

Découvertes

Cinq tableaux et un dessin

Catalogue

Lilas Sharifzadeh
Ambroise Duchemin
Amélie du Closel

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 :

Antoine Béchet, Laurence Callegari,
David Champion, Jean-Pierre Cuzin,
Estelle Favre-Taylaz, Mathieu Foirien d'Alépée,
Michèle Fraudreau, Audrey Garcia-Santina,
Philippe Grunchec, Louise Hallet,
Roman Herzig, Geneviève Lacambre,
Sylvain Laveissière, Mathieu Levaslot,
Jane MacAvok, Bernard Marannes,
Alexandra Murphy, Jan Ortmann,
Marie-Christelle Poisbelaud, Claudia Salvi,
Jacques Sargos, George Shackelford,
Éric Turquin, Ludmila Virassamynaïken,
Gabriel et Yvonne Weisberg.

Traduction : Jane MacAvock

© Galerie Hubert Duchemin, Paris 2016

Ce catalogue présente nos découvertes. Nous sommes experts (lorsqu'on nous soumet une œuvre nous donnons notre avis) mais nous sommes aussi marchands, acteurs du marché, à la recherche des erreurs (nul n'est parfait!) d'œuvres mal attribuées, ou mal comprises dans le monde ouvert des ventes publiques. C'est notre expertise, notre savoir, doublés d'une pleine appréhension du marché, qui sont notre force et nous permettent de faire des découvertes, primes à la connaissance et non pas « fruit du hasard ».

Cette recette, je l'ai appliquée dès le début, il y a plus de trente ans, lorsque j'ai commencé à acheter et vendre des tableaux. Depuis, les choses ont bien changé! Avant, il y avait des antiquaires partout, dans toutes les villes, tous les quartiers de Paris. Il y avait des clients partout, bourgeois-amateurs-érudits, ils nourrissaient les antiquaires. Avant, il y avait des ventes publiques, listées par les commissaires-priseurs eux-mêmes, sans photos (ou presque)

ce qui permettait aux susdits antiquaires de tenter leur chance, les objets n'étaient pas « vus ». Avant, en droit, il n'y avait pas « l'erreur sur la qualité substantielle de la chose », qui est une aberration, mais aussi le reflet d'une société qui ne récompense pas ses sachants! Rappelons-le, un vendeur peut, légitimement, demander l'annulation de la vente car il a été induit en erreur par le commissaire-priseur ou l'expert (ou les deux) et c'est au découvreur, à l'inventeur (celui qui a engagé son argent et son savoir) et, par voie de conséquence, au dernier propriétaire, de rendre l'objet. Évidemment, le vendeur doit être protégé, évidemment, la faute devrait être reportée sur le mandataire, celui qui a perçu des honoraires et qui a failli dans sa mission. Aujourd'hui les antiquaires ont disparu, les galeries sont « en étage », la bourgeoisie n'existe plus, les grandes maisons de vente et les foires internationales triomphent, les petites maisons de vente jettent sur Internet leurs objets, les antiquaires dits « de province », ne portent plus leurs trouvailles à Paris.



Gustave Moreau,
L'enfance de Sixte-Quint,
huile sur toile, 41 x 27,5 cm,
acquis par le musée d'Orsay en 2009.

Sélection naturelle ? Certes, la sortie se fait par le haut et la bataille fait rage entre les marchands-découvreurs (de moins en moins nombreux mais de plus en plus forts) et les « grands » collectionneurs qui convoitent tous les mêmes trophées. Combien de fois avons-nous été éjectés de la course aux enchères par des confrères plus féroces et combatifs (plus clairvoyants aussi !) Parfois – heureusement ! – nous l'avons emporté : ce sont ces découvertes que nous vous présentons aujourd'hui. Totalement inédites, sans provenance significative, elles valent par leur matérialité, elles sont « prioritairement les documents »¹, le document. Épluchées, décortiquées, comparées, confrontées, mises en perspective, en relation, elles convainquent par leur réalité même, leur présence, leur écriture, leur sentiment, leur expression. C'est notre méthode, nous ne vendons pas des certificats mais nous démontrons, prouvons, garantissons ce que nous vendons ! Voyez le délicieux petit Gustave Moreau, œuvre de prime jeunesse, que nous avons vendu au musée d'Orsay en 2009 et déjà

découvert dans une vente publique des années auparavant : balayé par le spécialiste de l'artiste dans une lettre féroce ! La clairvoyance de Guy Cogeval appuyée sur l'érudition de Geneviève Lacambre (le sujet, fort rare, était mentionné dans la correspondance de l'artiste !) en ont permis l'heureuse acquisition. L'actualité nous encourage à cultiver cette singularité. Voyez le cas du Cranach exposé puis saisi récemment à Aix, certifié par les trois spécialistes de l'artiste et totalement faux ! Et la Judith de « Caravage » ? Voilà un tableau qui ne se vendra pas parce qu'il est certifié (on sait au moins qu'il est d'époque et qu'il est magnifique) mais parce qu'il est – ou doit être – démontré ! C'est la confrontation, sa « réaction » exposé au milieu des autres, qui le validera ou l'infirmera...

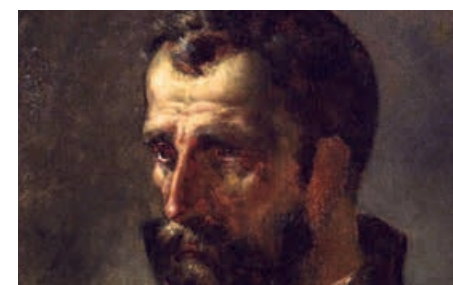
Hubert Duchemin

1. « Paintings are primary documents. Archival documents can be faked; critical judgments, not. » Roberto Longhi.

Sommaire



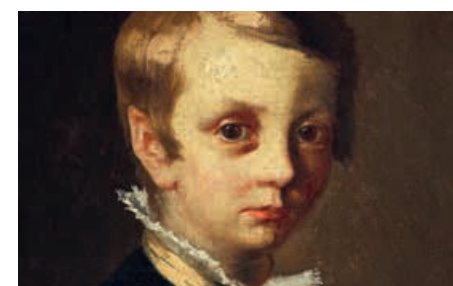
Cristoforo Munari 8
Nature morte avec un lièvre...



Théodore Géricault 38
Portrait présumé de Lebrun



Nicolas de Largillière 20
Étude de mains



Jean-François Millet 46
L'enfant au livre



Laurent Pécheux 28
Herminie chez les Bergers



Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret 56
Lavoir en Bretagne

Cinq tableaux et un dessin



Cristoforo Munari,
Nature morte avec un lièvre, un butor, des pigeons, des guêpiers d'Europe, des canards, un cédrat, des oranges, une botte d'asperges, un chou-fleur, des artichauts et des roses devant un vase Médicis, huile sur toile, 100 x 137 cm.

Cristoforo Munari

(Reggio 1667-
1720 Pise)

Nature morte avec un lièvre, un butor, des pigeons, des guêpiers d'Europe, des canards, un cédrat, des oranges, une botte d'asperges, un chou-fleur, des artichauts et des roses devant un vase Médicis

Décrit au XVIII^e siècle par le biographe florentin Gaburri comme un excellent peintre de natures mortes, Cristoforo Munari est tombé progressivement dans l'oubli. L'exposition monographique de 1964 à la galerie nationale de Parme, puis celle organisée en 1999 à Reggio, sa ville natale, ont permis au public de redécouvrir son œuvre et de prendre conscience de l'originalité d'un artiste considéré comme l'une des gloires de son temps.

Les sources restent muettes sur la formation de Cristoforo Munari. Originaire d'Émilie, il est très probablement influencé par les travaux de Paolo Antonio Barbieri et du bergamasque Evaristo Baschenis dont la notoriété s'étend bien au-delà des portes de sa ville d'origine (ill. 1).



ill. 1 : **Cristoforo Munari**,
Violon et archer,
clavier, encrier,
partitions,
coupe-papier, etc.,
huile sur toile,
50 x 65 cm,
coll. particulière
(Baldassari, cat. 2).

Le peintre reçoit des commandes de Rinaldo d'Este. Cependant, les relations compliquées qu'il entretient avec le duc – comme semble l'attester une série de lettres envoyées par l'artiste à son mécène afin d'obtenir le paiement de deux tableaux achevés depuis plusieurs années – incitent Munari à quitter sa région natale pour s'installer dans la ville pontificale.

Lors de son séjour à Rome, que l'on situe entre 1695 et 1707, Munari travaille pour Côme III, pour le Cardinal Giuseppe Renato Imperiali et pour le Cardinal Francesco Maria de Médicis. Ce dernier lui confie la réalisation de peintures pour la Villa Lampeggi. Munari développe alors un style de plus en plus raffiné au contact de peintres comme Christian Berentz, Giovanni Paolo Castelli et Pietro Navarra. De luxueux motifs, tels que des porcelaines de Chine, des faïences de Delft et des biscuits à la cuiller, réservés aux riches salles à manger, viennent compléter son répertoire habituel d'objets



ill. 2 : **Cristoforo Munari**,
Carafes en cristal, violon, luth, porcelaines,
biscuits à la cuiller, fruits, livre, partitions, etc.,
huile sur toile, 135 x 97 cm,
Modène, galerie Estense, (Baldassari, cat. 32).

comprenant instruments de musique, précieuses verreries et fruits divers – essentiellement pommes, oranges, melons et pastèques éventrés – (ill. 2).

Sous l'impulsion du grand-prince Ferdinand de Médicis (1663-1713), important collectionneur de natures mortes, Cristoforo Munari se fixe à Florence et réalise pour ce mécène plusieurs grandes compositions en trompe-l'œil dont la plupart se trouvent encore aujourd'hui dans les galeries florentines. Le soutien du grand-prince renforce sa renommée et lui permet d'obtenir la faveur des plus prestigieuses familles toscanes. En 1714, Munari s'installe à Pise afin de restaurer la coupole du Duomo. Il y reste jusqu'à sa mort, en 1720.

On peut situer la réalisation de notre toile vers 1710, pendant le séjour florentin de

l'artiste. Le peintre, qui est alors à l'apogée de son talent, élabore d'élégantes natures mortes propres à séduire une clientèle aristocratique. Claudia Salvi¹ rapproche notre composition d'une série de toiles réalisées pendant cette période : la nature morte aux *Chou-fleur*, *pièce de viande*, *couteau*, *panier de pommes*, *citrons*, issue d'une collection privée (ill. 3), la nature morte aux *Bouteilles de vin*, *paniers en osier*, *viandes*, *canard mort*, *chou-fleur*, *fruits*, *objets en cuivre* (ill. 4) probablement peinte pour un membre de la famille Médicis, ou encore de la nature morte aux *Pots en grès et en céramique*, *plats*, *verre*, *bouteille*, *couteau*, *panier*, *champignons*, *chou-fleur*, *oiseaux morts et rongeurs* de la collection Weber (ill. 5). On retrouve dans notre œuvre certains motifs privilégiés de ses toiles florentines, notamment le chou-fleur et les agrumes.



ill. 3 : **Cristoforo Munari**,
Chou-fleur, pièce de viande, couteau,
panier de pommes, citrons,
huile sur toile,
74 x 96,5 cm,
collection particulière
(provenance :
Christie's, 12 juin
1981, n° 70),
(Baldassari, cat. 73).

1. Nous remercions Madame Claudia Salvi pour les informations communiquées dans sa lettre du 8 octobre 2007.



ill. 4 : Cristoforo Munari, *Bouteilles de vin, paniers en osier, viandes, canard mort, chou-fleur, fruits, objets en cuivre*, huile sur toile, 172 x 146 cm, Florence, collections médicéennes, dépôt des Galeries, [Baldassari, cat. 74].

Munari, qui se fait une spécialité des intérieurs de cuisine (cuivres, paniers, pièce de viandes, couteau, fruits et légumes), privilégie des atmosphères rustiques ou champêtres, traitées avec une grande délicatesse. Il parvient à retranscrire son émotion devant la beauté des plus simples objets du quotidien. Ce goût pour la réalité, caractéristique de l'Italie du Nord, est cependant tempéré par la poésie qui se dégage de ses compositions. Comme l'affirme A. G. Quintavalle, « le peintre évite ainsi le langage truculent de Boselli ou celui, raffiné mais froid et compassé, d'un Benedetti ou d'un Berentz »². Claudia Salvi souligne, quant à elle, la filiation



ill. 5 : Cristoforo Munari, *Pots en grès et en céramique, plats, verre, bouteille, couteau, panier, champignons, chou-fleur, oiseaux morts et rongeurs*, huile sur toile, 116 x 87,5 cm, Milan, collection Weber [Baldassari, n° 75].

2. A. Ghidiglia Quintavalle, « Cristoforo Munari et la nature morte à Parme », *L'Œil*, pp. 13-18.

avec le maître S. B., actif à Rome au milieu du XVII^e siècle, chez qui nous retrouvons le même répertoire d'objets traités avec une indéniable vigueur naturaliste.

Dans notre toile, au format monumental, l'artiste nous offre une majestueuse accumulation d'objets. On ne peut que souligner la saveur baroque d'un tel amoncellement, fatras hétéroclite qui mêle sans hiérarchie gibier (un lièvre), volailles (un butor, des pigeons, des canards, des guêpiers d'Europe), fleurs (un panier de roses), fruits (un cédrat et des oranges), légumes (une botte d'asperges, un chou-fleur et des artichauts) posés à même le sol devant une vasque de pierre qui se détache sur un fond de paysage nocturne. Le peintre fait le choix d'une mise en scène dense, presque insaisissable : virtuose dans le genre de la vie silencieuse, il fait ainsi dialoguer avec brio ces produits de la nature qui s'entremêlent en formant une composition ondoyante et pyramidale. L'aspect spectaculaire des natures mortes de Munari, souvent saturées d'objets variés et agglutinés, se fonde sur la richesse et l'originalité des arrangements imaginés. Les éléments, qui semblent se superposer sans ordre apparent, sont en fait méthodiquement agencés les uns par rapport aux autres, de façon à créer d'heureux contrastes de couleurs et de textures. Le peintre invente des rythmes

3. Nous aimerions intégrer dans ce groupe la non moins spectaculaire huile sur cuivre représentant un chou-fleur, des oranges, des cédrats, des asperges et des artichauts vendue en 2015 chez Rossini, pour nous et pour les nombreuses raisons invoquées plus haut, indiscutablement de la même main (ill. 6).

dynamiques dans lesquels la dissymétrie joue un rôle séduisant, et il organise des conflits visuels, dimensionnels et colorés.

L'artiste fait preuve d'une grande sensibilité dans le rendu des jeux d'ombres et de lumière. Un halo lumineux provenant du coin supérieur gauche du tableau confère à l'œuvre un effet dramatique saisissant. L'opulence et l'éclat du groupe d'objets puissamment éclairé contraste avec l'aridité du paysage sombre, peu hospitalier, et la rudesse pierreuse du vase à l'arrière-plan.

Avant d'embrasser du regard cette société naturelle, le spectateur prend le temps d'examiner chaque élément, représenté plus grand que nature, et d'en apprécier la forme et la texture. L'œil est attiré au centre par un butor, petit échassier aux ailes déployées, pendu par les pattes. Son plumage blanc immaculé fait écho au pelage clair et duveteux du lièvre en contrebas.

Le peintre apporte un soin méticuleux dans la description des matières. Il parvient à rendre la saveur et la rugosité des fruits, l'épaisseur et la douceur des pelages, la texture lisse et brillante des plumages, la fraîcheur des feuilles de chou sur lesquelles on devine quelques minuscules gouttes d'eau au rendu illusionniste. L'élégance décorative de ces grands feuillages aux tons bleu-vert, le traitement des écorces irrégulières et scintillantes des agrumes, le caractère crémeux de la matière, peuvent être interprétés comme de véritables signatures du maître. Notre tableau constitue donc une nouvelle entrée, magistrale, dans le corpus de Cristoforo Munari³.



Page 14 :
Cristoforo Munari,
*Nature morte avec
un lièvre, un butor...*,
détail de la partie
droite de notre
tableau, huile sur
toile, 100 x 137 cm.

Ci-contre :
détail de la partie
gauche de notre
tableau.

Ci-dessous :
Cristoforo Munari,
*Bouteilles de vin,
paniers en osier,
viandes, canard
mort, chou-fleur,
fruits, objets en
cuivre,*
détail de l'ill. 4, p. 12,
huile sur toile,
172 x 146 cm,
Florence, collections
médicéennes.





Cristoforo Munari, *Carafes en cristal, violon, luth, porcelaines, biscuits à la cuiller, fruits, livre, partitions, etc.*, détail de l'ill. 2 p. 10, huile sur toile, 135 x 97 cm, Modène, galerie Estense.

ill. 6 : **Cristoforo Munari ?**, *Nature morte aux chou-fleur, oranges, cédrats, asperges et artichauts*, huile sur cuivre, 40 x 55 cm, Vente Paris, Rossini, 5 juin 2015, lot 7, comme « attribué à Giovanni Battista Ruoppolo ».



ill. 7 : **Bartolomeo Bimbi**, *Oranges, citrons et cédrats*, huile sur toile, 177 x 234,5 cm, Poggio a Caiano, Villa Medicia.

Nous ne disposons malheureusement d'aucun document permettant de retracer l'historique de notre toile. Cependant, l'hypothèse d'une commande pour Ferdinand de Médicis, qui tient Munari en grande estime, semble tout à fait plausible. Son aura et son goût prononcé pour les arts lui permettent de devenir, à la fin du XVII^e et dans la première décennie du XVIII^e siècle, le mécène et le collectionneur le plus éclairé d'Italie. Il dépense des sommes considérables pour les ambitieux projets de rénovation

de ses appartements au palais Pitti et pour la décoration de ses maisons de campagne préférées, Poggio a Caiano et Pratolino⁴. Dans ces lieux de villégiature, il s'adonne à l'une de ses activités favorites, la chasse, thème célébré dans notre tableau.

Notre nature morte rend hommage au goût prononcé des Médicis pour la botanique et les représentations de la nature. En effet, les jardins médicéens suscitent à l'époque la curiosité et l'admiration de toutes les cours d'Europe. L'imposant cédrat et les oranges de notre toile peuvent faire allusion à l'impressionnante collection d'agrumes des Médicis dont les cent-seize variétés ont été immortalisées par Bartolomeo Bimbi (ill. 7).

4. Voir à ce sujet Marco Chiarini, 1989, p. 32-39.



ill. 8 : Détails de notre toile et du développé du décor du Vase Médicis (représentant peut-être *Iphigénie assise au pied du socle d'une statue d'Artémis entourée de guerriers grecs, notamment Agammenon et Achille, consultant l'oracle de Delphes avant la guerre de Troie*), détail de la gravure extraite du frontispice du deuxième volume de Piranèse, *Vasi, Candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne et ornamenti antichi*, 1778.

La grande vasque en pierre s'inspire du célèbre vase Médicis, aujourd'hui exposé à la Galerie des Offices à Florence. Ce grand cratère en marbre néo-attique datant du 1^{er} siècle avant J.-C. a donné lieu à d'innombrables copies et réinterprétations dès la Renaissance. On devine, sur notre vase, les jambes de trois guerriers grecs sculptées en bas-relief, détail que l'on retrouve également sur la frise mythologique courant tout autour du vase original (ill. 8). La grande vasque de notre toile semble donc suggérer une prestigieuse provenance pour notre nature morte, sans doute destinée à orner une demeure médicéenne.

Claudia Salvi remarque avec justesse que notre toile pourrait constituer un pendant italien aux natures mortes nordiques du grand-prince, qui possède un grand nombre de toiles de Willem Van Aelst et de Nicola Van Houbraeken. Une œuvre de ce dernier, conservée dans les réserves du

Palais Pitti, représentant *une cuisine avec un grand chou, des agrumes, des oiseaux morts, une fiasque de vin et des huîtres*, offre un parfait contrepoint à notre nature morte : on y retrouve le même type de composition mêlant des objets rustiques agencés de façon désordonnée, mais traitée dans une gamme chromatique moins vive et contrastée (ill. 9).

L'accumulation de volailles et de gibiers, symbole de richesse, avertit traditionnellement le spectateur de la difficile quête de spiritualité dans une vie terrestre où les plaisirs matériels offrent sans cesse des distractions à l'homme. La chasse est considérée comme une occupation futile dans un certain nombre de vanités du 17^{ème} siècle. Déjà, dans la Bible, le chasseur Esaü se voit contraint de céder son droit d'aînesse à Jacob, son cadet le plus industrieux et le plus réfléchi. Dans notre nature morte, l'artiste rend hommage à l'intensité

initiale des sensations qui enrichit les rapports de l'homme au monde, sans nécessairement nous mettre en garde contre l'abus inconsidéré des plaisirs des sens. Il célèbre la surabondance des produits de la nature d'une fécondité illimitée, et en fait don à l'amateur en lui imposant une proximité tentatrice. Il s'attache à mettre en œuvre toute une gamme de sensations agréables. La vue, qui joue un rôle essentiel, n'épuise pas pour autant les autres sens : le toucher est suggéré par le rendu illusionniste des textures, le goût par la présence de ces mets évoquant un succulent festin et l'odorat par le parfum des roses. Les objets

délaissent leur position moralisatrice et sont principalement représentés pour eux-mêmes, comme de simples motifs. L'importance donnée à l'émotion et à la peinture même, par le biais d'une matière généreuse et d'un coloris exhalant une sensualité rayonnante, compense l'absence de dimension religieuse. Le plaisir mimétique pur, inavoué dans les vanités du 17^{ème} siècle, s'affirme pleinement dans ce séduisant trompe-l'œil, symptomatique d'un art de cour qui annonce l'avènement du rococo. Fidèle au réalisme authentique des natures mortes de la Rome antique peintes avec l'exigence de la *mimesis*, Munari décrit les produits de la terre dans leur évidence naturelle. Dénués de toute sacralité, les animaux morts, les fruits et les légumes n'en gardent pas moins leur rythme et leur plénitude.

AMÉLIE DU CLOSEL

ill. 9 : **Nicola van Houbraeken**, *Cuisine avec un grand chou, des agrumes, des oiseaux morts, une fiasque de vin et des huîtres*, huile sur toile, 115 x 160 cm, Firenze, Palais Pitti.





Nicolas de Largillière

(Paris 1656-1746 Paris)

Étude de mains

Né à Paris en 1656, Nicolas de Largillière passe son enfance auprès de sa famille à Anvers. Après un premier apprentissage anversois dans l'atelier d'Antoine Gobau, il se rend à Londres de 1675 à 1679. Dans la capitale anglaise, il parfait sa connaissance de la nature morte flamande et découvre l'art élégant de Van Dyck auprès de son disciple Sir Peter Lely. Après des débuts prometteurs à Londres, le peintre s'installe définitivement à Paris en 1679 où il entre dans le cercle de Charles Le Brun.

Il débute alors une brillante carrière de portraitiste. Agréé à l'Académie en 1683, puis reçu en 1686 avec un *Portrait de Le Brun*, il gravit progressivement les échelons de l'institution : professeur en 1705, recteur en 1722, chancelier en 1733 et enfin directeur de 1738 à 1742. Les demandes privées de portraits se multiplient et appellent les commandes

officielles, notamment de l'Hôtel de Ville de Paris qui lui commissionne plusieurs portraits collectifs importants (*Réception de Louis XIV à l'Hôtel de Ville, le prévôt et les échevins de la ville de Paris remerciant Dieu...*).

Au-delà de sa remarquable activité de portraitiste, Largillière est également peintre d'histoire, de natures mortes et même de paysages. À sa mort, sa fortune est colossale et il est aujourd'hui considéré comme l'un des plus grands peintres de la seconde partie du règne de Louis XIV.

Si son œuvre peinte est bien connue, sa production graphique est beaucoup plus confidentielle. Peu de feuilles de sa main nous sont parvenues et celles-ci étaient déjà rares de son vivant. Dans son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Dezallier d'Argenville explique :

« Ses dessins sont peu communs ; il jettoit tout d'un coup sa pensée sur la toile : ceux que l'on conserve de lui, sont à la pierre noire, relevée de blanc de craie ; quelques uns à la sanguine, & la plume y est fort rarement employée, exceptée dans les croquis ; le feu et l'esprit qui étoient affectés à ce maître,

Nicolas de Largillière,

Étude de mains,

Pierre noire, estompe et rehauts de craie
blanche sur papier,
290 mm x 235 mm.



ill. 1. **Nicolas de Largillière**,
Étude pour un portrait d'homme,
pierre noire et rehauts de craie blanche,
270 x 210 mm,
Paris, musée du Louvre.



ill. 2. **Nicolas de Largillière**,
Académie,
pierre noire et rehauts de craie blanche,
570 x 420 mm, Paris, École des Beaux-Arts.



ill. 3. **Nicolas de Largillière**,
Guerrier antique assis de face,
pierre noire et rehauts de craie blanche,
551 x 425 mm. Paris, École des Beaux-Arts.

y brillent de toutes parts. Ses études de draperies sont excellentes, & ses mains aux trois crayons, sont belles comme celles de Van Dyck.¹ »

Nous connaissons de sa main sept académies (six à l'École Nationale des Beaux-Arts et une au Metropolitan Museum de New York) datant toutes de ses années de professeur à l'Académie vers 1705-10 (voir ill. 2 et 3). Quatre dessins préparatoires à des portraits lui ont récemment été attribués : une étude de femme en vue du *Portrait*

1. Dezaillier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, p. 203, T.IV, Paris, 1762.

de Famille du Louvre conservée au Courtauld Institute de Londres, une étude pour un *Portrait de gentilhomme* à la pierre noire acquise en 2011 par le musée du Louvre (ill. 1) et un *Portrait de femme et ses deux enfants* conservé au musée des Beaux-Arts de Grenoble. Enfin, une feuille d'étude de cinq portraits et d'une draperie à la sanguine rehaussée de craie noire et blanche, autrefois attribuée à François de Troy lui est aujourd'hui rendue (collection privée).

Deux études de mains aux trois crayons s'ajoutent à cet ensemble. La première (ill. 4), conservée dans une collection privée française, est une préparation avec légères variantes pour le *Portrait*



ill. 4. **Nicolas de Largillière**,
Étude de mains,
pierre noire, sanguine
et rehauts de craie
blanche,
220 x 230 mm,
France, collection
particulière.

ill. 5. **Nicolas de Largillière**,
Étude de mains,
pierre noire, sanguine
et rehauts de craie
blanche,
270 x 410 mm,
Grande-Bretagne,
collection
particulière.



ill. 6. **Nicolas de Largillière**,
Portrait de famille,
vers 1730,
huile sur toile,
149 x 200 cm, Paris,
musée du Louvre.



de famille du Louvre (ill. 6). La seconde (ill. 5) est un assemblage de mains repris de portraits précédemment peints par l'artiste. Ce second dessin a la même finalité que les célèbres *Mains*, toile conservée au Musée du Louvre (ill. 8). Il s'agit de souvenirs de compositions antérieures, couchés sur la feuille ou la toile, pour le plaisir du peintre. Ils constituent un répertoire réutilisable dans de futurs portraits.

Quel statut faut-il donner à notre dessin, souvenir ou étude? D'un côté, la feuille montre bien le travail de recherches de l'artiste avec des différences dans le degré de finition de chaque main, des reprises, des corrections, des changements d'orientation, la présence de plusieurs petites esquisses rapides et inachevées dans la partie basse, etc. Mais on y trouve, dans le coin inférieur gauche, les mains tenant un casque et une canne extraites du portrait de *Louis-François du Bouchet* (ill. 7), exécuté vers 1710-1715.

Ces mains se trouvent au même endroit dans le pêle-mêle du Louvre. Notre dessin et ce tableau étant tous deux composés en hauteur, nous serions tentés de les rapprocher et de voir notre feuille comme une première pensée pour les *Mains* du Louvre (ill. 8).

Quant à la technique à la pierre noire et à l'estompe, elle s'apparente aux *académies* datant de 1705-1710 (ill. 1 et 2). On y retrouve les mêmes contours schématiques faits d'une multitude de petits traits droits et rapides, la même façon de faire les ombres en hachures suivant la forme des contours et les mêmes canons des doigts aux formes carrées, presque pointues. Récemment découvert, cet élégant « portrait de mains » apporte un éclairage nouveau sur l'œuvre graphique, aujourd'hui trop peu connue, d'un de nos grands peintres du tournant des XVII^e et XVIII^e siècles.

AMBROISE DUCHEMIN



ill. 7. **Nicolas de Largillière**,
Portrait de Louis-François du Bouchet
(1645-1716),
huile sur toile, 65 x 53 cm,
collection particulière.

Nicolas de Largillière,
Étude de mains,
détail de notre dessin.



ill. 8. **Nicolas de Largillière**,
Mains,
huile sur toile, 65 x 52 cm,
Paris, musée du Louvre.

Laurent Pécheux

(Lyon 1729 -
1821 Turin)

Herminie chez les Bergers

28

Notre tableau illustre un épisode de la *Jérusalem délivrée*, poème épique écrit en 1581 par Le Tasse. Cette fiction, dans la tradition des romans de chevalerie de la Renaissance, s'inscrit dans le contexte de la première croisade menée par les Chrétiens afin de lever le siège de Jérusalem. Le chevalier chrétien Tancredi aime Clorinde, une guerrière sarrazine qui s'est jointe aux Musulmans. Tuée par erreur par son amant, Clorinde se convertit au christianisme juste avant de mourir. La princesse Herminie d'Antioche tombe également amoureuse de Tancredi. Ce dernier étant blessé, Herminie vole l'armure de Clorinde et s'échappe de Jérusalem afin de lui porter secours. Prise en chasse par les Francs qui la



Laurent Pécheux,
Herminie chez les Bergers,
huile sur toile, 71,5 x 91 cm.



ill. 1. **Laurent Pécheux**,
La Purification de la Vierge,
huile sur toile, 61 x 75 cm,
Lyon, musée des Beaux-Arts.

prennent pour Clorinde, elle se réfugie chez un groupe de bergers. Cette pastorale charmante, qui apporte un peu de répit dans la description de combats, a inspiré de nombreux artistes au XVII^e et au XVIII^e siècles.

L'apparition de notre *Herminie* dans une vente parisienne en 2012¹ a fait couler beaucoup d'encre. Attribuée à Ubaldo Gandolfi, les observateurs étaient divisés sur la main se cachant derrière le tableau, mais unanimes sur sa qualité : Batoni, Vincent, Zoffany, Cerutti, Bellotto... chacun y allait de sa proposition sans qu'aucune ne convainque. Influences vénitienes, lombardes, technique française, composition romaine, « conversation piece » revisitée, toutes les idées lancées témoignaient d'un artiste à la culture cosmopolite, le rendant encore plus difficile à identifier. La réponse fut finalement trouvée au détour d'une visite au musée de Lyon grâce à la rencontre avec la *Purification de la vierge* (ill. 1) de Laurent Pécheux !

Peu connu aujourd'hui, relégué au second plan de l'histoire de l'art (même si une exposition d'envergure lui fut consacrée en 2012 et 2013 à Dole

1. Vente Tajan, 12 décembre 2012, lot 9.

et Chambéry), Laurent Pécheux est une figure importante de la peinture italienne de la seconde moitié du XVIII^e siècle et un des pionniers du néo-classicisme. Originaire de Lyon, il fait ses premières gammes dans l'atelier de Natoire à Paris avant de partir définitivement pour l'Italie en 1753. D'abord installé à Rome, il s'établit comme peintre d'histoire et portraitiste. Appelé à la Cour de Parme en 1765 pour exécuter les portraits de la famille ducal, il reste près d'un an dans la ville. En 1776, il est sollicité par le roi de Piémont-Sardaigne à Turin pour devenir son premier peintre et diriger l'Accademia Albertina. Il reste dans le Piémont jusqu'à sa mort en 1821.

Notre tableau date des années 1760, au cœur de sa période romaine. À son arrivée dans la ville éternelle, Pécheux devient vite un artiste indépendant. Il s'éloigne de l'Académie de France à Rome et entre dans le cercle d'Anton Raphael Mengs dont il devient le disciple. En 1757, il s'installe à côté de la colonie d'artistes britanniques et reçoit ses premières commandes de l'aristocratie écossaise. Cette approche pluriculturelle fait de Pécheux un artiste « romain » plus qu'un artiste français, et explique



ill. 2 :
Johann Zoffany,
Les Trois filles de
John, troisième
Comte de Bute,
 1763-1764,
 huile sur toile,
 101 x 126,5 cm,
 Londres,
 Tate Gallery.

la multitude d'influences perceptibles dans notre tableau : italiennes, allemandes et anglaises. Le vieil homme à droite doit par exemple beaucoup à l'art des frères Gandolfi, les jeunes enfants évoquent les figures populaires de Giacomo Cerutti, l'organisation de la composition rappelle les « conversation pieces » de Zoffany (ill. 2). Enfin, le visage fin et harmonieux d'Herminie est puisé chez la grande figure de la peinture romaine de l'époque : Pompeo Batoni.

Au tournant des années 1760, Pécheux, dont la carrière est en plein essor, se rapproche de Batoni. Il l'invite à assister à l'Académie du Nu qu'il donne chez lui à La Trinité des Monts et passe de longues journées à peindre et échanger avec le vieux maître.

Le point d'orgue de cette amitié artistique est la commande par le Bailli de Breteuil en 1762 d'un *Hercule confie Déjanire*



ill. 3. **Laurent Pécheux,** *Hercule confie Déjanire au centaure Nessus pour passer le fleuve Evénos,* 1762, huile sur toile, 100 x 73 cm, Turin, Galleria Sabauda.



ill. 4 : **Laurent Pécheux,** *La Mort de la Vierge,* huile sur toile, 61 x 73 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts.

au centaure Nessus (ill. 3) qui fait pendant au *Polyphème, Acis et Galatée* peint par Batoni. L'influence de Batoni sur Pécheux est considérable et pousse le français à se sublimer. C'est dans le contexte de cette émulation artistique entre Mengs et Batoni au cours des années 1760 qu'il faut, comme la *Purification de la Vierge* (ill. 1) qui lui sert d'« étalon » ou la *Mort de la Vierge* du même cycle (ill. 4), placer notre tableau.



Ci-contre.
Laurent Pécheux,
Herminie chez les Bergers,
(détail de notre tableau).

ill. 5. **Laurent Pécheux,**
La Purification de la Vierge,
détails ill. 1 page 30.

Comme dans la toile de Lyon, c'est la matière crémeuse et ciselée, les couleurs acidulées, la lumière brillante, le coloris noir sous-jacent, les poses douces et affectées, les reflets argentés des chevelures, les empâtements sur les chairs qui frappent (ill. 5 et 6). Qui d'autre ajoute et plaque des sillons de matière, comme des spaghettis collés sur les draperies ou les carnations, afin de renforcer l'effet ? Qui d'autre a si peu d'intérêt pour le paysage et les ciels qu'il les représente toujours de la même manière, avec des montagnes pauvrettes, des arbres grêles, des ciels immanquablement roses et verts comme dans la *Sainte Catherine de Sienne* ou *L'Enlèvement d'Hélène* ? (ill. 7).

Si les éléments stylistiques abondent, comment expliquer que les sources soient « muettes » : aucune trace de notre tableau dans les écrits de l'artiste. Pécheux a en effet rédigé à Turin une autobiographie manuscrite² (commencée en 1783) et il a écrit à la fin de sa vie deux livres de raison intitulés *Note des tableaux que j'ay fait à Rome où je suis arrivé le 25 janvier 1753*³ et *Liste d'une partie des tableaux que j'ai exécuté depuis 1754 auxquels je me souviens y avoir mis plus de soins*⁴.

Seule une lettre de Natoire alors directeur de l'Académie de France à Rome mentionne en 1764 : « *Un dessein de*

2. Laurent Pécheux, *Note sur le cours de ma vie*, Turin 1783 – 1804, manuscrit, Turin, Accademia delle Scienze.

3. Laurent Pécheux, *Note des tableaux que j'ay fait à Rome où je suis arrivé le 25 janvier 1753*, manuscrit, Turin Accademia delle Scienze.

4. Laurent Pécheux, *Liste d'une partie des tableaux que j'ai exécuté depuis 1754 auxquels je me souviens y avoir mis plus de soins*, manuscrit, Turin, Accademia delle Scienze.



En haut. Laurent Pécheux, *Herminie chez les Bergers*, (détail de notre tableau).

ill. 6. Laurent Pécheux, *La Purification de la Vierge*, détails ill. 1 page 30.



ill. 7. Laurent Pécheux, *L'enlèvement d'Hélène*, 1760, huile sur toile, 65 x 85 cm, Paris, collection particulière.

M. Pécheux [...] Il représente Erminia habillée en guerrière, relevant la visière de son casque et rassurant le vieillard qui était assis à l'ombre d'un orme, faisant des paniers, entouré de trois enfants surpris de voir le guerrier dans leur retraite. L'un d'eux, sur le devant, tient une flûte champêtre; les deux autres, qui sont dans le milieu, sont groupés ensemble, se jetant entre les genoux du père. Il y a des moutons qui interrompent leur pâture pour regarder le nouvel hôte. Sur le fond est la cabane du berger »⁵. La lettre de Natoire nous renseigne aussi sur un dessin représentant *La Fontaine de Jouvence* dont on sait aujourd'hui qu'il était préparatoire à un tableau perdu, ce qui pourrait également

être le cas du dessin représentant Herminie. Comment alors expliquer que notre tableau soit absent des sources documentaires ? Les hypothèses sont nombreuses : le tableau pourrait avoir été exécuté en pendant d'une œuvre de Batoni ou peint par Pécheux pour lui-même qui l'aurait gardé dans son atelier sans jamais l'exposer publiquement ; le tableau peut aussi avoir été réalisé lors des voyages de l'artiste à Parme ou à Naples, ce qui expliquerait qu'il soit absent de la *Note des tableaux peints à Rome*.

AMBROISE DUCHEMIN

5. Charles-Joseph Natoire, *Nouvelles littéraires*, 1763.



Théodore Géricault,
Portrait présumé de Lebrun, étude pour la figure du « père » dans le Radeau de « La Méduse », vers 1818-1819, huile sur toile, 27 x 20 cm.

Théodore Géricault

(Rouen 1791-1824 Paris)

Portrait présumé de Lebrun, étude pour la figure du « père » dans le Radeau de « La Méduse »

Ce portrait en buste, qui concentre toute l'attention sur l'expression accablée du personnage, s'inscrit parfaitement dans la série de têtes d'études peintes par Géricault au cours de l'élaboration de son grand tableau d'histoire contemporaine, le *Radeau de « La Méduse »*. L'artiste a longuement préparé cette ambitieuse composition qu'il destine au Salon de 1819. Après avoir étudié le fait divers en réunissant une documentation considérable et en interrogeant directement certains rescapés de « La Méduse », il prépare sa composition à l'aide d'une maquette du radeau et de figurines de cire, hésitant entre différents épisodes. Il étudie les corps en décomposition à la morgue sur des cadavres et des membres coupés, et recherche les attitudes et les expressions justes pour ses naufragés en faisant poser une grande variété de modèles, des rescapés réels de « La Méduse » aux modèles professionnels en passant par ses amis et les artistes qui l'entourent. Le jeune peintre Eugène Delacroix pose ainsi pour le cadavre d'homme couché sur le ventre, face contre le radeau, au premier plan du grand tableau (ill. 2, page suivante).

D'après Lorenz Eitner, Géricault aurait également fait poser un malade de

l'hôpital Beaujon pour l'étude de la figure dite du père, conservée au musée de Besançon (ill. 1).¹

L'air hagard de notre barbu, son teint olivâtre et son visage émacié, modelé par un violent clair-obscur, évoquent inmanquablement cette même figure du « père » dans le grand tableau.

ill. 1. **Théodore Géricault,** *Portrait de naufragé, le père*, huile sur toile, 46,5 x 37,3 cm, Besançon, musée des Beaux-Arts.



1. L. Eitner, *Géricault's Raft of the Medusa*, New York, 1972.



ill. 2. Théodore Géricault,
Le radeau de « La Méduse »,
huile sur toile,
491 x 716 cm, Paris,
musée du Louvre.

Véritable incarnation du désespoir et de l'impuissance de l'homme face à la mort, il est un des personnages qui marque le plus fortement la critique lors de la première exposition de la toile au Salon. La vérité de l'expression provoque l'empathie des spectateurs qui l'identifient immédiatement à un père de famille désespéré, retenant à bout de bras son fils

agonisant. Aussi réaliste soit-elle, cette figure n'est pourtant pas le portrait d'un homme en particulier mais la synthèse de plusieurs visages et expressions. Comme le rapporte Charles Clément, premier biographe et catalogueur de l'artiste², « pour créer le vieil homme à gauche du *Radeau*, Géricault a eu recours à plusieurs modèles ». Lors des séances de pose,

l'artiste s'imprègne des traits de chaque individu et de l'émotion qu'il provoque chez lui pour créer une physionomie inédite, capable d'exprimer le plus justement possible les sentiments qu'il cherche à décrire.

S'appuyant sur les témoignages des contemporains, Charles Clément cite deux sources d'inspiration pour cette figure du « père » : le modèle professionnel Cadamour³ et Lebrun, un ami du peintre⁴. L'inventaire après-décès et les ventes posthumes d'œuvres de Géricault comptent également plusieurs « études de figures relatives à la scène de naufrage » et d'autres « têtes d'études » qui pourraient encore s'y rapporter. En l'absence de description précise ou de recoupements avec des portraits clairement identifiés, il est cependant difficile de faire correspondre les noms fournis par les témoins de l'époque avec les tableaux cités dans les sources écrites et, *a fortiori*, avec le corpus d'œuvres parvenues jusqu'à nous.

Une anecdote rapportée par Clément nous permet toutefois d'émettre une hypothèse d'identification pour notre portrait.

« M. Lebrun venait d'avoir la jaunisse. Géricault lui demanda de poser pour une étude qui devait lui servir pour son *Radeau de « La Méduse »*. Cette peinture fut exécutée à Sèvres, en 1818 ou en 1819, dans la même chambre que la *Diligence de Sèvres*. »⁵

Les dimensions de ce portrait (46 x 38 cm) ne correspondent pas au nôtre mais Clément précise ensuite que Géricault exécuta plusieurs études d'après la tête de Lebrun.

« Il fit aussi à part, avant de commencer sa grande toile, quelques études pour des personnages vivants de son tableau,

2. Charles Clément, *Géricault, Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, 1868, n° 97.

3. *Id.*, n° 103.

4. *Id.*, n° 109.

5. *Ibid.* : « Portrait de M. Lebrun »

entre autres celle du nègre vu de dos que possède M. Lehoux. Il était en quête de modèles, en cherchait partout et était tout à fait content lorsqu'il en trouvait d'affreux; son ami M. Lebrun raconte, à cette occasion, une anecdote qui mérite d'être rapportée. Elle montre Géricault à l'œuvre; c'est l'ardent artiste pris sur le fait et peint lui-même d'après nature.

« À l'époque, dit M. Lebrun, où il peignait son tableau, j'eus une jaunisse qui dura longtemps et qui fut très intense. Après quarante jours de souffrance et d'ennuis, je me décidai à quitter Paris et à aller à Sèvres pour y être seul et attendre ma guérison, qui n'était plus qu'une affaire de temps. J'eus bien de la peine à trouver un gîte; ma figure cadavéreuse effrayait tous les aubergistes, aucun ne voulait me voir mourir chez lui. Je fus obligé de m'adresser à un logeur de roulage qui eut pitié de moi... J'étais chez lui depuis huit jours, lorsqu'une après-midi, m'amusant sur le port à examiner les passants, je vois venir Géricault avec un de ses amis. Il me regarde, ne me reconnaît d'abord pas, entre dans l'auberge sous prétexte de prendre un petit verre, me considère avec attention, puis tout à coup me reconnaissant, court à moi et me saisit le bras: « Ah! mon ami! que vous êtes beau! » s'écrie-t-il. Je faisais peur, les enfants fuyaient me prenant pour un mort; mais j'étais beau pour le peintre qui cherchait partout de la couleur de mourant; il me pressa d'aller chez lui poser pour *La Méduse*. J'étais encore trop souffrant, j'éprouvais tellement cet ennui qui accable les hommes frappés du mal dont j'étais atteint, que je ne pus m'y décider. « Faites mieux, dis-je à Géricault, venez ici, apportez des toiles, des brosses,

des couleurs; venez faire des études, passez huit jours avec moi; pendant ce temps je me rétablirai, et alors j'irai à votre atelier, ma couleur sera plus vraie encore; elle ne s'efface que lentement, et pendant plus d'un mois je pourrai vous servir de modèle. » Géricault vint en effet à Sèvres passer quelques jours avec M. Lebrun. Il fit d'après lui plusieurs têtes, celle entre autres du père qui tient son fils mourant sur ses genoux. »⁶

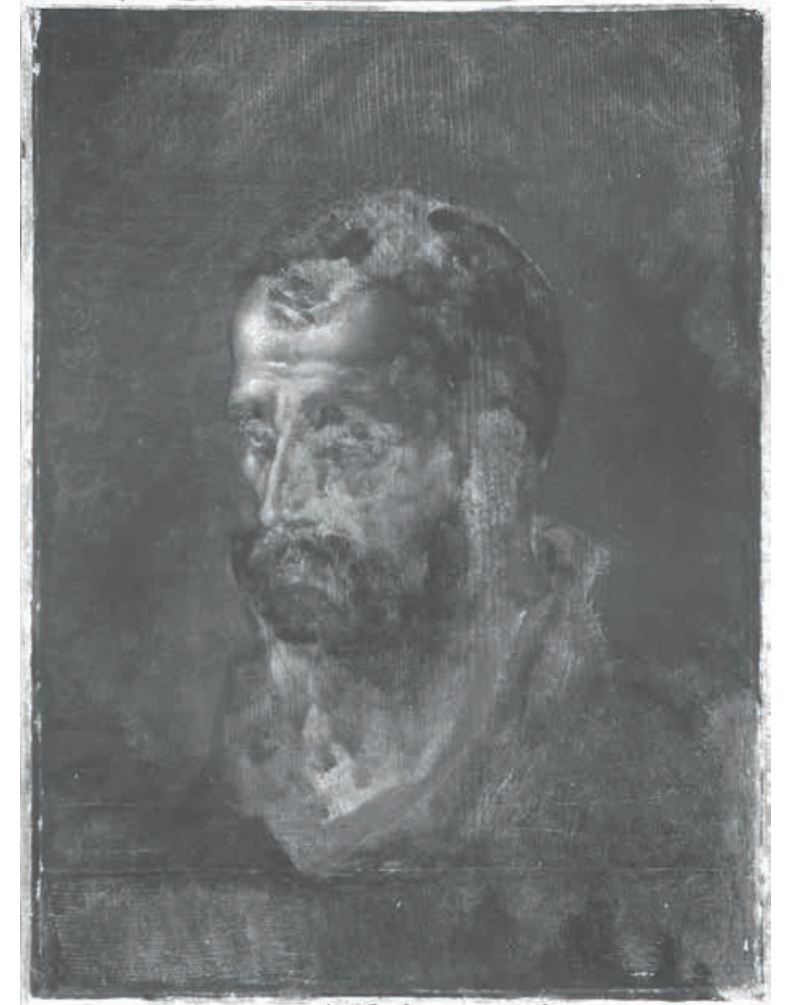
Si l'on en croit Clément et Lebrun lui-même, Géricault fait donc, chez son ami atteint de la jaunisse, plusieurs études pour la figure du « père » dans le *Radeau*. L'âge du modèle représenté sur notre esquisse pourrait correspondre à celui de Lebrun (né en 1788) à l'époque du *Radeau* tandis que son visage émacié et sa « couleur de mourant » pourraient fort bien être ceux d'un homme souffrant de la jaunisse. Enfin, l'expression accablée du personnage portraituré coïncide parfaitement avec une seconde anecdote directement rapportée par Lebrun dans une lettre à Louis Batissier en date du 8 avril 1836:

« Il me fit poser plusieurs têtes; entre autres celle du père qui soutient le cadavre de son fils qui vient d'expirer. Il m'avait expliqué la situation et je tâchai de donner à ma physionomie l'expression pensive et profonde qu'il désirait. Je crois que cette étude a été vendue assez cher après sa mort. »⁷

6. Cf. C. Clément, *op. cit.*, pp. 132-133.

7. J. Thuillier, P. Grunhech, *Tout l'œuvre peint de Géricault*, Paris, 1978, 1991 pour l'édition française et la mise à jour, n° 171.

8. Vente Charles-Émile Callande de Champmartin, 28-29 janvier 1884, n° 274 puis 27 janvier 1888, n° 113: « Tête d'homme. Étude d'après M. Champmartin, malade ».



ill. 3. Théodore Géricault, *Portrait présumé de Lebrun*, photographie à infrarouge (Archipel-Photo).

À quoi pourrait correspondre cette étude pour le « père » signalée par Lebrun dans la vente posthume de Géricault? Il pourrait s'agir de la « Tête d'homme à barbe grise » qui fut acquise par le comte d'Houdetot et qui figura ensuite dans sa vente (12-14 décembre 1859, n° 57). La description fournie par le catalogue est malheureusement trop vague pour nous permettre de l'affirmer. Les rapins de Géricault ont également acquis plusieurs études de têtes lors de

la vente après-décès du peintre. Ces esquisses réapparaissent ensuite dans leur propre vente posthume où le nom des modèles est souvent identifié par erreur avec celui des propriétaires. Ainsi en est-il de la « tête d'homme malade » de la vente Champmartin qui représente vraisemblablement un portrait de Lebrun posant pour la figure du « Père » bien que le catalogue de la vente précise qu'il s'agit d'une « étude d'après M. Champmartin, malade ».⁸

On se heurte ici à la limite des sources textuelles, que l'historien d'art tend à privilégier en oubliant leur caractère éminemment lacunaire et en négligeant un document de première main qui, par sa matérialité même, ne saurait mentir : la peinture.

Notre étude présente en effet toutes les caractéristiques de la manière de l'artiste dans les années qui précèdent son voyage en Angleterre. Cette écriture, qui peut être observée à l'œil nu dans les œuvres de cette période, a fort bien été analysée par Catherine Martin et Marie-Hélène Dampérat⁹. À partir des examens de laboratoires de tableaux du Louvre, les auteures décrivent avec précision la technique employée par Géricault. La préparation posée sur la toile est généralement un enduit au blanc de plomb et à l'huile. La composition est ensuite mise en place par un dessin à la plume et à l'encre, mais il arrive que les esquisses à l'huile ne comportent aucun dessin sous-jacent. Pour peindre la couche picturale proprement dite, l'artiste ne réalise pas d'ébauche peinte. Il pose d'abord les fonds en laissant des réserves autour des figures. L'espace de préparation resté libre entre le fond et la figure est ensuite couvert de glacis foncés posés en touches fines. La photographie à infrarouge de notre esquisse révèle exactement la même technique (ill. 3, page 43). Sur une toile préparée avec un enduit au blanc de

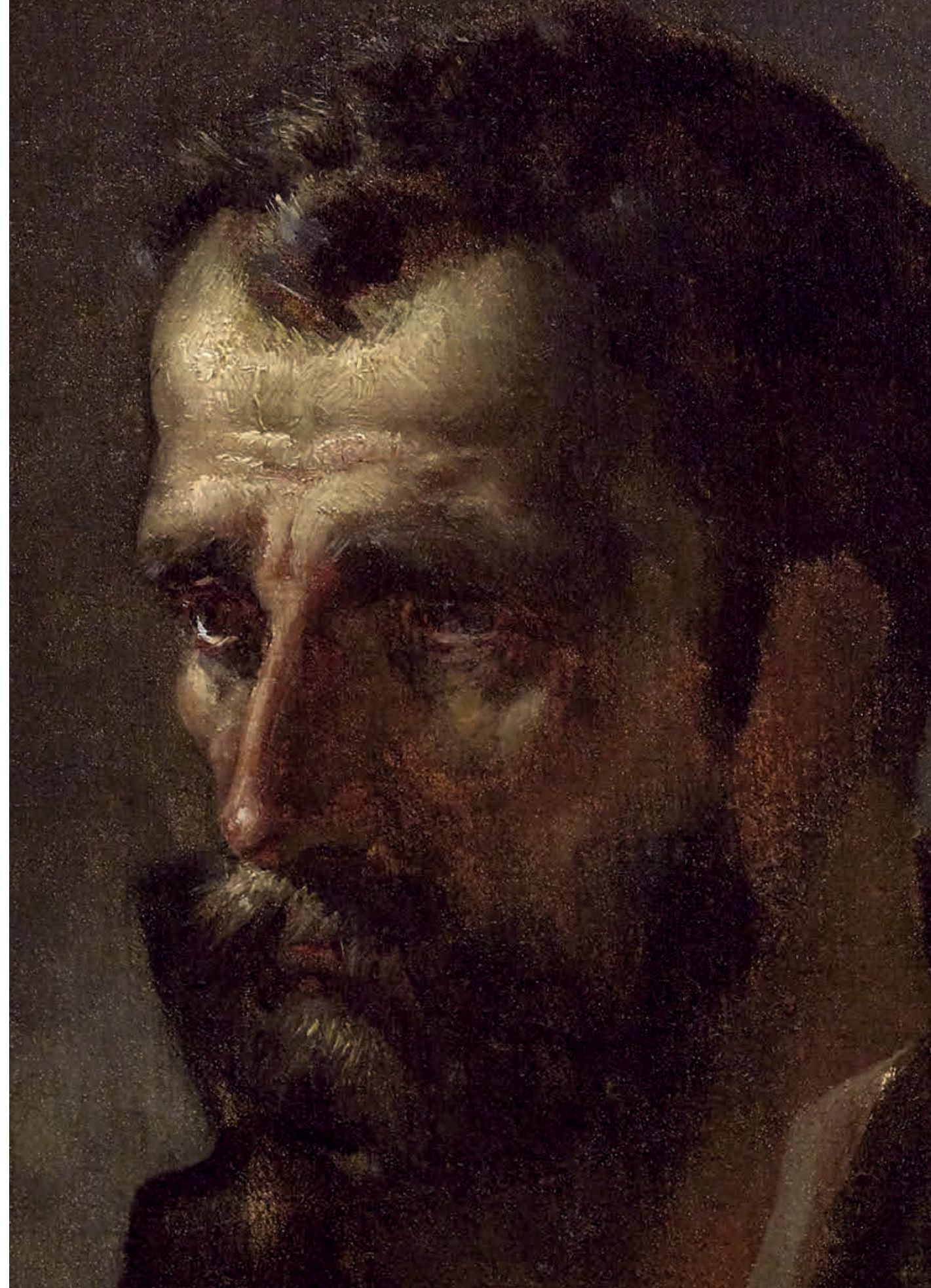
plomb, le peintre a saisi les traits de son modèle directement à l'huile, sans dessin préparatoire ni ébauche peinte. Le fond semble avoir été posé en premier, en couches minces et diluées, brossées au pinceau large, en laissant en réserve la surface de la tête et du buste. Cet espace vide a ensuite été recouvert d'un glacis brun avant que la figure ne soit montée par petites touches, plutôt fluides et diluées dans les tons sombres, et de plus en plus grasses et épaisses dans les clairs. Les réserves autour de la tête apparaissent en clair sur la photographie à infrarouges de notre tableau, au niveau de l'arrière de la tête et de la nuque. Les rehauts de lumière, posés en dernier, ne sont pas fondus dans la matière mais volontairement travaillés en fort relief pour ourler le bord de la paupière inférieure et éclairer violemment les parties saillantes du visage (ill. 4).

Les petites touches de couleurs blanche et jaune sont littéralement écrasées sur la toile à l'aide d'une brosse courte à poils durs qui inscrit le mouvement vigoureux du pinceau dans la matière. Cette écriture dense, ferme et assurée est caractéristique de la manière de Géricault. Par ce faire rapide et synthétique, par ces violents contrastes de matière et de lumière, le peintre parvient à exprimer dans ce petit format, toute la détresse des naufragés de « La Méduse », concentrée dans le regard sidéré d'un seul homme.

LILAS SHARIFZADEH

9. Catherine Martin, Marie-Hélène Dampérat, *Apport des examens de laboratoire à la connaissance de la pratique picturale et de l'œuvre de Théodore Géricault*, Mémoire de l'École du Louvre, Paris, 1986-1987 (non publié).

ill. 4. **Théodore Géricault**, *Portrait présumé de Lebrun*, détail. Les coups de brosse nerveux sculptent la lumière et emportent un peu de matière picturale au centre de la touche.





Jean-François Millet,
L'enfant au livre, portrait présumé de Jules Valmont,
vers 1841, huile sur toile, 56 x 48 cm.

Jean-François Millet

(Gruchy 1814-1875 Barbizon)

*L'enfant au livre,
portrait présumé de Jules Valmont*

Comme l'a révélé le travail fondamental de Lucien Lepoittevin¹, les portraits de Jean-François Millet appartiennent presque exclusivement à sa période de formation. Le jeune peintre est initié au genre à Cherbourg par ses premiers maîtres, Bon Dumoucel dit Mouchel, ancien élève de David, et Théophile Langlois, ancien élève de Gros. En 1837, il obtient une bourse d'études du conseil municipal de Cherbourg pour compléter sa formation à Paris, au contact des grands maîtres exposés au musée du Louvre et dans l'atelier de Paul Delaroche. Après avoir été admis au Salon, il revient à Cherbourg en 1840 et reçoit plusieurs commandes de la bourgeoisie locale.

Les premières effigies du jeune artiste représentent d'austères portraits en buste, de face ou de trois-quarts, sur un fond uni, sans accessoire (ill. 1). À partir de 1840, les modèles adoptent progressivement des poses plus naturelles tandis que le format des toiles s'agrandit, laissant apparaître les mains, à l'instar du portrait posthume de l'ancien maire



ill. 1. Jean-François Millet,
Portrait d'homme,
vers 1840,
huile sur toile, 47 x 59 cm,
Tokyo, Fuji Art Museum.

1. Lucien Lepoittevin, *Jean-François Millet portraitiste, essai et catalogue*, Paris, 1971.



ill. 2. Jean-François Millet, *Portrait de Javain, maire de Cherbourg (1830-1833)*, 1841, huile sur toile, 100 x 81 cm, Cherbourg, musée Thomas-Henry.



ill. 4. Jean-François Millet, *Pauline Ono en robe bleue*, vers 1841, huile sur toile, 73 x 60 cm, Cherbourg, musée Thomas-Henry.

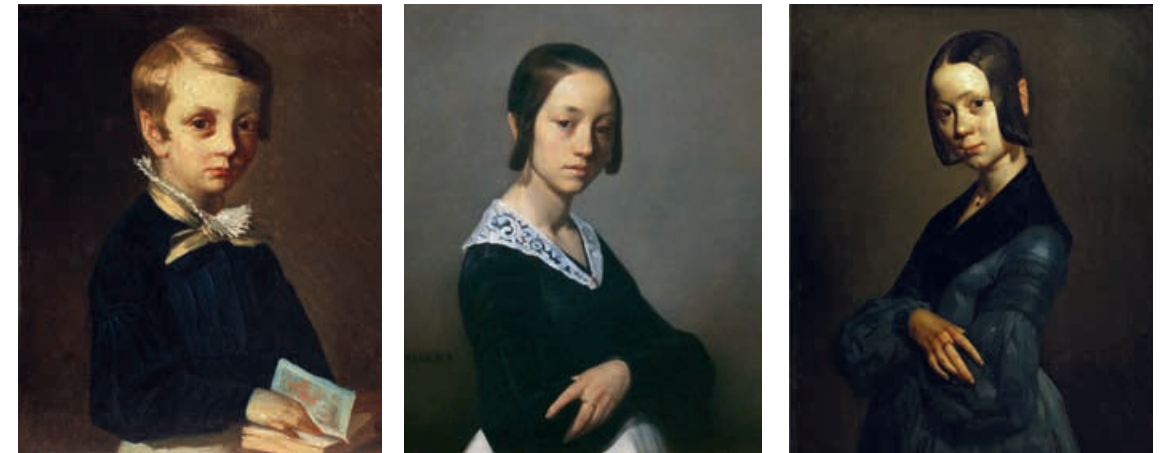


ill. 3. Salle de réserve du musée Thomas-Henry à Cherbourg. *L'enfant au livre* est placé sur un chevalet, à droite, devant les portraits de Jean-François Millet (à l'exception du portrait d'homme ovale).

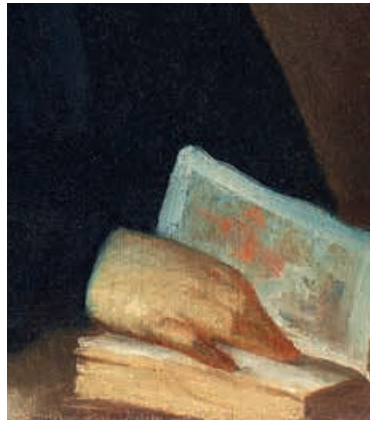
de Cherbourg, que Millet réalise à la demande de la municipalité (ill. 2). Les sources textuelles sont fort rares pour cette brève période du retour à Cherbourg. En réalité, les principaux documents dont nous disposons pour cette époque sont les tableaux eux-mêmes. Plutôt que de chercher à faire correspondre notre toile avec de laconiques mentions de portraits perdus, nous avons effectué une confrontation avec les œuvres de jeunesse réunies dans les réserves du musée de Cherbourg, dont la conservatrice, Madame Louise Hallet, nous a généreusement ouvert les portes (ill. 3). Cet exercice de comparaison directe nous a permis de confirmer la cohérence stylistique de *L'enfant au livre* avec les œuvres de Jean-François Millet et

de proposer une datation proche du portrait en robe bleue de Pauline Ono, soit vers 1841 (ill. 4).

Si l'on juxtapose notre tableau avec les portraits de Pauline Ono et de Louise-Antoinette Feuarent, on est immédiatement saisi par l'évidente parenté formelle entre ces trois œuvres (ill. 5). On observe en effet le même cadrage à mi-corps, juste sous le coude, la même sobriété de mise en page sur un fond gris-brun, largement brossé en touches parallèles qui laissent deviner la toile par transparence, la même pose de trois-quarts du modèle qui fixe calmement le spectateur de son regard en léger surplomb, le même camaïeu bleu-nuit pour le costume, le même éclairage violent qui modèle les visages



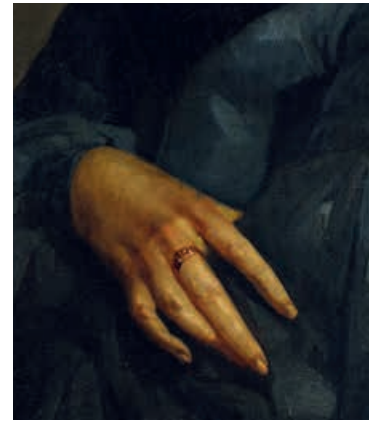
ill. 5. Comparaison entre *L'enfant au livre* et les portraits de Louise-Antoinette Feuarent, 1841, huile sur toile, 73,3 x 60 cm, Los Angeles, Getty Museum (au centre), et Pauline Ono en robe bleue.



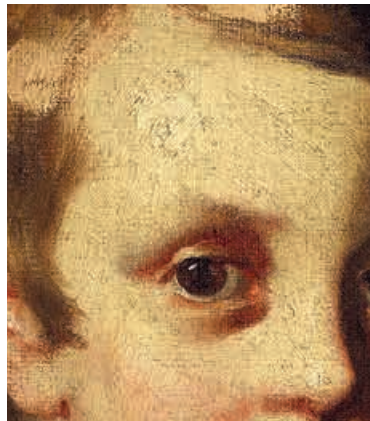
ill. 6. Jean-François Millet,
L'enfant au livre,
détail de la main droite.



*Portrait de Louise-Antoinette
Feuardenet*,
détail de la main gauche.



Pauline Ono en robe bleue,
détail de la main droite.



ill. 7 Jean-François Millet,
L'enfant au livre, détail.



Pauline Ono en robe bleue,
détail.



L'enfant au cerceau,
détail.

et, détail étrange et remarquable, le même choix de ne représenter qu'une seule main, second point lumineux du tableau à l'aplomb des figures. Ces mains « uniques » présentent également les mêmes doigts longs et fuselés, dont les deux dernières phalanges adoptent une forme conique très singulière (ill. 6). Si l'on pénètre plus

avant dans la matière des tableaux, on constate un traitement identique de la couche picturale, particulièrement visible dans le modelé des visages. Les rehauts de lumière sur la chevelure et le front de notre garçonnet sont semblables aux touches de matière écrasées sur le front de Pauline Ono.

Ces deux visages se caractérisent également par la même façon d'animer le regard à l'aide d'une pointe de blanc posée sur le haut de la pupille et d'un filet de lumière au ras de la paupière inférieure (ill. 7).

On observe exactement les mêmes empâtements et les mêmes accents de lumière dans le célèbre *Enfant au cerceau* du musée de Grenoble (ill. 8), dont la

ill. 8. Jean-François Millet,
L'enfant au cerceau, 1841,
huile sur toile, 112,7 x 89 cm,
musée de Grenoble.





ill. 9. **Théodore Géricault**,
Portrait de Louise Vernet enfant,
dit *L'enfant au chat*,
vers 1818, huile sur toile, 60,5 x 50,5 cm,
Paris, musée du Louvre.

ressemblance avec notre jeune garçon est frappante. Cette analogie relève-t-elle d'une familiarité purement stylistique ou traduit-elle une parenté réelle, voire une identité entre les deux modèles ?

Contrairement aux premiers portraits de Millet, où les figures sont peintes en



ill. 10. **Jean-François Millet**,
L'enfant au livre, détail.

buste ou à mi-corps sur un fond neutre, la silhouette de *L'enfant au cerceau*, représenté en pied, se détache sur un paysage très élaboré. Cette œuvre, qui constitue le couronnement de l'art de Millet dans ce genre, n'est pas sans rappeler les portraits d'enfants de Théodore Géricault, en particulier celui de Louise Vernet dont la robe turquoise fait écho à la tunique du garçonnet (ill. 9). La filiation entre Millet et son illustre aîné n'est vraisemblablement pas fortuite. Fille du peintre Horace Vernet, Louise épouse Paul Delaroche en 1835. Deux ans plus tard, celui-ci devient le professeur de Millet aux Beaux-Arts. Il y a fort à parier que le jeune artiste a vu *L'enfant au chat* de Géricault chez les Delaroche-Vernet et qu'il a été durablement marqué par l'étrange



L'enfant au cerceau,
détail.

présence physique de la jeune fille. On retrouve ainsi dans le tableau de Grenoble, tout comme dans notre portrait, cette singulière insistance sur les dysmorphies de l'enfant, dont la tête est plus grosse que le reste du corps, et cette même maturité inattendue dans le regard.

Si l'on juxtapose les visages de notre garçonnet et celui de *L'enfant au cerceau*, on observe de nombreux caractères communs : même front large et bombé, mêmes cheveux châtain séparés par une raie sur le côté droit, même forme des sourcils, même arc de cupidon et même fossette au bas du menton, trait héréditaire s'il en est (ill. 10). Ces ressemblances ne tiennent pas uniquement au pinceau de l'artiste mais au fait qu'il s'agit, selon nous, du même individu.



ill. 11. Jean-François Millet,
Portrait de Maître Valmont, vers 1841,
huile sur toile, 100 x 80 cm,
Cherbourg, musée Thomas-Henry
(dépôt du Louvre).



ill. 12. Jean-François Millet,
Portrait de Madame Valmont, vers 1841,
huile sur toile, 101,3 x 81,6 cm,
Saint-Louis, Art Museum.

L'identité de *L'enfant au cerceau* est clairement établie par la provenance du tableau resté dans la famille du commanditaire jusqu'en 1889 et acquis pour le musée de Grenoble en 1897². Il s'agit de Jules Valmont, le fils du notaire cherbourgeois qui a rédigé le contrat de mariage entre Jean-François Millet et Pauline Ono le 16 novembre 1841. À cette occasion, le peintre réalise les portraits du notaire, Jacques Alphonse

2. Cf. *La collection du musée de Grenoble. Peintures et sculptures du XIX^e siècle*, sous la direction de Catherine Chevillot, Grenoble, 1994, pp. 218-220.

Valmont (ill. 11) et de sa femme Célestine David (ill. 12).

Les portraits en pendant des époux sont cependant fort différents du portrait théâtralisé de Grenoble, où leur fils Jules, né en 1836, est représenté en pied dans un décor de paysage à l'antique. Les époux Valmont, cadrés à mi-cuisses, sont sobrement assis devant un fond gris, simplement animé par quelques accessoires qui indiquent leur rang et évoquent un intérieur bourgeois. D'un point de vue strictement formel, ces deux pendants ne constituent pas avec le portrait de Grenoble un ensemble homogène. À l'inverse, la composition,



le cadrage, le décor et la lumière de notre tableau sont parfaitement cohérents avec les portraits des époux. On peut donc se demander si notre *Enfant au livre* n'a pas été réalisé au même moment que les effigies du couple Valmont, et si ce groupe n'est pas antérieur à la

commande, beaucoup plus ambitieuse, de *L'enfant au cerceau* dans un paysage. Les dimensions réduites de notre toile et l'historique incomplet des deux pendants ne nous permettent cependant pas de l'affirmer.

LILAS SHARIFZADEH



Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret
Lavoir en Bretagne,
huile sur toile, 51,5 x 70 cm,
signé en bas à droite : PAJ DAGNAN B.

Pascal Adolphe Jean Dagnan- Bouveret

(Paris 1852-1929 Vesoul)

Lavoir en Bretagne

Alors qu'au tournant du siècle la peinture de Dagnan-Bouveret se teinte d'une dimension spirituelle de plus en plus marquée, le *Lavoir en Bretagne*, peint vers 1907, renoue avec un thème qui l'avait consacré comme artiste naturaliste à la fin des années 1880.

En 1887 et 1889, Dagnan-Bouveret triomphe au Salon avec *Le pardon en Bretagne* (ill. 1) et *les Bretonnes au pardon* (ill. 2), toiles qui manifestent la fascination exercée sur le peintre par le mode de vie ancestral des Bretons à la veille de la deuxième révolution industrielle. Le développement des Chemins de fer de l'Ouest offre alors aux artistes en quête d'authenticité le dépaysement de traditions séculaires aux confins de leur propre territoire. La desserte ferroviaire du Finistère (littéralement « fin de la terre ») est réalisée en avril 1865 avec la mise en



ill. 1. **Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret**,
Le pardon en Bretagne, 1886,
huile sur toile, 114,6 x 84,8 cm,
New York, The Metropolitan Museum of Art.

service de la ligne de l'Ouest jusqu'à Brest. En 1883, la région côtière du Haut-Léon, jusqu'alors isolée du réseau ferré, est rendue accessible à son tour par une nouvelle voie vers le nord, reliant Morlaix à Roscoff.

Contrairement aux tableaux peints un an plus tard sur le même thème par Paul Gauguin et Émile Bernard (ill. 3 et 4), les toiles bretonnes de Dagnan-Bouveret se



ill. 2. **Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret**,
Bretonnes au pardon, 1887,
huile sur toile, 125,1 x 141 cm,
Lisbonne, musée Calouste Gulbenkian.

caractérisent par un réalisme scrupuleux dans le rendu des costumes régionaux, des rites et du cadre architectural, donnant une illusion d'authenticité alors même que les personnages représentés ne sont pas de « vrais » Bretons et que les scènes décrites sont savamment recomposées en atelier. Il en est ainsi de notre lavoir breton, qui dépeint un site et une activité bien réels. Il s'agit du lavoir du Gourveau,



ill. 3. Paul Gauguin, *La vision après le sermon*, 1888, huile sur toile, 73 x 92 cm, Edimbourg, National Gallery of Scotland.



ill. 4. Émile Bernard, *Bretonnes dans la prairie*, 1888, huile sur toile, 74 x 93 cm, Lausanne, coll. Josefowitz.

à Saint-Pol-de-léon, dans le Finistère nord. Au XIX^e siècle, Saint-Pol-de-Léon est un haut lieu de la manufacture de toiles de lin. En dehors de son utilisation à des fins domestiques, le lavoir du Gourveau sert alors à blanchir les fibres destinées à cette industrie textile florissante. Le clocher qu'on aperçoit à l'arrière-plan est celui de la chapelle Notre-Dame-du-Kreisker, un édifice majeur de l'architecture religieuse bretonne. Sa flèche de granit haute de soixante dix-huit mètres en fait le plus haut monument gothique de Bretagne, « morceau d'architecture le plus hardi qu'œil eût jamais vu », selon Vauban. Le lavoir du Gourveau n'est plus en fonction mais il a miraculeusement échappé aux ravages du temps, ce qui permet de confirmer notre identification (ill. 5). Une carte postale datant du début du XX^e siècle le montre en pleine activité et permet d'apprécier la précision photographique de Dagnan-Bouveret dans sa description de l'architecture environnante et des gestes mêmes des travailleuses agenouillées le long du bassin pour frotter les toiles de lin (ill. 6). Cette acuité du regard témoigne de la méthode de travail propre à l'artiste. Loin de saisir la scène sur le vif, Dagnan-Bouveret prépare méticuleusement sa composition par de nombreux dessins et photographies réalisés à la fois *in situ*, lors des fréquents voyages qu'il effectue en Bretagne à partir de 1885, et dans son atelier de Quincey, en Haute-Saône. Dans cette scène de la vie quotidienne bretonne, certaines lavandières se détachent littéralement du reste de la composition. Elles sont représentées avec une grande précision, tant dans leurs attitudes que

ill. 5. Saint-Pol-de-Léon, Lavoir du Gourveau, état actuel.



ill. 6. Le Lavoir du Gourveau et la route de la Grève photographiés au début du XX^e siècle.

dans leur costume et dans les traits de leur visage. C'est le cas des deux femmes au premier plan à gauche, de celle, plus âgée, qui tend un drap devant elle, et de la lavandière qui porte un panier sur sa tête, à droite du bassin. La mise au point simultanée sur ces trois groupes excentrés, arrêtés dans leur action, contraste avec le rendu volontairement flou des lavandières en mouvement, et confère à cette toile une dimension photographique. L'impression d'assemblage et d'arrêt sur image qui se dégage de cette peinture constitue l'une des marques de fabrique de Dagnan-Bouveret. Au lieu de peindre la scène directement sur le motif, l'artiste procède de façon beaucoup plus analytique pour recréer, à partir de la combinaison



de fragments indépendants, une illusion de réalité. Tandis que le site lui-même et les gestes des lavandières au travail ont dû être observés sur place et immortalisés par des dessins et des photographies, les visages parfaitement individualisés et les poses sophistiquées des trois groupes autonomes révèlent de longues séances de travail en atelier. Le fonds Dagnan-Bouveret des archives de la Haute-Saône conserve de nombreuses photographies illustrant cette méthode de travail, notamment pour *Le pardon en Bretagne* (ill. 1). On y voit par exemple l'artiste à



ill. 7. **Dagnan-Bouveret** à son chevalet, faisant poser Maria Walter pour *Le pardon en Bretagne*, 1886, photographie, archives de la Haute-Saône, fonds Dagnan-Bouveret, Vesoul.

ill. 8. **Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret**, *Étude de Bretonne*, pierre noire et craies de couleur, 267 x 217 mm, localisation actuelle inconnue (image ds cat. Christie's NY, 25 mai 1995).

son chevalet, dans l'atelier de Quincey, en Haute-Saône, faisant poser sa femme Maria Walter en costume régional pour une figure au second plan du *Pardon en Bretagne* (ill. 7).

On comprend ainsi que le naturalisme de Dagnan-Bouveret, dont les contemporains louent la capacité à traduire le vrai caractère breton¹, est en fait une savante mise en scène dont le décor et les costumes sont bien authentiques tandis que les rôles ne sont pas confiés à des autochtones mais à des modèles proches du peintre. Il y a fort à parier que la lavandière de profil au premier plan à gauche de notre composition et celle qui porte un panier sur sa tête, au second plan à droite, ne sont pas deux paysannes de Saint-Pol-de-Léon mais Maria Walter posant en costume régional dans l'atelier de son mari. Nous pouvons en effet reconnaître ses cheveux bruns, son nez aquilin et ses sourcils sombres dans plusieurs œuvres bretonnes de l'artiste (ill. 8 et 9).

À droite du tableau, une autre figure capte notre attention. Il s'agit de la vieille femme dont la position légèrement désaxée rappelle celle du personnage au premier plan du *Pardon en Bretagne* (ill. 1)². Contrairement à ce tableau, notre *Lavoir* est un sujet en apparence purement profane. Dagnan parvient pourtant à y introduire un soupçon de spiritualité par la pose et le geste de cette lavandière qui tend devant elle un drap blanc, telle une moderne Véronique, la

1. Cf. G. Ollendorff, *Salon de 1887*, Paris, 1887, p. 73.

2. Encore une fois, ce n'est pas une Bretonne qui a posé pour cette figure mais Jeanne-Claude Jobard, la mère du peintre Gustave Courtois, un ami très proche de Dagnan.



ill. 9. **Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret**, *Bretonne*, 1886, huile sur toile, 36,9 x 28 cm, Chicago, Art Institute.

sainte patronne des blanchisseuses.

Ce mélange de naturalisme et de symbolisme constitue l'une des caractéristiques de l'art de Dagnan-Bouveret à partir des années 1890. Le peintre qu'on classe rapidement dans un courant naturaliste immuable n'est pas non plus insensible aux recherches des impressionnistes. Il emploie ainsi des couleurs pures, presque acides, pour dépeindre les éléments organiques de la composition : l'eau azur du bassin, le vert vif de la végétation et le jaune éclatant des bouquets de genêts ; tandis que le ciel et les parties minérales (granit des murs et ardoises du toit du manoir) sont traitées dans des tonalités sourdes.

Les sources textuelles nous apprennent que ce thème des lavandières bretonnes a été traité par Dagnan-Bouveret à plusieurs

reprises. La première occurrence apparaît dans le catalogue du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts qui s'est tenu en 1895. L'artiste, qui est également membre de cette institution, y présente un tableau intitulé « Bretonnes au lavoir »³. Le catalogue ne fournit cependant ni les dimensions ni la description de cette composition perdue.

La deuxième occurrence figure dans le catalogue de l'exposition universelle de 1900, où Dagnan-Bouveret présente sept toiles dont un *Lavoir en Bretagne* appartenant à un comédien français nommé Coquelin Aîné. Célèbre pour avoir créé le rôle de Cyrano de Bergerac dans la pièce d'Edmond Rostand, Constant Coquelin (1841-1909) possède une importante collection de tableaux contemporains, dispersée à Paris en trois vacations⁴. *Le Lavoir en Bretagne* fait partie de la troisième vente, qui a lieu le 3 juin 1909.

Le catalogue illustré de la vente nous fournit une image de cette œuvre et nous apprend que la toile est datée 1894, ce qui laisse penser qu'il pourrait s'agir des *Bretonnes au lavoir* exposé au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1895 (ill. 10).



ill. 10. Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret, *Lavoir*, huile sur toile, 60 x 45 cm, signé en bas à droite et daté 1894, localisation actuelle inconnue.

Lors de la deuxième vente de la collection Coquelin, en 1906, apparaît un second tableau sur le même thème, qui représente cette fois un groupe de *Bretonnes à la fontaine* (ill. 11). Ce tableau, également perdu, a été exécuté en 1903 en pendant du précédent *Lavoir* de 1894, acheté par Coquelin.

Quant à notre *Lavoir en Bretagne*, il est mentionné dans une troisième source textuelle qui nous a été généreusement signalée par Gabriel et Yvonne Weisberg. Il s'agit de la correspondance de Dagnan-Bouveret, conservée aux Archives départementales de la Haute-Saône et étudiée par Pauline Grisel dans un mémoire non publié⁵. Nous y apprenons que le comte Théodule de Grammont, propriétaire du château de Villersexel en Haute-Saône, qui a fait la connaissance



ill. 11. Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret, *Bretonnes à la fontaine*, huile sur toile, dimensions et localisation actuelle inconnues.

du peintre en 1905 et a peut-être vu les pendants de Coquelin, commande un lavoir à Dagnan. Celui-ci se rend en Bretagne en juillet et en août 1906 pour préparer sa composition :

« Le ciel ne m'a pas accordé les nuages que je lui demandais. Je n'ai pu que dessiner mon motif et le froter vaguement dans l'effet. C'était en tout cas suffisant pour mon travail d'été au point de vue installation. Plus tard j'y retournerai.⁶ »

Avec les études faites sur place, l'artiste regagne ensuite la Haute-Saône pour réaliser le tableau dans son atelier de Quincey, au cours de l'été 1907⁷. Le cachet du marchand de couleurs Hardy-Alan qui figure sur le châssis confirme cette datation. D'après l'adresse indiquée, ce cachet a été apposé vers 1907, date à laquelle la société Hardy-Alan déménage

au 92 boulevard Raspail (ill. 12). En octobre 1907, le ciel de Quincey offre finalement au peintre la lumière bretonne qu'il avait vainement attendue à Saint-Pol : « Si vous avez prolongé, c'est que vous avez enfin le temps gris si désiré... Le lavoir en aura bénéficié.⁸ »

La correspondance nous indique cependant que Dagnan-Bouveret se rend de nouveau à Saint-Pol-de-Léon en novembre 1907 pour terminer son « ravissant *Lavoir* »⁹. Ceci éclaire d'un jour nouveau le naturalisme reconstruit de l'artiste, qui ne se contente pas d'un repérage *in situ* pour exécuter ensuite sa composition entièrement « hors-sol », dans son atelier de Haute-Saône. Il retourne ensuite sur place pour confronter cette recomposition au réel.

LILAS SHARIFZADEH



ill. 12. Cachet du marchand de couleurs Hardy-Alan figurant sur le châssis du *Lavoir en Bretagne*.

6. Cf. Lettre à Amic, 26 août 1906, citée par Grisel, *op. cit.*, p. 70 et n. 2.

7. Cf. Lettre à Amic, 18 août et 21 septembre 1907, citée par Grisel, *op. cit.*, p. 70 et n. 3.

8. Cf. Lettre du comte de Grammont à Dagnan, citée par Grisel, *op. cit.*, p. 70.

9. Cf. P. Grisel, *ibid.*

3. Il s'agit du n° 354 ter, d'après une mention manuscrite figurant sur un exemplaire du catalogue non illustré du Salon des Beaux-Arts de 1895 (Evreux, 1895), conservé à la bibliothèque du musée d'Orsay. D'après le catalogue illustré (Paris, 1895), Dagnan-Bouveret a présenté des *Lavandières* sous le numéro 358 bis.

4. Le 27 mai 1893, le 9 juin 1906 et le 3 juin 1909.

5. Pauline Grisel, P.A.J. *Dagnan-Bouveret à travers sa correspondance*, DEA d'histoire de l'Art, Université Lyon II Lumière, sous la direction de Mady Menier, 1987.



BIBLIOGRAPHIE

Cristoforo Munari

Augusta Ghidiglia Quitavalle, *Cristoforo Munari e la natura morta emiliana*, Parme, 1964.

Augusta Ghidiglia Quitavalle, « Cristoforo Munari et la peinture de nature morte à Parme », *L'Œil*, n° 125, mai 1965, p. 12-19 et p. 73.

Marco Chiarini, « Les Passions de Ferdinand de Médicis, mécène et collectionneur à Florence, fin xvii^e – début xviii^e siècle », *L'Œil*, n° 410, septembre 1989, p. 32-39.

Marco Chiarini, *La natura morta a palazzo e in villa. La collezioni dei Medici e dei Lorena*, Livourne, 1998.

Francesca Baldassari, *Cristoforo Munari*, Milan, 1998.

Francesca Baldassari, *La natura morta in Emilia e in Romagna: pittori, centri di produzione e collezionismo fra xvii^e e xviii^e secolo*, Milan, 2000.

Véronique Damian, *L'Œil gourmand. Parcours dans la nature morte napolitaine du xvii^e siècle*, Paris, Galerie Canesso, 2007.

Nicolas de Largillière

Myra Nan Rosenfeld, *Largillière, Portraitiste du xviii^e siècle*, [exposition, musée des Beaux-Arts de Montréal, 1981], Montréal, 1981.

Jean-Pierre Babelon, Dominique Brème, *Nicolas de Largillière : 1656-1756*, [exposition, musée Jacquemart-André, Paris, 2003-2004], Paris, 2003.

Dominique Brème, « Dans le Silence de l'atelier », *Dossier de l'Art, Largillière un géant retrouvé*, n° 50, septembre 1998.

Louis-Antoine Prat, « Le Mystère Largillière », *Le Dessin Français au xvii^e siècle*, Paris, 2013.

Laurent Pécheux

Sylvain Laveissière, *Laurent Pécheux, Un peintre français dans l'Italie des Lumières*, [exposition, musée des Beaux-Arts de Dole, musée des Beaux-Arts de Chambéry, 2012-2013], Milan, 2012.

Luigi Cesare Bollea, *Lorenzo Pécheux, maestro di pittura nella R. Accademia delle Belle Arti di Torino*, Turin, 1942.

Théodore Géricault

P. Grunchev, « L'inventaire posthume de Théodore Géricault », *BSHAF*, 1976 (1978), pp. 395-420.

C. Clément, *Géricault, Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, 1868.

J. Thuillier, P. Grunchev, *Tout l'œuvre peint de Géricault*, Paris, 1978, 1991 pour l'édition française et la mise à jour.

L. Eitner, *Géricault's Raft of the Medusa*, Londres, 1972.

L. Eitner, « The Sale of Géricault's Studio in 1824 », *Gazette des Beaux-Arts*, février 1959.

L. Eitner, *Géricault: sa vie, son œuvre*, Paris, 1991, trad. de *Géricault, his life and work*, Londres, Ithaca (N.Y.), 1983.

Jean-François Millet

A. Sensier, *La vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, Paris, 1881.

É. Moreau-Nélaton, *Millet raconté par lui-même*, Paris, 1921.

L. Lepoittevin, *Jean-François Millet portraitiste, essai et catalogue*, Paris, 1971.

L. Lepoittevin, *Jean-François Millet: au-delà de « L'angélus »*; colloque de Cerisy sous la direction de Geneviève Lacambre, Paris, 2002.

Marie-Pierre Salé, Annette Haudiquet, *Jean-François Millet, Le portrait de Charles André Langevin*, Le Havre, 2011.

C. Georgel, *Millet*, Paris, 2014.

Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret

A.-C. Coppier, J. Damp, *Catalogue des œuvres de M. Dagnan-Bouveret (peintures)*, Paris, 1930.

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

G. Wold, « Some Notes on *The Pardon in Brittany* by Dagnan-Bouveret », *Metropolitan Museum Journal*, vol. 35, 2000, pp. 237-246.

G. P. Weisberg, *Against the Modern: Dagnan-Bouveret and the Transformation of the Academic Tradition*, [exposition, Dahesh Museum of Art, New York, 2002], New York, 2002.

This catalogue presents our discoveries. We are experts (when a work is submitted to us, we give our opinion) but we are also dealers, players in the market, in search of mistakes (nobody's perfect!), of incorrectly attributed or misunderstood works in the open world of public auctions. This is our expertise, our skill, assisted by a deep understanding of the market, which is our strength and allows us to make discoveries, with the bonus of knowledge and not "by chance".

This technique is one I have applied since the beginning, over thirty years ago, when I began to buy and sell paintings. Since then, much has changed! In the past, there were antique dealers everywhere, in all the towns, all the neighbourhoods of Paris. There were clients everywhere, bourgeois – connoisseurs – scholars, they cherished the antique dealers. There were auctions, listed by the auctioneers themselves without photos (or almost) that allowed the abovementioned antique dealers to try their luck: the objects weren't "seen". Before, in law, there was no "error in the material quality of the object" which is an aberration, but is also a reflection of a society that does not reward its knowledgeable

members! Remember this, a seller can legitimately ask for a sale to be cancelled because he or she has been misled by the *commissaire-priseur* or the expert (or both) and consequently the latest owner must return the object. Obviously the vendor must be protected, obviously the fault should be passed on to the agent, who has received fees and has failed in his or her duty. Today the antique dealers have disappeared, the galleries are "upstairs", the bourgeoisie doesn't exist anymore, the big auction houses and international fairs prevail, little auctioneers upload their objects to the internet, and "provincial" antique dealers no longer bring their discoveries to Paris. Natural selection? Certainly, only the top survives and a battle rages between the dealers-discoverers (less and less numerous, but stronger and stronger) and the "great" collectors who all covet the same trophies. How many times have we been ejected from the race for bids by more ferocious and combative colleagues (more clairvoyant too!) Sometimes – happily! – we have won: these are the discoveries that are being presented today. Totally new, without any significant provenance, they are worthy for their materiality, they are "primary documents"¹. Peeled, shelled, compared,

contrasted, put into perspective, related, they convince by their actual reality, their presence, their craftsmanship, their feeling, their expression. This is our method, we do not sell certificates, but we show, prove, guarantee what we sell! See the delicious little Gustave Moreau, a work from the prime of his youth, which we sold to the Musée d'Orsay in 2009 and discovered in an auction many years beforehand: brushed aside by the specialist on the artist in a ferocious letter! Guy Cogeval's clairvoyance, relying on the erudition of Geneviève Lacambre (the very rare subject was mentioned in the artist's correspondence) enabled this fortunate acquisition. The current situation has forced us to cultivate this singularity. See the case of the Cranach exhibited recently in Aix and seized, certified by the three experts on the artist and completely fake! And the Judith by "Caravaggio"? This is a painting that will not sell because it is certified (at least we know that it is of the right vintage and it is magnificent) but because it has been (or should be) demonstrated! It is the confrontation, its "reaction" when exhibited along with others that will validate or refute it.

HUBERT DUCHEMIN

1. "Paintings are primary documents. Archival documents can be faked; critical judgments, not." Roberto Longhi.



CRISTOFORO MUNARI

(Reggio 1667-1720 Pisa)

Still-life with a hare, a bittern, pigeons, bee-eaters, ducks, a citron, oranges, a bunch of asparagus, a cauliflower, artichokes, and roses in front of a Medici Vase

Oil on canvas,
100 x 137 cm

Described in the 18th century by the Florentine biographer Gaburri as an excellent still-life painter, Cristoforo Munari was gradually forgotten. The monographic exhibition of 1964 at the Galleria Nazionale di Parma and more recently the one organized at Reggio, his hometown, in 1999, have allowed the public to rediscover his work and to become aware of the originality of an artist considered to be one of the glories of his time.

The sources are silent about Cristoforo Munari's training. Originally from Emilia, he was very probably influenced by the work of Paolo Antonio Barbieri and by Evaristo Baschenis from Bergamo, whose fame spread well beyond the confines of his native city (ill. 1).

The painter received commissions from Rinaldo d'Este. However, his complicated relations with the duke – as seem to be confirmed by a series of letters sent by the artist to his patron in order to receive payment for two paintings that had been finished several years beforehand – encouraged Munari

to leave his home region to settle in the papal city.

During his time in Rome, between 1695 and 1707, Munari worked for Cosmo III, for Cardinal Giuseppe Renato Imperiali and for Cardinal Francesco Maria de Medici. The last of these commissioned paintings for the Villa Lampeggi. Munari developed a style that was more and more refined at this time, developed from contact with painters such as Christian Berentz, Giovanni Paolo Castelli and Pietro Navarra. Luxurious motifs, such as Chinese porcelain, Delftware and ladyfingers, reserved for rich dining rooms, complement his usual repertoire of objects including musical instruments, precious glassware and varied fruit – mainly apples, oranges, melons and ripped out watermelons (ill. 2).

Spurred on by the Grand Prince Ferdinando de Medici (1663-1713), an important collector of still-lives, Cristoforo Munari moved to Florence and made several large trompe-l'œil compositions, most of which are still in the Florentine galleries. The support of the Grand Prince reinforced his fame and allowed him to win the favour of the most prestigious Tuscan families. In 1714, Munari settled in Pisa to restore the cupola of the Duomo and remained there until his death in 1720.

Our painting can be dated around 1710, during the artist's Florentine period. Munari, who was at the peak of his abilities, developed elegant still-lives that could seduce aristocratic clients. Claudia Salvi² compares our composition to a series of paintings made during this period: the still-life with *Cauliflower, Cut of Meat, Knife, Basket of Apples, Lemons* from a private collection (ill. 3), the still-life with *Wine Bottles, Wicker Baskets, Meat, Dead Duck, Cauliflower, Fruits, Copper Objects* (ill. 4) probably painted

for a member of the Medici family and the still-life with *Stoneware and Ceramic Pots, Platters, Glass, Bottle, Knife, Basket, Mushrooms, Cauliflower, Dead Birds and Rodents* in the Weber collection (ill. 5). Certain favourite motifs of his Florentine paintings can be found in our composition, in particular the cauliflower and citrus fruits. Munari, who made kitchen interiors (copper objects, baskets, cuts of meat, knives, fruit and vegetables) a speciality, favoured rustic or rural atmospheres treated with great delicacy. He succeeded in communicating his emotion before the beauty of the simplest everyday objects. This love of reality, characteristic of Northern Italy, is however tempered by the poetry that emerges from his compositions. As A. G. Quintavalle claims, "the painter thus avoids the truculent language of Boselli or the refined but cold and prim expression of Benedetti or Berentz"³. Claudia Salvi has pointed out a connection with the Master S.B., active in Rome during the middle of the 17th century, in whose works the same repertoire of objects can be found, treated with undeniable naturalistic vigour.

In our monumental painting, the artist offers a majestic accumulation of items. The baroque flavour of such a majestic accumulation of objects can only be emphasized, a motley jumble that mixes game (a hare), fowl (a bittern, pigeons, ducks, bee-eaters), flowers (a basket of roses), fruit (a citron and oranges), vegetables (a bunch of asparagus, a cauliflower, and artichokes), without any hierarchy and placed on the ground in front of

2. We are grateful to Ms. Claudia Salvi for the information provided in her letter of 8 October 2007.

3. A. Ghidiglia Quintavalle, "Cristoforo Munari et la nature morte à Parme", *L'Œil*, pp. 13-18.

a stone bowl that stands against a background comprising a nocturnal landscape. The painter has chosen a dense, almost elusive, composition: virtuoso in the genre of still-life, he has thus brilliantly created a dialogue between these products of nature that interweave by forming an undulating pyramidal composition.

The spectacular appearance of Munari's still-lives, often saturated with varied and clustered objects is built on the richness and originality of the arrangements created. The elements that seem to superimpose without any apparent order are in fact methodically arranged in relation to each other, so as to create successful contrasts of colour and texture. The painter has invented dynamic rhythms in which dissymmetry plays a seductive part and where visual conflicts, discordant scales, and clashes of colour are arranged.

The artist shows great sensitivity in the rendering of light and shadow. A luminous halo coming from the upper left corner of the composition gives the work a striking dramatic effect. The opulence and sparkle of the group of powerfully illuminated objects contrasts with the barrenness of the dark landscape, which is quite inhospitable, and the stony hardness of the vase in the background.

Before taking a sweeping view of this natural company, the viewer takes the time to examine each element shown larger than life and to appreciate its form and texture. The eye is attracted to the centre by a bittern, a small wader with its wings spread out, hanging from its feet. Its immaculate white plumage echoes the bright and fluffy coat of the hare below. The painter has taken particular care describing the different materials. He has succeeded in rendering the flavour and ruggedness of the fruit, the

thickness and softness of the fur, the smooth and bright texture of the plumage, the freshness of the cabbage leaves on which we glimpse a few minuscule drops of water with their illusionist rendering. The decorative elegance of the large leaves in blue-green shades, the treatment of the irregular and glittering skin of the citrus fruit, the creamy character of the paint, can be interpreted as true signatures of the artist. Our painting therefore constitutes a new entry, a magisterial one, in the corpus of Cristoforo Munari.⁴

Unfortunately, there are no documents that could allow the provenance of our painting to be retraced. However, the hypothesis of a commission for Ferdinando de Medici, who had great respect for Munari, seems entirely plausible. His aura and pronounced love of the arts allowed him to become, at the end of the 17th century and during the first decade of the 18th, the most enlightened patron and collector in Italy. He spent large sums on his ambitious projects to renovate his apartments at the Palazzo Pitti and to decorate his favourite country villas, Poggio a Caiano and Pratolino.⁵ In these holiday resorts, he devoted himself to one of his favourite activities, hunting, a theme celebrated in our painting.

Our still-life pays tribute to the great love of the Medici for botany and depictions of nature. Indeed, at that time the Medici gardens aroused the curiosity and admiration of all the courts of Europe. The imposing citron and oranges in our painting could refer to the impressive collection of citrus fruits owned by the Medici, of which the 116 varieties were immortalized by Bartolomeo Bimbi (ill. 7).

The large stone urn is inspired by the famous Medici vase, now at the Uffizi Gallery in Florence. This large neo-Attic marble krater

dating to the first century B.C. was the source of countless copies and reinterpretations from the Renaissance. On our vase, the legs of three Greek warriors sculpted in bas-relief can be glimpsed, a detail that is also found on the mythological frieze that runs all around the original vase (ill. 8). The large bowl in our painting seems therefore to suggest a prestigious provenance for our still-life, doubtless destined to adorn a Medici residence.

Claudia Salvi has noted rightly that our canvas could constitute an Italian pendant to the Grand Prince's northern still-lives, as he owned a large number of paintings by Willem Van Aelst and Nicola Van Houbraken. A work by Van Houbraken, now in storage at the Palazzo Pitti, depicting *Game, Vegetables, a Large Cabbage, Citrus Fruit, Dead birds, a flask of wine and Oysters* offers a perfect counterpoint to our still-life: the same type of composition combining rustic objects arranged in a disorganized manner but treated in a less lively and contrasted range of colours (ill. 9).

The accumulation of fowl and game, symbols of wealth, traditionally warns the viewer of the difficult quest for spirituality in a terrestrial life where material pleasures unceasingly offer distractions to man. Hunting was considered to be a futile occupation in some 17th century vanities. Already, in the Bible, the hunter Esau is obliged to give up his birthright to Jacob, his more industrious and reflective younger sibling. In our still-life, the artist pays tribute to the initial intensity of the sensations that enrich our relations with the world, without

4. The no less spectacular oil on copper painting showing a *Cauliflower, oranges, citrons, asparagus and artichokes* which was sold by Rossini in 2015 in this group, should in our view be included in this group. For the many reasons mentioned above, it is indisputably by the same hand (ill. 6).

5. See Marco Chiarini, 1989, p. 32-39.

necessarily warning us against the thoughtless abuse of the pleasures of the senses. It celebrates the overabundance of products of nature with unlimited fertility, and offers them to the connoisseur by imposing tempting proximity. It sets off an entire range of pleasant sensations. Vision, which plays an essential part, does not for as much exhaust the other senses: touch is suggested by the illusionistic rendering of the textures, taste by the presence of the dishes evoking a succulent feast, and smell by the perfume of the roses. The objects abandon their moralizing position and are principally shown for themselves, as simple motifs. The importance given to emotion and the paint itself, by using it generously with radiant colour exhaling sensuality, compensates for the absence of any religious dimension. Pure mimetic pleasure, ulterior in 17th century vanities, is fully affirmed in this seductive trompe-l'oeil, characteristic of a courtly art that foreshadows the arrival of the rococo. Faithful to the authentic realism of ancient Roman still-lives painted with the requirement of *mimesis*, Munari describes the products of the earth in their natural obviousness. Deprived of all sacredness, the dead animals, fruits and vegetables nonetheless retain their rhythm and plenitude.

AMÉLIE DU CLOSEL



NICOLAS DE LARGILLIÈRE

(Paris 1656 – 1746 Paris)

Study of Hands

Black chalk, stumping and white chalk highlights on paper, 290 x 235 mm

Nicolas de Largillière, who was born in Paris in 1656, spent his childhood with his family in Antwerp. After initial training there in the studio of Antoine Gobeau, he was in London from 1675 to 1679. In the English capital he perfected his knowledge of Flemish still-life and discovered the elegant art of Van Dyck with his follower, Sir Peter Lely. After a brilliant start in London, he settled permanently in Paris in 1679, where he joined the circle of Charles Le Brun.

He then began a highly successful career as a portrait painter. He became an agréé of the Académie in 1683 and was admitted as a full member in 1686 with the *Portrait of Le Brun* and gradually rose through the ranks of the institution: Professor in 1705, Rector in 1722, Chancellor in 1733 and finally Director from 1738 to 1742. He received many private requests for portraits that led to official commissions, especially from the Paris town hall which asked him to paint major collective portraits (*The Reception of Louis*

XIV at the Hotel de Ville; the Provost and Aldermen of the City of Paris Thanking God...).

Beyond his remarkable activity as a portraitist, Largillière was also a painter of History, of still-life and even of landscape. On his death, he had amassed a considerable fortune, and is today considered to be one of the greatest painters of the second part of Louis XIV's reign.

His paintings are well known, but his drawings are much less familiar. Few sheets by his hand have survived and they were already rare during his own lifetime. In his *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Dezallier d'Argenville explains:

“His drawings are uncommon; he laid out his ideas all of a sudden on the canvas: those we conserve by him are in black chalk, highlighted with white chalk; some are in sanguine & the pen is very rarely used, except in the sketches; the fire and spirit that were given to this master, shine in all areas. His drapery studies are excellent & his hands in trois crayons are beautiful like those of Van Dyck.”⁶

Seven academies by his hand are known (six at the Ecole Nationale des Beaux-Arts in Paris, and one at the Metropolitan Museum of New York) that all date to his years as a professor at the Académie around 1705-1710 (see ill. 2 and 3). Four preparatory drawings for portraits have recently been attributed: a study of a woman for the Louvre *Portrait of a Family* at the Courtauld Institute in London, a *Study for a Portrait of a Gentleman* in black chalk acquired in 2011 by the Louvre (ill. 1), a *Portrait of a Woman and her Two Children* at the Musée de Grenoble. Lastly, a sheet of studies of five portraits and a drapery in red chalk highlighted with black and white chalk,

6. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, p.203. T.IV, Paris, 1762.

formerly attributed to François de Troy has now been reattributed to him (private collection).

Two studies of hands in trois crayons join this group. The first (ill. 4), in a French private collection, prepares with some variants the Louvre *Portrait of a Family* (ill. 6). The second (ill. 5) is an assembly of hands repeated from portraits previously painted by the artist. The second drawing has the same purpose as the famous *Hands*, a painting at the Louvre (ill. 8). They are souvenirs of earlier compositions applied to a canvas or paper for the artist's own pleasure. They constitute a reusable repertoire for future portraits.

What status should be given to our drawing: a *ricordo* or a study? On one side, the sheet does show the artist working with variations in the degree of finish of each hand, repetitions, corrections, changes of direction, the presence of several small quick unfinished sketches in the lower area etc. But in the lower left corner, the hands holding a helmet and a walking stick taken from the *Portrait of Louis-François du Bouchet* (ill. 7) created about 1710-1715. These hands appear in the same place in the Louvre jumble. Our drawing and this painting are both vertical, and we are thus tempted to link them and to consider our drawing as an initial study for the Louvre *Hands* (ill. 8).

As for the black chalk and stumping technique, it is similar to the academies dating to 1705-1710. The same schematic outlines made with a multitude of small quick strokes can be seen, the same way of creating shadows using hatching following the outlines and the same proportions of the fingers with their square, almost pointed shapes.

Recently discovered, this elegant "portrait of hands" brings new light to the graphic corpus, now too little known, of one of our great painters at the turn of the 17th and 18th centuries.



LAURENT PÉCHEUX

(Lyon 1729 – 1821 Turin)

Erminia among the Shepherds

Oil on canvas,
71.5 x 91 cm

Our painting illustrates an episode from the *Gerusalemme Liberata*, an epic poem written in 1581 by Tasso. This fiction, in the tradition of chivalric romances of the Renaissance, was set in the context of the first crusade led by the Christians to raise the siege of Jerusalem. The Christian knight Tancred loves Clorinda, a Saracen warrior who has joined the Muslims. Clorinda, killed mistakenly by her lover, converts to Christianity just before dying. The princess Erminia of Antioch also falls in love with Tancred. When he is injured, Erminia steals Clorinda's armour and escapes from Jerusalem to rescue him. Chased by the Franks who mistake her for Clorinda, she finds refuge with a group of shepherds. This charming pastoral scene, which brings a little respite in the description of battles, inspired many artists in the 17th and 18th centuries.

Much has been written about the appearance of our Erminia at a Parisian auction in 2012⁷. Attributed to Ubaldo Gandolfi, observers were divided about the hand hiding behind the painting, but were unanimous about its

quality: Batoni, Vincent, Zoffany, Cerutti, Bellotto... everyone had their suggestion without any being convincing. Venetian, Lombard influences, French technique, Roman composition, a "conversation piece" revisited, all the ideas suggested indicate an artist of cosmopolitan culture, making him all the more difficult to identify. The response was finally found while wandering in the Museum of Lyon thanks to an encounter with *The Purification of the Virgin* (ill. 1) by Laurent Pécheux!

Little known today and relegated to the background of the History of Art (even if an important exhibition was devoted to him in 2012 and 2013 at Dole and Chambéry), Laurent Pécheux is a major figure of Italian painting in the second half of the 18th century and one of the pioneers of Neo-classicism. Originally from Lyon, he began his studies under Natoire in Paris before leaving for Italy in 1753, where he settled permanently. Living first in Rome, he set up as a history painter and portraitist. Invited to the court of Parma in 1765 to create portraits of the ducal family, he stayed there for nearly a year. In 1776, he was called by the King of Piedmont-Sardinia to Turin to become his first painter and to direct the Accademia Albertina. He stayed in Piedmont until his death in 1821.

Our painting dates to the 1760s at the heart of his Roman period. After arriving there, Pécheux quickly became an independent artist. He distanced himself from the French Academy in Rome, joined Anton Raphael Mengs's circle, of whom he became a disciple. In 1757, he moved close to the colony of British artists and received his first commissions from the Scottish aristocracy. This multicultural approach made Pécheux a "Roman" artist more than a French one and explains

the multitude of influences visible in our painting: Italian, German and English. The old man on the right for example owes much to the Gandolfi brothers, the young children evoke the popular figures of Giacomo Cerutti, the composition's arrangement is reminiscent of Zoffany's "conversation pieces" (ill. 2). Lastly, Erminia's fine and harmonious face has been inspired by the great figure of Roman painting at the time: Pompeo Batoni.

At the turn of the 1760s, Pécheux, whose career was at its peak, became closer to Batoni. He invited him to the Nude Academy that he held in his home at the Trinità dei Monti and spent long days painting and exchanging ideas with the old master. The high point of this artistic friendship is the commission by the Bailli de Breteuil in 1762 of a *Hercules giving Deianira to the centaur Nessus* (ill. 3) which is a pendant to the *Polyphemus, Acis and Galatea* painted by Batoni. The older artist's influence on Pécheux is considerable and pushed the French artist to go beyond his expectations. It is in the context of this artistic emulation between Mengs and Batoni during the 1760s that, like the *Purification of the Virgin* (ill. 1) mentioned above which served as a "standard", or the *Death of the Virgin* from the same series (ill. 4), our painting should be placed. Like in the Lyon painting, it is the creamy and angular paint, the acid colours, the brilliant light

8. Laurent Pécheux, *Note sur le cours de ma vie*, Turin 1783 – 1804, Manuscript, Turin, Accademia delle Scienze.

9. Laurent Pécheux, *Note des tableaux que j'ay fait à Rome où je suis arrivé le 25 janvier 1753*, Manuscript, Turin, Accademia delle Scienze

10. Laurent Pécheux, *Liste d'une partie des tableaux que j'ai exécuté depuis 1754 auxquels je me souviens y avoir mis plus de soins*, Manuscript, Turin, Accademia delle Scienze.

11. Charles-Joseph Natoire, *Nouvelles littéraires*, 1763.

and black underlying colour, the gentle, affected poses, the silvery reflections of the hair, the impasto on the flesh, that are striking (ill. 5 et 6). Who else adds and flattens grooves of paint like spaghetti stuck to drapery or skin, to reinforce the effect? Who else takes so little interest in the landscape and skies that he always depicts in the same way with poor little mountains, slender trees, invariably pink and green skies as in the *St. Catherine of Siena* and the *Abduction of Helen* (ill. 7)?

Although there are abundant stylistic elements, how can we explain that the sources are "silent": no trace of our painting in the artist's writings. Pécheux in fact composed a manuscript autobiography in Turin⁸ (begun in 1783) and he drafted two record books at the end of his life entitled *Note des tableaux que j'ay fait à Rome où je suis arrivé le 25 Janvier 1753*⁹ and *Liste d'une partie des tableaux que j'ai exécuté depuis 1754 auxquels je me souviens y avoir mis plus de soins*¹⁰.

Only a letter by Natoire while he was Director of the French Academy in Rome mentions in 1764: "Un dessein de M. Pécheux [...] Il représente Erminia habillée en guerrière, relevant la visière de son casque et rassurant le vieillard qui étoit assis à l'ombre d'un orme, faisant des paniers, entouré de trois enfants surpris de voir le guerrier dans leur retraite. L'un d'eux, sur le devant, tient une flûte champêtre; les deux autres, qui sont dans le milieu, sont groupés ensemble, se jetant entre les genoux du père. Il y a des moutons qui interrompent leur pâture pour regarder le nouvel hôte. Sur le fond est la cabane du berger [a drawing by Mr. Pécheux [...] It depicts Erminia dressed as a warrior, raising the visor of her helmet and reassuring the old man who is sitting in the shadow of an elm, making baskets, surrounded by three children surprised to see

the warrior in their retreat. One of them, at the front, is holding a peasant flute; the two others, who are in the middle, are grouped together, throwing themselves on the father's knees. There are sheep that are interrupting their pasture to look at the new guest. In the background is the shepherd's cabin]"¹¹. Natoire's letter also tells us about a drawing showing the *Fountain of Youth* that is today known to be preparatory for a lost painting. This could also be the case for the drawing depicting Erminia. How then can the fact that our painting is absent from documentary sources be explained? There are many possible explanations: it could have been made as a pendant to a composition by Batoni or created by Pécheux for himself and kept in his studio without ever exhibiting it in public. The painting could also have been created during one of his trips to Parma or Naples, which would explain its absence from the *Note des tableaux que j'ay fait à Rome*.

AMBROISE DUCHEMIN



THÉODORE GERICAULT

(Rouen 1791-1824 Paris)

Presumed portrait of Lebrun

Study for the figure of the “father” in the *Raft of the Medusa*, c. 1818-1819
Oil on canvas
27 x 20 cm

This bust-length portrait which concentrates all our attention on the figure’s overwhelmed expression, resembles perfectly the series of studies of heads painted by Géricault while he was developing his great painting of contemporary history, the *Raft of the Medusa*. The artist prepared this ambitious composition, which he intended for the Salon of 1819, over a long period of time. After studying the fait divers by gathering together a large number of documents and interviewing directly some of the survivors of the *Medusa*, he prepared his composition with the help of a scale model of the Raft and wax figurines, hesitating between different episodes. He studied decomposing bodies on cadavers from the morgue and amputated limbs, and sought accurate attitudes and expressions for his shipwrecked people by asking a wide variety of models to pose, from real survivors of the *Medusa* to professional models, via his

friends and artists around him. The young painter Eugène Delacroix thus posed for the body of the man lying on his stomach, his face against the raft, in the foreground of the large painting (ill. 2).

According to Lorenz Eitner, Géricault apparently asked a patient from the Hôpital Beaujon to pose for the study of the figure known as the one of the father, now at the Museum in Besançon (ill.1)¹².

The haggard air of our bearded man, his olive complexion and emaciated face given volume by violent chiaroscuro unfailingly evoke this same figure of the “father” in the large painting. A veritable incarnation of the despair and impotence of man in the face of death, he is one of the figures who made a mark on the critics when the painting was exhibited for the first time at the Salon. The lifelike expression provoked the empathy of viewers who identified him immediately as a despairing father, holding on to his dying son with one arm. As realistic as it may be, this figure is however not the portrait of a particular man but the synthesis of several faces and expressions. As Charles Clément the first biographer and cataloguer of Géricault¹³, reported “to create the old man on the left of the *Raft*, Géricault used several models”. During the posing sessions, the artist imbued himself with the features of each individual and the emotion he provoked in him to create a new physiognomy, capable of expressing as accurately as possible the emotions he sought to describe.

Relying on contemporary reports, Charles Clément cites two sources of inspiration for this figure of the “father”: the professional model Cadamour¹⁴ and Lebrun¹⁵, a friend of the painter. Géricault’s posthumous inventory and posthumous sales

of Géricault’s works also include several “studies of figures relating to the scene of the shipwreck” and other “head studies” that could also relate to it. In the absence of any precise description or connection with clearly identified portraits, it is however hard to find correspondences between the names mentioned at the time and the paintings referred to in the written sources and *a fortiori*, with the corpus of works that has survived.

An anecdote reported by Clément however allows us to propose a hypothesis for the identification of our portrait.

“Mr. Lebrun had just had jaundice. Géricault asked him to pose for a study that he was going to use for his *Raft of the Medusa*. This painting was executed in Sèvres, in 1818 or in 1819, in the same room as the *Diligence de Sèvres*.”¹⁶
The dimensions of this portrait (46 x 38 cm) do not correspond to ours, but Clément then states that Géricault made several studies from Lebrun’s head.

“He also created separately, before starting his large canvas, a few studies for living figures in his painting, including the one for the black man seen from the back that is owned by Mr. Lehoux. He was seeking models, looking for them everywhere and was very happy when he found frightful ones; his friend Mr. Lebrun tells, on this occasion, an anecdote that deserves to be reported. It shows Géricault at work; it is the ardent artist seized in the instant, and painting himself from life.

12. L. Eitner, *Géricault’s Raft of the Medusa*, New York, 1972.

13. Charles Clément, *Géricault, Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l’œuvre du maître*, Paris, 1868, n° 97.

14. *Id.*, n°103.

15. *Id.*, n°109.

16. *Ibid.* : « Portrait de M. Lebrun ».

17. Cf. C. Clément, *op. cit.*, pp. 132-133.

“In those days, says Mr. Lebrun, when he was painting his composition, I had jaundice that lasted a long time, and which was very intense. After forty days of suffering and difficulties, I decided to leave Paris and go to Sèvres to be alone there and to wait for my recovery, which by then was only a matter of time. I had much difficulty finding accommodation; my cadaverous appearance frightened all the innkeepers and none wanted to see me die in his place. I was obliged to turn to a landlord who took pity on me... I had been staying with him for eight days when one afternoon, amusing myself on the port watching passers-by, I saw Géricault with one of his friends. He looked at me, at first didn’t recognize me, went into the inn with the pretext of having a drink, looked at me carefully, then all of a sudden, recognizing me, ran to me and grabbed my arm: “Ah! My friend! You look beautiful!” he cried. I was scary, children ran away from me, taking me for a dead man; but I was beautiful for the painter who was looking everywhere for the colour of the dying; he urged me to go to his place to pose for the *Medusa*. I was still too sick; I was bored in a way that overwhelms men who are struck by the disease from which I was suffering, so I could not decide. “Do better, I told Géricault, come here, bring canvases, paint brushes, colours; come to make studies, spend a week with me; during this time, I will get better, and then I’ll go to your studio, my colour will be even more real; it only disappears slowly and for more than a month I will be able to serve as your model.” Géricault indeed came to Sèvres to spend a few days with Mr. Lebrun. He made several heads from him, including the one for the father who is holding his dying son on his knees.”¹⁷

If we are to believe Clément, and Lebrun himself, while staying with

his friend who was suffering from jaundice, Géricault thus made several studies for the figure of the “father” on the *Raft*. The age of the model depicted on our sketch could correspond to Lebrun (who was born in 1788) at the time of the *Raft* while his emaciated face and “deathly colour” could very well be those of a man suffering from jaundice. Finally, the overwhelmed expression of the person portrayed coincides perfectly with a second anecdote reported directly by Lebrun in a letter to Louis Batissier dated 8 April 1836:

“He made me pose for several heads; among others the one of the father who is holding the body of his son who has just died. He had explained the situation to me and I made an effort to give my features the pensive and profound expression he wanted. I think this study was sold for quite a lot after he died.”¹⁸

What could the study for the “father” mentioned by Lebrun in Géricault’s posthumous sale correspond to? It could be the “head of a man with a grey beard” that was acquired by the Comte d’Houdetot and which then appeared in his sale (12-14 December 1859, n°57). The description provided by the catalogue is sadly too vague for this to be confirmed. Géricault’s students also acquired several head studies at the painter’s posthumous sale. These sketches reappear then in their own posthumous sales where the name of the models is often identified incorrectly with that of the owners. The same applies to the “head of a sick man” of the Champmartin sale which probably shows a portrait of Lebrun posing for the figure of the “father” although the auction catalogue specifies that it is a “study of Mr Champmartin, ill”¹⁹.

Here we come up against the limit of the textual sources that, forgetting their eminent incompleteness, art historians

tend to favour while neglecting a firsthand document which by its very materiality cannot lie: the painting itself. Our study indeed presents all the characteristics of the artist’s manner in the years that precede his journey to England. This handling, which can be seen by the naked eye in the works from this period, has been analysed in great detail by Catherine Martin and Marie-Hélène Dampérat²⁰. From the laboratory examinations of the paintings in the Louvre, the authors describe precisely the technique used by Géricault. The layer of preparation applied to the canvas is generally a coating of lead white and oil. The composition is then laid out with a drawing in pen and ink, but sometimes oil sketches do not have any underdrawing. To execute the actual painting layer, the artist does not make a painted sketch. First he applies the background, leaving the areas around the figures untouched. The area of preparation left free between the background and the figure is then covered with dark glazes that are applied with delicate touches. Infrared photography of our sketch reveals exactly the same technique (ill.3):

On a canvas prepared with a lead white coating, the painter has captured the features of his model directly in oil, without any underdrawing or painted sketch. The background seems to have been applied first, in thin diluted layers applied with a broad brush, leaving the surface of the head and bust in reserve. This empty space

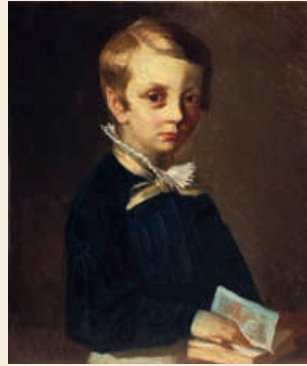
18. J. Thuillier, P. Grunchev, *Tout l’œuvre peint de Géricault*, Paris, 1978, 1991 for the updated French edition, n°171.

19. Charles-Émile Callande de Champmartin Sale, 28-29 January 1884, n° 274 then 27 January 1888, n° 113 : « Tête d’homme. / Étude d’après M. Champmartin, malade » [Head of a man. / Study from Mr. Champmartin, ill].

20. Catherine Martin, Marie-Hélène Dampérat, *Apport des examens de laboratoire à la connaissance de la pratique picturale et de l’œuvre de Théodore Géricault*, thesis from the Ecole du Louvre, Paris, 1986-1987 (unpublished).

was then covered with a brown glaze before the figure was built up with small rather fluid and diluted touches in dark shades that are gradually thicker with more oil in the lighter areas. The reserve around the head appears clearly in the infrared photograph of our painting, around the back of the head and the neck. The highlights, which were the last to be applied, are not merged into the paint, but voluntarily worked in high relief to hem the border of the lower eyelid and illuminate dramatically the projecting parts of the face (ill. 4). The little touches of white and yellow are literally crushed on the canvas using a short brush with hard hairs that marks the vigorous movement of the paintbrush in the material. This dense, firm and confident handling is characteristic of Gericault's manner. Using this rapid and synthetic technique, with these violent contrasts of material and light, the painter has managed to express in this small format all the distress of those shipwrecked from the *Medusa*, concentrated in the flabbergasted gaze of a single man.

LILAS SHARIFZADEH



JEAN-FRANÇOIS MILLET

(Gruchy 1814-1875 Barbizon)

*The child with a book,
Presumed portrait of
Jules Valmont*

Oil on canvas
56 x 48 cm

As revealed by Lucien Lepoittevin²¹ in his fundamental publication, the portraits of Jean-François Millet belong almost exclusively to his period of training. The young painter began to learn the genre in Cherbourg from his first masters, Bon Dumoucel known as Mouchel, a former pupil of David and Théophile Langlois, who had studied under Gros. In 1837, he received a grant from the municipality of Cherbourg to finish his training in Paris, in contact with the great masters exhibited at the Louvre and in Paul Delaroche's studio. After being admitted to the Salon, he returned to Cherbourg in 1840 and received several commissions from the local bourgeoisie.

The first works by the young artist show austere bust-length portraits that are frontal or in three-quarters, against a plain background without any accessories (ill.1). From 1840, his models gradually adopted more natural poses while the size of his canvases grew, allowing hands

to appear, as in the posthumous portrait of the former mayor of Cherbourg that Millet painted at the request of the municipality (ill. 2).

The textual sources are very rare for this short period coinciding with the return to Cherbourg. In reality the main documents available to us for this time are the paintings themselves. Rather than trying to make our painting correspond with the terse references to lost portraits, we have compared our *Child with a Book* with the early works kept at the Museum in Cherbourg, where the curator Madame Louise Hallet generously opened the stores to us (ill. 3). This exercise of direct comparison allowed us to confirm the stylistic coherence between our painting and the works of Jean-François Millet and to suggest a date close to the portrait of *Pauline Ono in Blue*, around 1841 (ill. 4).

If our painting is juxtaposed with the portraits of Pauline Ono and Louise-Antoinette Feuarent, the obvious formal relationship between these three works is immediately striking (ill.5).

Indeed, we observe the same half-length view to just under the elbow, the same simplicity of composition against a grey-brown background brushed with parallel touches that hint at the canvas by transparency, the same three-quarters pose of the sitter, who calmly stares at the viewer looking from slightly above, the same shades of midnight-blue for the costume, the same strong lighting that gives volume to the faces and, a strange and remarkable detail, the same decision to show only one hand, a second bright spot directly in line with the faces.

These unique hands also share the same long tapered fingers of which the last two phalanges have a highly unusual conical shape (ill.6).

21. Lucien Lepoittevin, *Jean-François Millet portraitiste, Essai et catalogue*, Paris, 1971.

If we penetrate further into the material of the pictures, we observe identical treatment of the painting layer, especially visible in the modelling of the faces. The highlights on the hair and forehead of our young boy are similar to the touches of paint pressed onto Pauline Ono's forehead.

These two faces are also characterised by the same way of enlivening the gaze using a small touch of white applied to the top of the pupil and a ray of light flush with the lower eyelid (ill. 7).

We observe exactly the same impasto and the same accents of light in the famous *Child with a Hoop* in the Musée de Grenoble (ill. 8) whose resemblance to our young boy is striking. Does this analogy reveal a purely stylistic familiarity or does it translate a real relationship, even identity between the two models?

Unlike the first portraits, where the figures are painted in bust or half-length against a neutral background, the figure of the *Child with a Hoop*, shown full length, stands out against a very elaborate landscape. This work, which constitutes the crowning of Millet's art in this genre, is also reminiscent of Théodore Gericault's portraits of children, especially of Louise Vernet whose turquoise dress echoes the little boy's tunic (ill.9). This connection between Millet and his illustrious elder is probably not fortuitous. A daughter of the painter Horace Vernet, Louise married Paul Delaroche in 1835. Two years later, he became Millet's teacher at the École des Beaux-Arts. It is a safe bet that the young artist saw the *Child with a Cat* by Gericault in the Delaroche-Vernet home and that he was marked in a lasting fashion by the strange physical presence of the young girl. Thus we find in the Grenoble painting, like in our portraits, a singular insistence on the child's dysmorphia, whose head is wider than the rest of the body, and the

same unexpected maturity in the gaze.

If we juxtapose the faces of our young boy and that of the *Child with a Hoop*, we observe many common characteristics: the same wide prominent forehead, the same fair hair separated by a parting on the right side, the same shape of the eyebrows, the same Cupid's bow and the same dimple at the bottom of the chin, a hereditary feature if there was one (ill. 10). These similarities are not only due to the artist's brush, but also to the fact that this is, in our view, the same individual.

The identity of the *Child with a Hoop* has been clearly established by the provenance of the painting that remained in the family of the person who commissioned it until 1889 and was acquired for the Grenoble Museum in 1897²². It is Jules Valmont, son of the Cherbourg notary who drew up the marriage contract between Jean-François Millet and Pauline Ono on 16 November 1841. On that occasion, the painter made the portraits of Jacques Alphonse Valmont (ill. 11) and of his wife Célestine David (ill. 12).

The pendant portraits of the couple are however very different to the theatrical portrait in Grenoble in which their son, Jules who was born in 1836, is shown full length against a landscape in the ancient manner. The Valmont couple, visible to the mid-thigh, are sitting plainly against a grey background animated simply by a few accessories that indicate their rank and evoke a bourgeois interior. From a strictly formal point of view, these two pendants do not constitute a homogenous group with the Grenoble portrait. To the contrary, the composition, structure, the décor and the lighting of our painting

22. Cf. *La collection du musée de Grenoble. Peintures et sculptures du XIX^e siècle*, edited by Catherine Chevillot, Grenoble, 1994, pp. 218-220.

are perfectly coherent with the portraits of the spouses. We can therefore wonder whether our *Child with a Book* was created at the same time as the effigies of the Valmont couple, and whether this group is not earlier than the commission, which is much more ambitious, for the *Child with a Hoop* in a landscape. The small size of our painting and the incomplete provenance of the two pendants sadly do not allow us to confirm this.

LILAS SHARIFZADEH



PASCAL ADOLPHE JEAN DAGNAN-BOUVERET

(Paris 1852-1929 Vesoul)

Wash house in Brittany

Oil on canvas
51.5 x 70 cm
Signed lower right:
PAJ DAGNAN B.

Although Dagnan-Bouveret's painting took on a more and more marked spiritual dimension at the start of the century, the *Wash house in Brittany*, painted around 1907, returns to a theme that had made him known as a naturalistic artist at the end of the 1880s.

In fact, during 1887 and 1889 Dagnan-Bouveret triumphed at the Salon with the *Pardon in Brittany* (ill. 1) and *Breton Women at the Pardon* (ill. 2), which demonstrates the painter's fascination for the old fashioned way of life of the

Breton people on the eve of the second industrial revolution. The development of the western railway offered artists in search of authenticity the total escape of centuries old traditions within the borders of their own land. A railway service to the Finistère (which means literally “the end of land”) was introduced in April 1865 with the opening of the Western line as far as Brest. In 1883, the coastal region of the Haut-Léon, isolated from the railway network until then, in turn became accessible with a new line towards the north, connecting Morlaix and Roscoff.

Unlike the paintings made the following year on the same theme by Paul Gauguin and Émile Bernard (ill. 3 and 4), Dagnan-Bouveret’s Breton works are characterised by scrupulous realism in the rendering of the regional costumes, rites and architectural surroundings, giving an illusion of authenticity even though the figures shown are not “real” Bretons and the scenes described have been skilfully recomposed in the studio.

The same applies to our *Breton Wash house*, which depicts a very real site and activity. It is the Gourveau wash house at Saint-Pol-de-Léon in the northern Finistère. During the 19th century, Saint-Pol-de-Léon was a major location for the manufacture of linen sheets. Beyond its use in a domestic context, the Gourveau wash house was also used to bleach the fibres used for this flourishing textile industry. The steeple visible in the background belongs to the Notre-Dame-du-Kreisker chapel, a major example of Breton religious architecture. Its 78 metre granite spire is the tallest gothic monument in Brittany, “the strongest piece of architecture the eye has ever seen,” according to Vauban. The

Gourveau wash house is no longer in use, but has miraculously escaped the ravages of time, thus confirming our identification (ill. 5). A postcard from the early 20th century shows it fully operational and allows the photographic precision of Dagnan-Bouveret to be appreciated in his description of the surrounding architecture and the even the gestures of the workers kneeling around the basin to rub the linen sheets (ill. 6).

This keen eye confirms the artist’s specific way of working. Far from capturing the scene *in situ*, Dagnan-Bouveret meticulously prepares his compositions with several drawings and photographs made *in situ*, during his many trips to Brittany from 1885, and at his studio at Quincey, in Haute-Saône. In this scene from Breton daily life, some washerwomen literally stand out from the rest of the composition. They are shown with great precision, both in their poses and their costumes and features. This is the case for the two women in the left foreground, also for the older one, who is stretching a sheet in front of her, and lastly for the washerwoman carrying a basket on her head on the right of the basin. The simultaneous focus on these three groups placed away from the centre and shown in action, forms a contrast with the voluntarily blurred rendering of the moving washerwomen and lends this painting a photographic dimension. The impression of assembling and pause that emerges from this painting constitutes one of Dagnan-Bouveret’s trademarks. Far from directly recording a scene on the spot, he recreates an illusion of reality by combining independent fragments in a much more analytical manner. While the site itself and the gestures of the washerwomen at work must have been observed on site and immortalized by drawings and photographs, the perfectly individualized faces and

sophisticated poses of the three independent groups reveal long working sessions in the studio. The Dagnan-Bouveret collection in the archives of the Haute-Saône contains many photographs that illustrate this working method, especially for the *Pardon in Brittany* (ill. 1). For example, the artist can be seen at his easel, in the studio at Quincey in the Haute-Saône, with his wife Maria Walter posing in regional costume for one of the figures in the middle ground of the *Pardon in Brittany* (ill. 7).

Dagnan-Bouveret’s naturalism, which contemporaries praised in his capacity to convey true Breton character²³, is in fact skilful staging in which the décor and costumes are actually authentic while the parts are given not to natives, but to models close to the painter. It is likely that the washerwoman seen in profile on the left foreground and the one carrying her basket in the middle ground on the right are not two peasants from Saint-Pol-de-Léon but Maria Walter posing in her husband’s studio wearing regional costume. Her brown hair, aquiline nose and dark eyebrows can be recognized in several Breton works by the artist (ill. 8 and 9).

On the right of the painting another figure grasps our attention. It is the old woman whose slightly skewed position is reminiscent of the figure in the foreground of the *Pardon in Brittany* (ill. 1)²⁴. Unlike the Metropolitan painting, our *Wash House* is a subject that seems purely profane. However, Dagnan has succeeded in introducing to it a slight inkling of religiosity with the pose and gesture of the washerwoman who is stretching a white sheet in front of her, like a modern Veronica, the patron saint of laundrywomen. This combination of naturalism and symbolism constitutes one of the characteristics of Dagnan-Bouveret’s art from the 1890s

on. The painter, who is rapidly categorized in an immutable naturalist movement, was not insensitive to the Impressionists’ considerations either. Thus he uses pure almost acid colour to depict the organic elements in the composition: the azure water in the basin, the vivid green of the vegetation and the bright yellow of the bouquets of gorse; while the sky and the stony areas (granite of the walls and slate of the manor’s roof) are painted in muted tones.

The textual sources tell us that this theme of Breton washerwomen was depicted by Dagnan-Bouveret on several occasions. The first occurrence is in the catalogue of the Salon of the Société Nationale des Beaux-Arts that was held in 1895. The artist, who was also a member of this institution, presented a painting entitled “*Breton Women at the Wash House*”²⁵. However the catalogue does not provide either the dimensions or a description of this lost composition.

The second one appears in the catalogue of the Universal Exposition of 1900, where Dagnan-Bouveret exhibited seven paintings including a *Wash House*

23. Cf. G. Ollendorff, *Salon de 1887*, Paris, 1887, p. 73.

24. Yet again, it is not a Breton woman who posed for this figure but Jeanne-Claude Jobard, mother of the painter Gustave Courtois, a very close friend of Dagnan.

25. It is n°354 ter, according to a handwritten reference that appears on a copy of the catalogue of the Salon des Beaux-Arts of 1895 that is not illustrated (Evreux, Ch. Hérissey, 1895), kept at the library of the Musée d’Orsay. According to the illustrated catalogue (Paris, typographie Chamerot et Renouard, 1895), Dagnan-Bouveret presented *Washerwomen* under number 358 bis.

26. 27 May 1893, 9 June 1906 and 3 June 1909.

27. Pauline Grisel, P.A.J. *Dagnan-Bouveret à travers sa correspondance*, DEA d’Histoire de l’Art, Université Lyon II Lumière, supervised by Mady Menier, 1987.

28. Cf. Letter to Amic, 26 August 1906, cited by Grisel, *op. cit.*, p. 70 and n.2.

29. Cf. Letter from the Comte de Grammont to Dagnan, cited by Grisel, *op. cit.*, p. 70

30. Cf. P. Grisel, *ibid.*

in Brittany belonging to a French actor called Coquelin Aîné. Famous for having created the role of Cyrano de Bergerac in Edmond Rostand’s play, Constant Coquelin (1841-1909) had an important collection of contemporary paintings dispersed in Paris at three auctions²⁶. The *Breton Wash House* appeared in the third sale, held on 3 June 1909.

The illustrated catalogue of the auction includes an image of his work and tells us that the painting was dated 1894, which suggests that it could be the *Breton Women at the Wash House* exhibited at the Salon of the Société nationale des Beaux-Arts en 1895 (ill.10).

At the second auction of the Coquelin collection in 1906, a second painting of this theme appeared, which this time depicts a group of *Breton Women at a Fountain* (ill. 11). This painting, which is also lost, was made in 1903 as a pendant to the previous *Wash House* of 1894 bought by Coquelin.

Our *Wash House in Brittany* is mentioned in a third textual source that has generously been made known to us by Gabriel and Yvonne Weisberg. It is in Dagnan-Bouveret’s correspondence in the Archives Départementales of the Haute-Saône and studied by Pauline Grisel in an unpublished dissertation²⁷. There we learn that the Comte Théodule de Grammont, owner of the Château of Villersexel in Haute-Saône, who met the painter in 1905 and may have seen Coquelin’s pendants, commissioned a wash house from Dagnan. The painter went to Brittany in July and August 1906 to prepare his composition:

“The sky didn’t grant me the clouds for which I asked. I could only draw my motif and rub it vaguely in the effect. This was in any case sufficient for my summer’s work in terms of installation. I will return to it later.”²⁸

With the studies made *in situ*, the artist then returned to the Haute-Saône to create his painting in his studio at Quincey, during the summer of 1907. The stamp of the dealer in colours Hardy-Alan, visible on the stretcher, confirms this date. According to the address given, this stamp was applied around 1907, when the company moved to 92 boulevard Raspail (ill. 12).

In October 1907, the sky of Quincy finally provided the painter with the Breton light that he had waited for in vain at Saint-Pol:

“If you have extended, it is because you have finally the grey weather you desire so much... the wash house will have benefited from it.”²⁹

The correspondence tells us that Dagnan-Bouveret returned to Saint-Pol-de-Léon in November 1907 to finish his “ravishing *Wash House*”³⁰. This sheds a new light on the artist’s reconstructed naturalism, for whom it was not sufficient to take notes *in situ* and then to create the composition entirely “outside the territory” in his studio in the Haute-Saône. He returned to the location to compare this reconstitution with reality.

LILAS SHARIFZADEH

Crédits photographiques

Akg-images : p. 17 ; Rabatti-Domingie : p. 12 ; André Held : p. 25 ; Erich Lessing : p. 27.

© RMN, musée d'Orsay / Patrice Schmidt : p. 4 ;

© RMN, archives Alinari, Florence / Mauro Magliani : p. 10 ;

© RMN, musée du Louvre / Harry Bréjat : p. 22 ;

© RMN / A. Choffet : p. 39 ;

© RMN, musée du Louvre / Michel Urtado : p. 52.

www.bridgeman.com : p. 47, p. 54, p. 59, p. 60, p. 62.

Archipel Photo : p. 43.

© Chicago, Art Institute : p. 63.

© Musée Thomas Henry de Cherbourg : p. 48, p. 54.

© Musée Grenoble, J.-L. Lacroix : p. 51.

© Londres, Tate Gallery : p. 32.

© Musée des Beaux-Arts de Lyon : p. 30, p. 33.

© New-York, Metropolitan Museum of Art : p. 58.

© Turin, galleria Sabauda : p. 32.

Wikimedia Commons : p. 19, p. 49.

Mathieu Levaslot : p. 8-9, p. 14, p. 15, p. 34, p. 38, p. 45, p. 46, p. 56-57.

Studio Sebert : p. 20.

D. R. : p. 10, p. 11, p. 12, p. 16, p. 18, p. 23, p. 24, p. 26, p. 28-29, p. 37,
p. 40, p. 48, p. 60, p. 61, p. 62, p. 64, p. 65.



Conception graphique et mise en page : Bleu T

Achévé d'imprimer en novembre 2016

sur les presses de Grafik Plus

Ce catalogue a été imprimé sur du papier issu des forêts gérées durablement.