered with a meticulous and silent realism, are dignified by their arrangement amongst precious materials, such as ivory and alabaster. This unusual choice of subject matter expressed in a virtuoso technique definitely contributed to the popular success of this composition, which could be considered to be the manifesto of the Lyonnais school of painting that stood out for the first time at the 1819 Salon.¹³

Amélie du Closel

13. For more about this see: *Girodet face à Géricault ou la bataille romantique du salon de 1819*, dir. Bruno Chenique (exh. cat., Montargis, Musée Girodet, 12 October 2019-12 January 2020), Paris, Liénart, 2019 (to be published on 24 October 2019).



EUGÈNE ISABEY

(Paris 1803 - 1886 Montévrain)

The Storm

oil on canvas laid on cardboard,
19.2 x 15 cm,
monogrammed (lower left): “E. I.”

Since the very beginning of his career Eugène Isabey aimed at excelling in the genre of marine painting. Even though he did not wish, at first, to follow in the footsteps of his father, Jean-Baptiste Isabey (1767-1855), who worked as one of the most renowned miniaturists of the Empire, Eugène became a talented and prolific painter, lithographer and watercolourist. A substantial portion of his artistic production focused on the representation of ships in turbulent and unforgiven storms. Isabey exhibited a marine painting for the first time at the Salon in 1824, when Delacroix stole the scene with his *Massacre at Scio*. Isabey’s work was particularly praised for his delicate and sophisticated palette, which he was able to enhance over time thanks to his collaborations with Bonington and Delacroix, who became his close friends following a trip to London in 1825. Isabey exhibited remarkable representations of landscapes of Normandy at the 1827 Salon which earned him a gold medal.

Normandy was very dear to him, and was indeed the subject of many of his marine paintings. In 1830 he participated, alongside Théodore Gudin, in the Algiers Campaign as official painter of the Marine. Over that decade Isabey anticipated people’s interest in the landscapes of Brittany, a land still poorly accessible to potential visitors whose popularity had been fuelled by the poetic genius of Chateaubriand. Isabey visited Normandy frequently until 1874, year in which his poor health forced him to retire in Nice.¹

Given its narrow format and its vertical layout, our seascape constitutes a rare work in the oeuvre of Isabey, whose respectable reputation mainly rested on his large shipwreck scenes (ill. 1). In this work the painter offers the representation of a dark seascape in which the high waves and dark sky merge. The rhythm of the impetuous waves that violently reach the shore from which the artist captured the scene enables the viewer to measure the magnitude of the storm. In the background on the right appears a ship bent on its left side with unstable sails which seems to be destined to be swallowed by the darkness of the ocean and the sky. It is interesting to notice the presence of two seagulls flying on the violent water since their inclusion is fairly rare in Isabey’s marine paintings.

Scenes of drowning and shipwrecks were numerous and popular in public exhibitions in Paris and

1. Pierre Miquel, *Eugène Isabey, 1803-1886: la marine au XIX^e siècle*, Maurs-La-Jolie, Éd. de la Martinière, 1980.

London between 1770 and 1830.² The artists who aimed at breaking with the classical tradition tried to modernise the genre by expressing the more metaphorical and exciting characteristics of different seascapes. Since the sensibility of the time entailed a profound interest in natural catastrophes, “the storm” became a new fascinating subject. Hence, artists started to oppose the monumentality of classicising landscapes and seascapes with the pictorial expression of the feelings of violence and the sublime. In a watercolour study for the *Raft of the Medusa* created in the vicinity of Le Havre in 1818, Géricault highlighted the power and energy of waves by juxtaposing them to the human effort that is here personified by the ship in the foreground (ill. 2). Géricault’s monochrome palette and the presence of a second ship, which appears like a ghost in the distance, intensify the dramatic tension of the scene. The fate of the ship displayed in the foreground, which, being the personification of human impotence, is portrayed without any figures on board, seems entirely dependent on the wave which approaches. Other artists, such as Horace Vernet, Paul Huet and Charles Mozin, similarly painted hostile waves crashing into cliffs and rocks. When figures are included in these compositions, the size of their representation is drastically reduced, ultimately crystallising

2. *Crossing the Channel: British and French Painting in the Age of Romanticism*, dir. Patrick Noon (exh. cat., London, Tate Britain, 5 February-11 May 2003, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, 8 June-7 September 2003, New York, The Metropolitan Museum of Art, 7 October 2003-4 January 2004), Minneapolis, Minneapolis Institute of Art in association with Tate Pub., 2003.

their impotence in front of the vastness of that terrifying nature. The drama and the strong feeling of the sublime conveyed by these depictions discourage any hopeful thoughts in the viewer. Following in the footsteps of these painters, Isabey had a significant role in this new romantic movement and conceived his own version of the *Raft of the Medusa* (unknown location). In our painting he endeavoured in a touching representation of anxiety, despair and of the potentially catastrophic effects of the frenzy of nature on humans and their creations.

Even though Isabey explored typically Romantic subjects and themes, he also experimented with new viewpoints. For the creation of our painting he positioned himself in front of the ocean, which here becomes the metaphor of pure movement. Hypnotised by the ebb and flow of the water, which conveys both the timelessness of the world and the immediacy of time, Isabey positions himself close to the sea as if in an attempt to confront it in a context which goes beyond time and space — indeed, the painting does not provide any references to a specific setting. The foamy waves personify the force and immensity of the ocean, whose substantiality and permanence is captured by the artist like a detail would be captured by the camera lens of a photographer. In doing so Isabey provides an image that seems to anticipate those by Courbet (ill. 3) in which spatial contextualisation is omitted and the waves, portrayed frontally, are the absolute protagonists.³

3. *Vagues: Autour des Paysages de mer de Gustave Courbet*, dir. Jocelyn Bouquillard, et al. (exh. cat., Le Havre, Musée Malraux, 13 March-6 June 2004), Paris, Somogy éditions d’art, 2004, vol. 1, p. 60.

Other than the larger canvases which granted him success throughout his career, Isabey also created paintings of smaller formats whose dimensions resemble those of our seascape and of the one in the Museum of Amiens (ill. 4). Both these paintings possibly have a more natural and delicate character compared to the larger ones. In our painting the artist translated with naturalism the extraordinarily power of the elements. Isabey penetrated with his eyes and his brushstrokes the stormy waters: he used an almost transparent and liquid layer of paint which perfectly conveys the weight of the waves, and materialised the sea foam with tiny and luminous spots of impasto. The solid, bold and energetic representation of the sky highlights the ephemeral and transient character of the storm. The free brushstrokes anticipate the vigorous sketches painted *en plein air* that were recurrently created by impressionist artists later on in the 19th century — Isabey was definitely one of the first artists to endeavour in the translation of light with colour. Our charming painting ultimately exemplifies the position occupied by the painter in the evolution of 19th century seascapes: through his painterly work he managed to create a fruitful link between the British Romantics and his pupils, the proto-impressionists Boudin and Jongkind.

Carola Scisci and
Léopoldine Duchemin



THOMAS COUTURE

(Senlis 1815 - 1879
Villiers-le-Bel)

The Hand of Maître de Bénazé
Study for *The Lawyer pleading*
his case

c. 1875,
oil on canvas,
33 x 41 cm,
monogrammed (lower left):
“T. C.”

Provenance:
George Peter Alexander Healy
Collection (1813-1894), Chicago
and Paris.
Galerie Heim-Gairac, 1988.
Bruno Foucart Collection (1838-
2018).
Paris, art market.

Exhibition :
*Catalogue des œuvres de Th.
Couture précédé d'un essai sur
l'artiste par Roger Ballu* (exh.
cat., Paris, Palais de l'Industrie,
September 1880), Paris,
A. Quantin & Cie, 1880, no. 201
(as “Main mi-ouverte”; A study for
the painting “L'Avocat” belonging
to Mr Healy).

Thomas Couture, from Senlis, was the pupil of Baron Gros from 1830 to 1835. He then joined the studio of Paul Delaroche. He arrived second at the Prix de Rome in 1837 and then abandoned the tradition of academic art. *The Romans in their Decadence*, which was exhibited at the Salon in 1847, earned him a first class medal. The painting, which was bought by the State, enabled him to gain notoriety. Critics saw in the painting a synthesis between the Classical and

Romantic styles, and envisaged it as a perfect example of “good balance”. Couture opened a studio and received important official commissions, amongst which *The Enrolment of the Volunteers* in 1848 and *The Baptism of the Imperial Prince* in 1856, which was partly left unfinished. During the 1850s Couture benefitted from the support of the governing power. The end of that decade represented a major turning point in his career. A press campaign against him in 1857 questioned his integrity and forced him to move back to his hometown in the 1860s. There, he worked in a studio that was assigned to him by the town of Senlis: the chapel of the previous episcopal palace, which became a museum in 1981.¹

Even before his disappointing experience in Paris and his first relocation to Senlis, Couture, disillusioned, developed progressively misanthropic and antisocial tendencies. Similarly to Daumier, he started to deride jurists, politicians, financiers, doctors, and courtiers. He often employed the grotesque features of *La Commedia dell'arte* to paint his acerbic visions of the society of the Second Empire. In *La Commandite* (c. 1860), Couture portrayed a manager dressed as Harlequin as he shared his own opinions on the costs of Pierrot's gluttony with three well-established characters (an aristocrat, a soldier and a magistrate). In the same spirit, *Pierrot en correctionnelle* (ill. 1), whose creation started in 1859 and finished in 1863, displays a poor unhappy man who is being judged for having stolen food from the kitchen of a restaurant. The man faces, distraught, the

1. For more about this see: Olivia Voisin, Thierry Cazaux, *Thomas Couture, romantique malgré lui*, Montreuil, Gourcuff, 2015, pp. 7-19.

justice stipulated by rich people who attack him. The passionate plea of the Harlequin lawyer is pointless since the two judges are overwhelmed by the “sommolence of the righteous men”, in Couture's own words.

A picture of Senlis' tribunal (ill. 2) which frames the scene appears amongst the many preparatory drawings created by Couture in the 1860s for *Pierrot en correctionnelle*: within the assembly of men in the courtroom the silhouette of a lawyer standing in the second row, on the right hand side of the composition, definitely stands out. His attitude is similar to that of Maître de Bénazé portrayed in the painting *The Lawyer pleading his case*, now lost, which was painted later on and it was not used in the final composition of *Pierrot en correctionnelle*, this representation of the lawyer still belongs to the series of portraits which were directly inspired by this work.

Our sketch, which displays a detail of the right hand of Maître de Bénazé, belongs to the corpus of research that Couture made for *The Lawyer pleading his case*. The artist also produced two more sketches for this painting: a head (ill. 4) and a hand browsing through a book (ill. 5), currently in the Joey and Toby Tenenbaum Collection of the Art Gallery of Hamilton in Canada.

The composition and the three studies have been exhibited at the retrospective on Couture at the Palais de l'Industrie. In 1880² *The Lawyer pleading his case* belonged to the founder Ferdinand Barbedienne (1810-1892), who was both a close friend and a collector of the painter's works.³ The study for the head was still in the hands of Mrs Couture, whereas the two studies of hands were in the possession of the famous American portraitist Georges Pierre Healy (1813-1894), Couture's loyal friend.

The three studies for *The Lawyer pleading his case* perfectly show Couture's working method: before arranging the composition of a painting, the artist would have produced a number of sketches on the spot which would have captured a great variety of poses and attitudes. These preparatory studies confirm the painter's fine and rigorous observation skills and clearly display his interest in the spontaneity of a first 'draft': Couture associated vigorous gestures of the right hand with the self-confident and determined attitude of the lawyer who pleads with eloquence while his left hand browses nervously through a juridic book. In his *Méthode*, which he wrote for his pupils, he extolled the potential of spontaneous sketching: "If you work with models... surprise them; they should ignore that you are looking at them. Some lines drawn quickly, your observations and some notes taken with the impulse of your impressions will guide you much

better than those awful models who mislead you..."⁴ This tendency, which often led him to abandon a series of sketches only to then start producing new ones, explains the title that was given to his posthumous exhibition: "The Apotheosis of the Incomplete". The desire to preserve at all costs his first impression is the reason behind the fragmented and often incomplete finish of Couture's œuvre.

Couture was interested, similarly to the great masters of the Renaissance, to the pictorial possibilities offered by the depiction of the human hand. His œuvre includes multiple examples of his approach to and treatment of this theme. The hand with a feather and inkpot — a preparatory sketch for the *Enrolment of the Volunteers* (1848) — and the arm holding a scroll — another preparatory drawing for *The Nobility* (1868-1877) — should definitely be included in the list of the most beautiful examples of this genre, alongside the two studies of hands for *The Lawyer pleading his case* (ill. 6 & 7).

The motif of the hand reproducing the shape of pliers finds its origin in Antiquity and in Christian iconography: the orators of the Agora and of the Senate of ancient Greece expressed their notions of perfection and excellence while joining their index finger and thumb. The first representations of Christ in Byzantine icons show him with his right hand raised and his fingers forming the letters IC XC, the abbreviation of Jesus Christ in Greek.⁵ The modern

equivalent of the blessing Christ is mirrored in the gesture of the magistrate, who tries to establish his authority in the worldly domain. This detail is capable of expressing by itself the force of persuasion of the orator, who pairs his argument with a precise gesture that aims at expressing his good faith.

Our sketch constitutes an extraordinary *tour de force* for its complexity. The work, rendered with a rich combination of brown and ochre hues, is immersed in an almost Rembrandt-like atmosphere. The painter, by focusing on the essential, sketched only summarily the sleeve. As a result he managed to lead the attention of the viewer towards the hand, which is rendered with vigour and realism. The powerful *chiaroscuro*, the narrow composition and the sombre, *frotté* background saturate the image with dramatic tension and theatricality.

Similarly to other advanced sketches, *The Hand of Maître de Bénazé* could possibly be considered one of the most successful works in the creative œuvre of the painter. It acquires the value of an autonomous work, despite its primary function. The presence of the monogram "T. C." in the bottom left corner confirms that our painting surpassed, according to the painter's viewpoint, its status as mere preparatory work. Couture, who here shows a sincere passion for his profession as painter, manages to render the details of this sketch with an intensity which is often absent in his more finished works.

Amélie du Closel

This sketch by Thomas Couture, which originally belonged to the artist George Peter Alexander Healy (1813-1893), changed hands several times since it was painted. Couture was a very popular and itinerant artist. In 1834 he moved to Paris to train in the studio of Baron Gros. It is probably in Gros' atelier that Healy and Thomas Couture met and became friends. Working as portraitist for the American and European elites, Healy notably painted Abraham Lincoln, Ulysses S. Grant and Pope Pius IX. The presence of this sketch in his collection testifies to the longevity of the relationship between France and the United States, which was strengthened further by the friendship between the two artists. Furthermore, the fact that George Peter Alexander Healy took Couture's painting depicting *The Prodigal Son* with him to Chicago confirms the proximity of the two.

After having been in Heim-Gairac Gallery for a few years in the late 1980s, the sketch ended up in the collection of the art historian Bruno Foucart (1938-2018). A 19th century pioneer in the field of architectural conservation and restoration, Foucart was also a professor at the University Paris IV, a member of multiple ministerial cabinets and the general secretary of the Institut Napoléon. An enthusiast of 19th century religious painting, Foucart contributed substantially to its rehabilitation thanks to his doctoral thesis. The latter was published by Arthena editions in 1987 and it remains to this day a primary point of reference in the field. In this volume Foucart mentioned Couture while discussing his work for the Chapel of the Virgin in the Church of Saint-Eustache. He qualified the artist as "the painter of the traditional past as well as of the future whose art was not understood by clerical critics". The

art historian wrote often about the artist, and ultimately described him as "the genius master of Manet [...] and the detested god of eclecticism". Bruno Foucart also underlined how "the true genius of Couture expressed itself especially well in his sketches". Foucart lamented the lack of recognition of Couture's talents in France — as he did for many other 19th century artists — and in 1972 he stated that "the only good exhibitions of Couture's work that have been organised over the last few years have taken place in the United States". The presence of this sketch in this collection consequently confirms the art historian's attachment to the French painter. Foucart could express at best this notion of love for art in his own practice of art history. As Alain Mérot argued, Bruno Foucart adopted a very passionate approach which was capable of making art history fascinating for others: "As in the act of pruning, that undressing (by means of art history) makes the artwork really itself, it shows its core, naked, and it allows for love at first sight to occur, for a bond to be created which ensures that the more we understand it and look at it, the more we love it."¹

Maxime Georges Métraux

1. Alain Mérot, "Pourquoi il faut relire Bruno Foucart, engagé et généreux", *Grande Galerie, Le Journal du Louvre*, n° 43, spring 2018, pp. 88-89.

2. *Catalogue des œuvres de Thomas Couture précédé d'essai sur l'artiste par Roger Ballu* (exh. cat., Paris, Palais de l'Industrie, September 1880), Paris, A. Quantin & Cie, 1880, numbers 198 to 201.

3. We find once again *The Lawyer pleading his case* in Barbedienne's posthumous sale, 2-3 June 1892, n° 48.

4. Thomas Couture, *Méthode et entretiens d'atelier*, Paris, 1868, p. 52.

5. Denys de Fournas, *Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine*, Paris, 1845, p. 455.



PIERRE-AUGUSTE RENOIR

(Limoges 1841 - 1919
Cagnes-sur-Mer)

*The Salon of Marguerite
Charpentier*

illustration for “Les Salons Bourgeois” by Alphonse Daudet, published in *Les Chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle*, 1878, pen and graphite pencil on laid paper, 207 x 297 mm, signed (lower right): “Renoir”.

Provenance:

Jean-Louis Debaube Collection (1926-2016).
Paris, art market.
Paris, private collection.

Renoir recurrently asserted that painting and literature are independent from one another since they have, in his view, their own means of expression. Notwithstanding, he expressed personal opinions that, quite paradoxically, highlight his interest in the literature of his time.¹ The painter was in strict contact with many renowned authors, amongst which Astruc, Zola, Banville, Duranty, Alphonse Daudet, Mallarmé, Léon Diex and Valéry, as well as his brother Edmond and his friend Paul Lhoste, to only cite a few.

1. For more about this see: Sylvia Patry, “Renoir, peinture et littérature”, *Pierre Auguste Renoir, Revoir Renoir*, (exh. cat., Matigny, Fondation Pierre Gianadda, 20 June-23 November 2014), Martigny, Fondation Pierre Gianadda, pp. 17-26.

Renoir's œuvre and the naturalist novels by Zola, Maupassant, Daudet, Duranty and the brothers Goncourt and Huymans offered reflections on similar themes regarding modern life: they all endeavoured in the 'representation' of the countryside, of street life, cafes and the outdoors. Between 1878 and 1883 Auguste Renoir did not participate in any impressionist exhibitions since they were not financially interesting to him. He consequently returned to the official Salon. Other than working on numerous portraits Renoir pursued the art of illustration.

He notably contributed to the production of the illustrated edition of Zola's *L'Assommoir*, published in 1878 by Marpon and Flammarion. This publication, which entailed the collaboration of numerous artists amongst which Clairin, Gervex and Régamey, was the first one to combine traditional and modern reproduction techniques. Amongst them there was the *guillotage* technique, which enabled the mechanical transposition of the draughtsman's drawing on a specific type of paper, known as “Gillot paper”. For this publication Renoir created four illustrations displaying *The Lodge of the Germans*, *Lantier and Gervaise spent a delightful evening at café-concert*, *Workers' daughters in the outer boulevard* and *Father Bru stepped on the snow* (ill. 1). These images, which discussed similar themes to those of his paintings, and which were diffused at an unprecedented rate and volume for the artist, have been forgotten for a long time by the bibliophiles and specialists of Renoir's drawings and engravings.²

2. For more about this see: Rémi Blachon, “Les trois Renoir inconnus de la Bibliothèque nationale”, *Revue de la Bibliothèque nationale*, 1991.

John Collins³ contributed to the discovery and understanding of Renoir 'the illustrator' by unearthing a satirical text by Alphonse Daudet, “Les Salons Bourgeois”, edited by Émile Bergerat in 1878 in *Les Chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle*, which was a collection of essays dedicated to painting and to the decorative arts. This work was illustrated by a large number of artists (Gérôme, Bastien-Lepage, Gustave Moreau, Meissonier, Rochegrosse, Stevens, Bonnat etc.) and, just like Zola's *L'Assommoir* which was published in the same year, it was widely circulated. The intention of the editor was to promote a new decorative style that was inspired by modern life and customs.

Daudet's article is adorned with two illustrations by Renoir: an ornamental letter D (ill. 2) and a scene displaying a mundane Salon at the end of the text (ill. 3). Our ink drawing is the original illustration which was reproduced in the publication via a photomechanical process.

Daudet's essay hints at the Salon managed by Mrs Charpentier, born Marguerite-Louise Lemonnier (1848-1904). She was the wife of Georges Charpentier (1846-1905), an editor of the naturalists. This lady, who directly inspired the character of Juliette Deberle in Zola's *A love affair*, played a key role in the cultural life of the time by hosting a variety of writers, sculptors, poets, political men and above all painters at her Salon in 15 Rue de Grenelle. Émile Bergerat and Alphonse Daudet were frequent visitors of the Salon hosted by the Charpentier couple — which usually took place on Friday afternoons from January to March — and it is precisely in this setting that their first encounter with Renoir took place. Daudet and Renoir shared the same

3. John B. Collins, “Renoir and Daudet. Recently identified illustrations for ‘Les Salons Bourgeois’”, *Apollo*, November 1998, n°441, pp. 43-47.

aesthetic vision and became friends between 1875 and 1880. In September 1776 Renoir spent some time in Daudet's estate at Champrosay, where he painted a number of landscapes and the *Portrait of Mrs Daudet, born Julia Allard*. Daudet and his wife were themselves the hosts of a famous Salon, whose frequent visitors included Parisian social elites and “les Cinq”, also known as “le Groupe des auteurs sifflés” which was composed by Alphonse Daudet, Gustave Flaubert, Émile Zola, Ivan Turgenev and Edmond de Goncourt.

The evenings organised by the Charpentier did not resemble — according to Daudet — a real literary Salon since the topics of conversation were often political in nature. In his text he equally decried the presence of “doctors who impose their presence in order to gain popularity in the neighbourhood”, “parents with limited economic resources who try to find husbands for their daughters”, “teachers of oratory” and “old ladies and young women wearing ambitious and faded clothes”. He offers an acerbic and original description of these mundane reunions: “These Salons are too small, too long and narrow, and the guests who sit and chat tend to get as embarrassed as people on trains; these are distraught apartments, with hallways, doors, screens and the stunned house hostess who screams ‘do not go there’ at you...”.

Renoir's illustrations for “Les Salons Bourgeois” is in harmony with the playful spirit of the text. The drop cap D (ill. 2) which opens the essay — “(De) Out of all the mad actions that have taken place over the centuries none is more cheerful, weird, and more likely to offer funny surprises than those passionate evenings” — is constituted by a representation of a tall, slouched and tired pianist wearing a minuscule suit who arches over his keyboard. This man with long, ruffled hair is a caricature of Daudet, who was well-known for his musical talents. This

scene reveals the sense of humour of the artist, who is annoyed for having to attend these Salons that are of no interest to him.

Our drawing, which is similarly sarcastic in nature, was intended to illustrate the last page of the text (ill. 3). It clearly evokes the pretentious ritual of the mundane Salon: two men in evening attire wear collars which appear to be exaggeratedly long; they bow respectfully in front of the voluptuous hostess, Marguerite Charpentier, who is portrayed surrounded by her suitors as they pay her their respects. Between 1876 and 1878 Renoir also painted a number of portraits of the young woman. In these official portraits and in our drawing Marguerite displays the same type of attire and hairstyle (ill. 4).

A few years later, Edmond de Goncourt offered a similarly comical description of Mrs Charpentier surrounded by toadying writers in his *Journal*: “a small woman with a beautiful face and displaying a dreadful coquetry is so tiny, so short and so pregnant that in her fairy dress she seems to be playing at the theatre of the Queen of Low Bottoms. Around her, an entourage of small authors bow lowly”⁴.

Between 1878 and 1883 Renoir was the only impressionist artist working as an illustrator as well as painter. It is possible to detect the same unconventional graphic style of our drawing in some of the other illustrations that Renoir made in 1878: the originals unfortunately disappeared soon after having served their intended purpose. In addition to our illustration, a drawing of the *Lise* — published as frontispiece of Daudet's pamphlet —, of *Les peintres impressionistes* and some preparatory drawings for Zola's *L'Assommoir* (edited by Marpon and Flammarion)

4. Edmond de Goncourt, *Journal*, 15 May 1872.

have survived to this day. In the drawing displaying *Workers' daughters on the outer boulevard* (ill. 5), which is currently in the Art Institute of Chicago, Renoir employed the same technique that he used for the creation of our drawing: he sketched very lightly his composition with a black chalk before finalising the drawing with ink. Some sections of the underling pencil drawing are clearly visible underneath the thick lines of ink. His graphic style is characterised by an entanglement of short and irregular hatchings which create masses of variable intensity that are reminiscent of a net of intertwined wires. He created a rich surface in which contours and details seem to disappear (ill. 6 & 7). The areas that are shaped by light do not disclose any trace of underlining drawing. By favouring the shading of tones and the employment of fluid and relaxed lines, Renoir remained loyal to the typically impressionist innovations in painting.

Our drawing belonged to Jean-Louis Debaube (1926-2016), an expert collector of historical documents, of engravings displaying Brittany and of unpublished autographs and letters by Sade and Jules Laforgue. Debaube, who attained the title of doctor of law, was introduced to the world of literature by his mother — an eager reader of Baudelaire, Verlaine, and the Symbolist poets — and by his uncle Charles Martine, who was a librarian at the École des Beaux-Arts as well as a collector, a regular client of Les Deux Magots and a friend of André Malraux, Robert Desnos and Dunoyer de Ségonzac. Nicknamed “the judge” due to his professional activities and his meticulous intellect, Jean Louis Debaube contributed to the consolidation of the complete œuvre of Jules Laforgue, which was the product of thirty years of work.

Amélie du Closel



T.C.

Crédits photographiques

© Studio Sebert : pp. 2-3, p. 7, p. 8, p. 13, p. 17, p. 18, p. 23, p. 28, p. 31, p. 34, p. 36, p. 44, p. 47, p. 48, p. 55, p. 56, p. 62, p. 71, p. 72, p. 79, p. 80, p. 84, p. 86, p. 88, p. 90, p. 92, p. 95, p. 97, p. 100, pp. 102-103.

© AKG-IMAGES :

akg-images / Erich Lessing : p. 30.

akg-images / De Agostini Picture Library : p. 39.

akg-images / De Agostini Picture Library / A. Dagli Orti : p. 38.

akg-images / Nimatallah : p. 41.

© RMN-GRAND PALAIS :

Musée du Louvre / Michel Urtado : p. 54.

The Wallace Collection, Londres, Dist. RMN-Grand Palais / The Trustees of the Wallace Collection : p. 32.

The National Gallery, Londres, Dist. RMN-Grand Palais / National Gallery Photographic Department : p. 35.

Château de Fontainebleau / Daniel Arnaudet : p. 37.

Agence Bulloz : p. 61.

BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / image SKD : p. 10.

Domaine de Compiègne / Franck Raux : p. 68.

© Bridgeman Images : p. 32, p. 42.

© Galerie Aaron : p. 20.

© Tomasso Brothers : p. 21.

© Fondation Calvet : p. 24, p. 25.

© Lyon MBA – Photo Alain Basset : p. 50.

© Musées de Senlis : p. 65.

© MUDO - Musée de l'Oise / Stéphane Vermeiren : p. 65.

© Art Gallery of Hamilton : p. 66, p. 67.

D. R. : p. 11, p. 12, p. 13, p. 14, p. 15, p. 16, p. 26, p. 33, p. 39, p. 43, p. 44, p. 45, p. 52, p. 58, p. 59, p. 60, p. 64, p. 74, p. 75, p. 76, p. 77, p. 78.

Conception graphique : Julian Bondroit

Réalisation catalogue : studio YOTTA.paris

Achévé d'imprimer en octobre 2019

Impression : STIPA (Montreuil)



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