

Galerie

Nathalie Motte Masselink



*Tableaux et Dessins
du xv^e au xix^e
siècle*

Rimini – 1	Le Prince – 9
École de Prague – 2	Girodet – 10
Cavalier d'Arpin – 3	Regnault – 11
Francken – 4	Constantin d'Aix – 12
Champagne – 5	Menuisier – 13
Ubeleski – 6	Rousseau – 14
Vien – 7	Aligny – 15
Latouche – 8	Guillaumet – 16

Table des œuvres

Table of contents

Rimini – 1	The Prince – 9
School of Prague – 2	Girodet – 10
Cavalier d'Arpin – 3	Regnault – 11
Francken – 4	Constantin of Aix – 12
Champagne – 5	Menuisier – 13
Ubeleski – 6	Rousseau – 14
Vien – 7	Aligny – 15
Latouche – 8	Guillaumet – 16

Tableaux et Dessins du xv^e au xix^e siècle

Paintings and Drawings from 15th to 19th century



Tempera à l'œuf et feuille d'or sur bois
35,7 × 11,8 cm
Superficie peinte: 34,8 × 10,9 cm
Épaisseur du panneau: 1,6 cm
–

Provenance: Probablement collection Fesch
(1763-1839), Rome;
Collection Witcomb, Buenos Aires;
Galerie Heim, Paris, 1968;
Collection privée, Paris

Dans le présent tableau, *Saint Jérôme* apparaît avec ses attributs traditionnels: l'habit cardinal, le livre et la plume pour rappeler ses écrits patristiques et sa fonction de docteur de l'Église, et le lion qui fait allusion à son amitié légendaire avec cet animal lors de son expérience hermétique dans le désert. Giovan Francesco da Rimini représente ce saint de la même façon dans son triptyque peint pour l'église San Francesco al Prato de Pérouse et aujourd'hui conservé à la Galleria Nazionale dell'Umbria¹.

Saint Jérôme

– 1 –

Giovan Francesco da Rimini

Rimini?
doc. ~1441
– c. 1470
Bologne

Saint Jerome

Egg tempera and gold leaf on panel
35.7 × 11.8 cm
Painted surface: 34.8 × 10.9 cm
Panel thickness: 1.6 cm
–

Provenance: probably the Fesch collection,
Rome (1763-1839);
Witcomb collection, Buenos Aires;
Galerie Heim, Paris, 1968;
Private collection, Paris.

In the present painting, *Saint Jerome* appears with his traditional attributes: the cardinal's habit, the book, and the pen, which recall his role as a Doctor of the Church and his ecclesiastical writings, as well as the lion, which alludes to his legendary friendship with this animal during his sojourn as a hermit in the Syrian desert. Giovanni Francesco da Rimini represented this saint in the same way in his triptych painted for the church of San Francesco al Prato in Perugia (today in the Galleria Nazionale dell'Umbria).¹

En publiant ce tableau au catalogue raisonné de l'artiste en 1971, Serena Padovani indique pour provenance la collection romaine du cardinal Corse Joseph Fesch (Ajaccio 1763-Rome 1839), provenance signalée sur une photographie appartenant à Carlo Volpe. Jusqu'à présent, il n'a pas été possible de reconnaître de façon certaine la peinture dans les catalogues de ventes qui ont suivi la mort du collectionneur, car ce sont plus de 16000 œuvres qui furent vendues². Le tableau parvient plus tard dans



la collection Witcomb à Buenos Aires; Padovani mentionne également son passage auprès de la galerie Heim à Paris en 1968 et puis son acquisition par un collectionneur privé parisien.

L'attribution de notre *Saint Jérôme* à Giovan Francesco da Rimini revient à Carlo Volpe qui la communique à Serena Padovani en 1971. La spécialiste le rapproche de trois autres tableaux de l'artiste, déjà reconnus par Bernard Berenson³, et pense qu'ils faisaient partis d'un même polyptique: il s'agit du *Saint Antoine de Padoue* (fig. 2), dont l'attribution est établie par Frederick Mason Perkins en 1921 lorsque le tableau se trouve dans la collection de Charles Loeser⁴, et d'une paire de tableaux représentant *Saint Thomas d'Aquin* et *Saint*

Giovan Francesco da Rimini,
Saint Antoine de Padoue,
collection Loeser, Florence
(fig. 2)

appeared in the Witcomb collection in Buenos Aires, Padovani also mentions the appearance of the painting on the art market in Paris in 1968 and finally its acquisition by a private French collector.

The attribution of our *Saint Jerome* returns to Carlo Volpe and is found in a letter to Serena Padovani from 1971. The specialist connected the painting with three other works by the artist, already published by Bernard Berenson³ and thought that they were once part of the same polyptych. These paintings include the *Saint Anthony of Padua* (fig. 2), the attribution of which was established by Frederick Mason Perkins in 1921 while the painting was in the collection of Charles Loeser⁴, and a pair of

In publishing this painting in the catalogue raisonné of the artist in 1971, Serena Padovani indicated that the painting was once part of the Roman collection of Cardinal Corse Joseph Fesch (Ajaccio 1763 – Rome 1839), based on evidence of a photograph belonging to Carlo Volpe. Presently, however, it is not yet possible to know for certain if the painting appeared in one of the sale catalogues that followed the death of the collector, because there were over 16,000 works sold.² Later the painting

François (fig. 3-4), attribués à notre artiste par Berenson en 1936 lorsqu'ils se trouvent dans la collection de Henry Harris à Londres⁵. Ces deux derniers panneaux entrent dans la collection Sestieri à Rome en 1950, et dans celle de Vittorio Cini à Venise en 1951⁶, pour passer ensuite aux héritiers de ce dernier.

Padovani (1971) situe la réalisation de ces quatre tableaux pendant la période bolognaise de l'artiste, débutée un peu avant 1459 et qui se prolonge jusqu'à son décès un peu avant 1470. Cela est confirmé par l'auteur de la notice relative au peintre dans le *Dizionario Enciclopedico Bolaffi* (1974), et plus récemment, par celui qui la rédigea dans l'édition de 2002. En 1989, Filippo Todini suggère de

Giovan Francesco da Rimini,
Saint Thomas d'Aquin,
Saint François,
collection Cini, Venise
(fig. 3 et 4)

paintings depicting *Saint Thomas of Aquinas* and *Saint Francis* (fig. 3-4), attributed to Rimini by Berenson in 1936, while they were in the collection of Henry Harris in London.⁵ These last two paintings entered into the Sestieri collection in Rome in 1950 and subsequently that of Vittorio Cini in Venice in 1951,⁶ before passing on to his descendants.

Padovani (1971) placed the execution of these four paintings during the artist's Bolognese period, beginning a little before 1459 and continuing until his death sometime before 1470. This time frame is confirmed by the author of the article on the painter in the *Dizionario Enciclopedico Bolaffi* (1974), and more recently, by the re-edition of that article

relier ces quatre tableaux à l'auteur d'une petite série d'œuvres de culture pérugienne qui montrent une affinité avec les premiers tableaux de Benedetto Bonfigli, et qu'il a lui-même appelé Maître de la Crucifixion Volpi. Eliot Rowlands a depuis lors rendu la paternité des tableaux au maître de Rimini (1996).

Les dimensions de ces panneaux suggèrent qu'ils étaient insérés dans les pilastres d'un polyptique⁷: les dimensions du *Saint Antoine de Padoue* de la collection Loeser



in the 2002 edition. In 1989, Filippo Todini suggested attributing these four paintings to an artist known for his small series of works of Perugian culture, which are similar to the first works of Benedetto Bonfigli, and called the *Master of the Volpi Crucifixion*. Since then Eliot Rowlands has returned the authorship of these works to Giovanni Francesco da Rimini (1996).

The dimensions of these panels suggest that they were inserted into the pilasters of a polyptych.⁷ The dimensions of the *Saint*

ne nous sont pas connues⁸, mais les panneaux de la collection Cini mesurent chacun 29,5 × 11 cm. Deux photographies tirées des archives de Federico Zeri montrent les panneaux sans leurs cadres, et révèlent la présence de bandes minces non peintes le long des quatre côtés, signalant que les panneaux n'ont pas été recoupés. La même particularité caractérise notre *Saint Jérôme* : il se présente ainsi dans de très bonnes conditions de conservation. D'autres éléments permettent de rattacher notre *Saint Jérôme* avec ces trois autres tableaux de saints. Chaque tableau présente le même schéma de poinçons pour le dessin des auréoles, la même marche marmoréenne sur laquelle se tiennent les saints, et les fonds d'or

sont striés par les mêmes effets de craquelures. De tels éléments permettent de penser que ces quatre tableaux, en plus de leur homogénéité stylistique, appartenaient à l'origine au même polyptique. Notre tableau est plus grand de cinq centimètres dans sa partie supérieure au-dessus du nimbe du saint, mais les proportions des quatre figures restes similaires.

Bien qu'aucun polyptique réalisé par l'artiste ne soit conservé dans son intégralité (et il est donc difficile de réaliser des connexions et des confrontations typologiques ou techniques), celui auquel appartenait les quatre tableaux devait avoir des dimensions plus amples et constituer une commission d'un niveau particulier. En effet, la hauteur des

Anthony of Padua from the collection Loeser are not known,⁸ but the panels of the collection Cini each measure 29.5 × 11 cm. Two photographs pulled from the archives of Federico Zeri show the panels without their frames and reveal the presence of fine bands without paint on the four sides of the panels, signaling that the panels were not re-cut. This same pattern is seen on our *Saint Jerome*, which is in excellent condition. Other elements permit us to link our *Saint Jerome* with these three other paintings of saints. Each painting presents the same plan of pinholes decorating the halos, the same marbled step upon which the saints stand, and the gold backgrounds show a similar pattern of *craquelures*. All of these

elements permit us to believe that the four paintings, especially due to their similar style, belonged to the same altarpiece. Our painting is larger by five centimeters in the upper portion above the saint, but the proportions of the four figures are the same.

While no single altarpiece by Giovanni Francesco da Rimini exists in its entirety (and it is difficult therefore to hypothesize how the paintings were related to each other), the altarpiece that these four paintings might have belonged to should have larger dimensions and make up a commission of some importance. In effect, the height of the pilasters including the adjoining pillars would be generally around 25 cm; the 35.7 cm of our *Saint Jerome* could

petits pilastres inclus dans les piliers avoisine généralement les 25 cm; celle de 35,7 cm du *Saint Jérôme* pourrait correspondre aux pilastres séparant les panneaux d'une prédelle. Par exemple, *Le Miracle de Saint Dominique* du Museo Civico de Pesaro, qui appartenait avant à la prédelle du retable peint par Giovan Francesco pour l'église Saint Dominique à Bologne (1459), est haut de 34 cm⁹. Reste à savoir à quel polyptique appartenaient ces quatre saints, dont deux appartiennent à l'ordre franciscain, et que Saint Thomas d'Aquin est l'un des plus important représentant de l'ordre dominicain. Le rapprochement avec le triptyque de Pérouse qui comprend les images des saints Jérôme et François est exclu pour des raisons stylistiques.

Giovan Francesco da Rimini,
*La Madone en trône
avec l'Enfant
et deux anges musiciens*,
musée de San Domenico,
Bologne
(fig. 5)

correspond to one of the pilasters separating the panels of a praedella. For example, the *Miracle of Saint Dominic* in the Museo Civico di Pesaro, that belonged before to the praedella of the altarpiece painted by Giovan Francesco da Rimini for the church of San Domenico di Bologna (1459), is 34 cm high.⁹ It remains to be seen to which altarpiece belonged these four saints, of which two were from the Franciscan order, and the other, Saint Thomas of Aquinas, is one of the most important representatives of the Dominican order. The link with the triptych of Perugia that includes the images of saints Jerome and Francis is excluded for stylistic reasons. It is possible that the four paintings were removed from an altarpiece

Il est possible que ces quatre peintures soient rescapées d'un retable exécuté pendant le séjour de l'artiste à Bologne. Le seul polyptique partiellement connu pour cette ville est celui mentionné ci-dessus pour un autel de l'église Saint Dominique, constitué assurément de *La Madone à l'Enfant en trône avec deux anges musiciens* (actuellement conservé dans le



executed during the artist's stay in Bologna. The only polyptych partially known painted for this town is that mentioned above for the altar of the church of Saint Dominic, which certainly contained the *Madonna and Child Enthroned with Two Musician Angels* (today in the Museum of the Church of Saint Dominic; fig. 5), and the panel of Pesaro, while the

Musée de San Dominico; fig. 5), et du panneau de Pesaro, alors que les autres tableaux rattachés à cette reconstruction ne sont que des hypothèses¹⁰. Il est probable que Giovan Francesco exécute un second polyptique pour Bologne dont le fragment *Madone à l'Enfant en trône* aujourd'hui exposé à la Narodna Galerija de Ljubljana (fig. 6), constitue le tableau central¹¹. La présence de deux saints franciscains placés dans les sections moins importantes



Giovan Francesco da Rimini,
Madonne à l'Enfant,
Galerie de Lubjiana
(fig. 6)

17 - Gio. Francesco da Rimini: 'Madonna col Bambino' Lubiana, Galleria

other paintings belonging to this reconstruction can only be guessed at.¹⁰ It is probable that Giovanni Francesco executed a second altarpiece for Bologna, of which the *Madonna and Child Enthroned*, today in the Narodna Galerija of Ljubljana (fig. 6), made up the central panel.¹¹ The presence of the two Franciscans, placed in the sections less important of the altarpiece, and that of a Saint from the order of preachers, and other saints not yet

du retable, d'un saint de l'ordre des Prédicateurs, et des autres saints non encore étudiés, n'interdit pas une commande dominicaine. Malgré l'utilisation d'un poinçon similaire pour les nimbes des anges du tableau, aucune donnée certaine n'appuie cette hypothèse.

Stylistiquement, les quatre tableaux peuvent être reliés de façon assez convaincante aux fragments de cette dernière commande, bien que le tableau principal soit coupé le long du manteau de La Vierge. Cette dernière présente un allongement des traits physiologiques et des yeux aux contours marqués, également visibles dans le *Saint Jérôme* et les trois autres tableaux. Après une première expérience en Vénétie dans les années

studied, does not rule out a Dominican commission. Despite the use of a similar pinholing for the halos of the angels, no certain facts confirm this hypothesis.

Stylistically, the four paintings can be related fairly convincingly as fragments of the same commission, even if the central painting may have been cut along the cloak of the Virgin. This last painting presents a lengthening of the eyes, with strong contours, which is equally visible in the *Saint Jerome* as in the other three paintings. After a first experience in Venice in the 40s, where he fell under the influence of Jacopo Bellini and Antonio Vivarini, as witnessed by the painting of the *Twelve Histories of the Virgin* in the Musée du Louvre,¹²

quarante où il subît l'influence de Jacopo Bellini et d'Antonio Vivarini, comme en témoigne le tableau des *Douze Histoires de la Vierge* du Musée du Louvre¹², l'artiste travaille la décennie suivante à Pérouse et à Florence où il est sensible à la dite «peinture de lumière». À Bologne, Giovan Francesco témoigne davantage de son assimilation aux modèles de Donatello et accentue les éléments graphiques de son langage, proposant une définition parfois piquante des contours et des morphologies individuelles. Et cela se voit, en plus de la série des tableaux ici commentés, dans le *Miracle de Saint Domenico* de Pesaro (voir le visage de Saint Thomas d'Aquin de l'ancienne collection Cini qui peut être comparé au Saint

the artist worked the following decade in Perugia and Florence where he was certainly touched by the "painting of light." In Bologna one sees how Giovanni Francesco benefitted by assimilating the models of Donatello and by accentuating the graphic elements of his pictorial language, often proposing angular forms with individualized morphologies. This is seen especially in the series of paintings discussed here, and in the *Miracle of Saint Dominic* in Pesaro (see the face of Saint Thomas Aquinas formerly in the Cini collection and compare it to Saint Dominic and the brothers on the left). This stylistic change is already visible in the painting of *The Miracles of Saint Vincenzo Ferrer* (Florence, Galerie de l'Académie), painted a

Dominique et aux frères sur la gauche). Cette mutation stylistique est déjà visible dans le tableau représentant *San Vincenzo Ferrare et ses miracles* (Florence, galerie de l'Académie), réalisé autour ou un peu avant 1455, année de la canonisation du saint¹³. Des confrontations peuvent également être faites avec *l'Adoration de l'Enfant* de la Pinacothèque Nationale de Bologne¹⁴, avec le *Baptême du Christ* en possession des héritiers Blumestihl à Rome¹⁵, avec les deux Apôtres anciennement conservé à l'Institut d'Art de Zanesville (vendu à New York, Sotheby's, 26 janvier 2006, lot 27)



Giovan Francesco da Rimini,
Le père éternel
avec les anges,
Brooklyn Museum of Art,
New York
(fig. 7)

little before 1455, year of the canonization of Saint Valenzano.¹³ The comparisons can also be made with the *Adoration of the Child* in the Pinacothèque Nationale de Bologne,¹⁴ the *Baptism of Christ* belonging to the heirs Blumestihl in Rome¹⁵, the two Apostles formerly in the Art Institute of Zanesville, Ohio (and subsequently sold at Sotheby's New York, 26 January 2006, lot 27), hypothetically connected to the polyptych of San Domenico,¹⁶ and with the tondo of *God the Father with Angels* (New York, Brooklyn Museum of Art, fig. 7) that belonged to the upper part of a now disassembled polyptych.¹⁷

et hypothétiquement rattaché aux polyp-tique de San Domenico¹⁶, et avec le tondo du Père Eternel *avec des anges* (New York, Broo- klyn Museum of Art, fig. 7) qui appartenait au registre supérieur d’un polyptique dispersé¹⁷. Il n’est pas exclu que ce dernier panneau (dia- mètre 47 cm) provienne du même retable que les quatre tableaux ici discutés¹⁸, lesquels, pour les raisons mentionnées ci-dessus, se situent vers la fin des années 50, ou peu après.

Dr. Mauro Minardi

- F. Santi, *Galleria Nazionale dell’Umbria. Dipinti, sculture e oggetti dei secoli XV-XVI*, Rome, 1985, p. 35-36
- En 1999, j’ai proposé d’identifier le *Saint Jérôme* ici discuté avec l’œuvre citée sous le n° 12881 du catalogue de la collec- tion Fesch, rédigé en 1839. Ce tableau fut vendu en 1845 (n.

It is not inconceivable that this last panel (measuring 47 cm in diameter) belonged to the same altarpiece as the four paintings dis- cussed here,¹⁸ which for reasons mentioned above situates these works near the end of the 1450s or a little after.

Dr. Mauro Minardi

- F. Santi, *Galleria Nazionale dell’Umbria. Dipinti, sculture e oggetti dei secoli XV-XVI*, Rome, 1985, pp. 35-36
- In 1999, I proposed identifying the *Saint Jerome* discussed here with the work cited under the no. 12881 of the catalogue of the Fesch collection, published in 1839. This painting was sold in 1845 (n. 917) as a work by the circle of Mantegna (D. Thiébaut, *Ajaccio, Musée Fesch. Les Primitifs italien*, Paris, 1987, p. 172). In verifying this last catalogue, and in the preceding volume (*Cata- logue des tableaux composant la galerie de Feu Son Eminence le Cardinal Fesch*, Rome, 1841, p. 39, no. 789), this hypothesis

917) comme une œuvre proche de Mantegna (D. Thiébaut, *Ajac- cio, Musée Fesch. Les Primitifs italien*, Paris, 1987, p. 172). En vérifiant ce dernier catalogue, ainsi que le précédent volume (*Catalogue des tableaux composant la galerie de Feu Son Emi- nence le Cardinal Fesch*, Rome, 1841, p. 39, n. 789), cette hypo- thèse est réfutée car Saint Jérôme y est décrit en pénitence au centre d’un paysage, et les dimensions ne correspondent pas. Je remercie Dominique Thiébaut d’avoir discuté avec moi ce problème de provenance.

- B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, I, Londres, 1968, pp. 183-184.
- F. M. Perkins, *Altri dipinti di Giovanni Francesco da Rimini*, in “Rassegna d’arte”, XV, 1915, p. 74; Id., *Una Tavola di Giovan Fran- cesco da Rimini*, in “Rassegna d’arte umbra”, III, 1921, p. 99.
- B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milan, 1936, p. 209. Berenson voyait dans le premier saint une représentation de *Saint Pierre Martyr*, alors que Rowlands, 1996, p. 55 note 3, l’avait reconnu comme San Vincenzo Ferrer. L’identification correcte à Saint Thomas d’Aquin fut établie dans les ‘Indici’ posthumes de Berenson, *Italian Pictures*, cit., p. 184, et par Padovani, 1971, p. 29 note 45. Pour l’iconographie de ce saint, voir G. Kaftal, *Iconography of the Saints in the Painting in North East Italy*, Florence, 1978, coll. 973-984. J’ai ensuite person- nellement publié les deux tableaux (Minardi 2002 et 2003, p. 53 note 21).

was refused because the Saint Jerome was described as being in penitence and in a landscape, and the dimensions do not correspond. I thank Dominique Thiébaut for having discussed with me the problem of provenance.

- B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, I, London, 1968, pp. 183-184.
- F. M. Perkins, *Altri dipinti di Giovanni Francesco da Rimini*, in “Rassegna d’arte”, XV, 1915, p. 74; Id., *Una Tavola di Giovan Fran- cesco da Rimini*, in “Rassegna d’arte umbra”, III, 1921, p. 99.
- B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milan, 1936, p. 209. Berenson saw in the first saint as a representation of *Saint Peter Martyr*, while Rowlands however, 1996, p. 55 note 3, identified him as San Vincenzo Ferrer. The correct identification as Saint Thomas Aquinas was established in the posthumous ‘Indici’ of Berenson, *Italian Pictures*, cit., p. 184, and by Pado- vani, 1971, p. 29 note 45. For the iconography of this saint, see G. Kaftal, *Iconography of the Saints in the Painting in North East Italy*, Florence, 1978, coll. 973-984. Subsequently I personally published the two paintings (Minardi 2002 et 2003, p. 53, note 21).
- The provenance of these works is mentioned in the notes of Federico Zeri on the verso of photographs of the paintings (Bologne, Fondation Zeri, inv. 65436, with an attribution to Giovanni Francesco da Rimini).

- Ces provenances sont mentionnées par des annotations de Federico Zeri sur le verso des photographies des tableaux (Bologne, Fondation Zeri, inv. 65436, avec l’attribution à Giovan Francesco da Rimini).
- Berenson l’a affirmé en premier pour les tableaux des collections Loeser et Cini; voir Berenson, *Italian Pictures* cit., p. 183, 184.
- Cependant, l’examen des photographies nous permet de déduire que les proportions du saint sont presque identiques à celles des saints de la collection Cini. Et donc que les dimen- sions du tableau sont plus proches de ceux de la collection Cini que de notre *saint Jérôme*.
- Sur ce tableau et les problèmes inhérents à la reconstruction du polyptique de San Domenico, voir E. Negro, in *Dipinti e disegni della Pinacoteca Civica di Pesaro* dirigé par C. Giardini, E. Negro et M. Pirondini, Modène, 1993, p. 41; D. Benati, in *La quadreria di Gioachino Rossini. Il ritorno della Collezione Hercolani a Bologna*, catalogue de l’exposition de Bologne dirigé par D. Benati et M. Medica, Cinisello Balsamo, 2002, p. 56-59; M. Minardi, in *Angeli. Volti dell’invisibile*, catalogue de l’exposition (Illegio 2010) dirigé par S. Castri, Turin 2010, p. 239-240.
- Voir la note précédente
- Le tableau présente en fait une inscription postérieure qui le relie à la confraternité de la Madonna delle Febbri, qui avait sa propre église à Bologne. Voir A. De Marchi, in *Gotik in Slowenien*,

catalogue de l’exposition de Ljubljana dirigé par A. Smrekar, Lju- bljana 1995, p. 316-318.

- Voir Padovani 1971, p. 3-8. Sur la possible reconstruction du polyptique dont il manque plusieurs panneaux, voir. A. De Marchi, in *Dagli eredi di Giotto al primo Cinquecento*, catalogue de l’exposition (Florence, Galerie Moretti) dirigé par G. Caioni, Florence 2007, p. 126-137; M. Minardi, in *The Alana Collection. Italian Paintings and Sculptures from the 14th to 16th century*, II, édité par M. Boskovits, Florence, en cours d’impression.
- Voir Padovani 1971, p. 11-12.
- Voir M. Minardi in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. 1. Dal Due- cento a Francesco Francia*, dirigé par J. Bentini, G. P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Venise, 2004, p. 244-245.
- Voir Id., in *Il potere, le arti, la guerra: lo splendore dei Malatesta*, catalogue de l’exposition de Rimini dirigé par R. Bartoli, A. Donati, E. Gamba, Milan, 2001, p. 210-211.
- Voir Rowlands 1996, p. 53-54; Benati, in *La quadreria* cit., p. 56-59.
- Note écrite par Perkins, *Altri dipinti* cit., p. 74, Le tableau appar- tient à la période bolonaise de l’artiste selon Padovani 1971, p. 30 note 46. Rowlands 1996, p. 56 note 9, a proposé que ce dernier fasse partie du polyptique de San Domenico de Bologne. Cela était déjà l’opinion de Federico Zeri, annotée au verso d’une photographie du tableau de New York (Bologne, Fondation Zeri, inv. 65419).

- Berenson was the first to place these paintings in the Loeser and Cini collections; see Berenson, *Italian Pictures* cit., pp. 183, 184.
- While the examination of the photographs permits us to deduce that the proportions of the saint are almost identical to those of the saints in the Cini collection, and therefore the dimensions of the painting closest to those in the Cini collection is our *Saint Jerome*.
- About this painting and the inherent problems in reconstructing the polyptych of San Domenico, see E. Negro, in *Dipinti e disegni della Pinacoteca Civica di Pesaro* edited by C. Giardini, E. Negro e M. Pirondini, Modène, 1993, p. 41; D. Benati, in *La quadreria di Gioachino Rossini. Il ritorno della Collezione Hercolani a Bolo- gna*, catalogue of the Bologna exhibition edited by D. Benati et M. Medica, Cinisello Balsamo, 2002, pp. 56-59; M. Minardi, in *Angeli. Volti dell’invisibile*, catalogue of the exhibition (Illegio 2010) edited by S. Castri, Turin 2010, pp. 239-240.
- See the preceeding note.
- The painting has in fact a later inscription that links it with the confraternity of the Madonna delle Febbri, which had its own church in Bologna, A. De Marchi, in *Gotik in Slowenien*, cata- logue of the exhibition of Ljubljana edited by par A. Smrekar, Ljubljana 1995, pp. 316-318.

- See Padovani 1971, pp. 3-8. On the possible reconstruction of the polyptych which is missing many panels, A. De Marchi, in *Dagli eredi di Giotto al primo Cinquecento*, exhibition catalogue (Florence, Galerie Moretti) edited by G. Caioni, Florence 2007, pp. 126-137; M. Minardi, in *The Alana Collection. Italian Paintings and Sculptures from the 14th to 16th century*, II, edited by M. Boskovits, Florence, currently in the process of printing.
- See Padovani 1971, pp. 11-12.
- See M. Minardi in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, edited by J. Bentini, G. P. Cam- marota, D. Scaglietti Kelescian, Venice, 2004, pp. 244-245.
- See Id., in *Il potere, le arti, la guerra: lo splendore dei Malat- esta*, catalogue of the exhibition of Rimini edited by R. Bartoli, A. Donati, E. Gamba, Milan, 2001, pp. 210-211.
- See Rowlands 1996, pp. 53-54; Benati, in *La quadreria* cit., pp. 56-59.
- Note written by Perkins, *Altri dipinti* cit., p. 74, The painting belonged to the Bolognese period of the artist according to Padovani 1971, p. 30, note 46. Rowlands 1996, p. 56, note 9, proposed that this last work was part of the polyptych of Saint Domenic in Bologna.
- This was the opinion of Federico Zeri noted on the verso of a photograph of the panting of New York (Bologna, Fondation Zeri, inv. 65419)



Plume et lavis gris sur vélin
100 × 132 mm

—

Provenance: Collection Privée, France

Ce petit dessin délicat et raffiné fut probablement créé à la cour de Prague sous le règne de Rodolphe II (1552-1612). Cet empereur du Saint Empire Romain Germanique fut un grand mécène et acquies des chefs d'œuvres de l'art de la Renaissance, en particulier d'Albrecht Dürer et Pieter Bruegel. Rodolphe II

avait également une passion pour les petits dessins détaillés appelés miniatures. C'est sous son règne que l'art de la miniature atteignit son plus haut degré de sophistication dû à la demande importante et à la présence d'artistes talentueux tels que Joris et Jacob Hoefnagel, tous les deux employés à la cour de l'empereur.

La présente miniature dépeint *l'Enlèvement de Proserpine*. Au premier plan, Proserpine cueille des fleurs avec ses servantes. À gauche, debout, se tient Cérès, sa mère, censée

L'Enlèvement de Proserpine

École de Prague

— 2 —

—

c. 1600

School of Prague

The Rape of Proserpine

Pen and gray wash on vellum
100 × 132 mm

—

Provenance: Private Collection, France

This tiny, delicate, and highly refined drawing was probably created at the court of the Holy Roman Emperor Rudolf II (1552-1612) in Prague. A great patron of the arts, Rudolf II spared no expense in collecting master works by artists such as Albrecht Dürer, and Pieter Bruegel, as well as small, detailed miniatures

often drawn or painted on vellum. These miniatures attained a very high level of sophistication in Prague around 1600 due to their desirability and the talents of specialized miniature artists such as Joris Hoefnagel, and his son Jacob Hoefnagel, both whom were employed at Rudolf II's court.

The present miniature depicts *The Rape of Proserpine*. In the foreground we see Proserpine gathering flowers with her maids. On the left, Ceres, Proserpine's mother, is supposed to be watching her daughter but has

la surveiller mais dont l’attention est détournée. Au même moment, Pluton descend du ciel sur son chariot pour enlever la belle Proserpine. Dans l’arrière plan, l’artiste figure la ville de Prague avec ses nombreuses tours gothiques.

La composition est inspirée par un tableau de Joseph Heintz du même sujet qui fut également gravé¹. Les figures de Cérès et de la femme qui pose sa main sur son épaule sont empruntées à la gravure de Hendrick Goltzius *Le Jugement de Midas* réalisée en 1590². Joseph Heintz fut le peintre de cour de Rodolph II à partir de 1591, et Hendrick Goltzius l’un des graveurs les plus appréciés de l’empereur.

1 – Joseph Heintz (1564-1609), *l’Enlèvement de Proserpine*, vers 1600, huile sur panneau, 63 × 94 cm, Dresde, Gemaldegalerie Alte Meister; gravé par Lucas Kilian (1579-1637), d’après Joseph Heintz, 1605 (Hollstein 531).

2 – Hendrick Goltzius (1558-1617), *Jugement de Midas*, 1590, gravure, 44 × 68 cm (Bartsch 140).

been distracted and turned her head. In the meantime, Pluto sweeps down on his chariot to make off with the beautiful Proserpine. In the background the artist has drawn the gothic skyline of the city of Prague.

The figures of Pluto and Proserpine are inspired by a painting and engraving of the same subject by Joseph Heintz.¹ The woman at left who has her hand on Ceres’ shoulder and the figure of Ceres, are adapted from the engraving of the *Judgement of Midas* by Hendrick Goltzius.² Joseph Heintz was the court painter to Rudolf II from 1591 on and Hendrick Goltzius was a favorite engraver of Rudolf II throughout his career.

1 – Joseph Heintz (1564-1609), *The Rape of Proseprine*, c. 1600, oil on panel, 63 × 94 cm, Dresden, Gemaldegalerie Alte Meister; engraving by Lucas Kilian (1579-1637) after Joseph Heintz, 1605 (Hollstein 531).

2 – Hendrick Goltzius (1558-1617), *The Judgement of Midas*, 1590, engraving, 44 × 68 cm (Bartsch 140).



Pierre noire
120 mm de diamètre
annoté à la plume et encre brune au centre
en haut: *a 6*; au crayon noir en bas à droite:
Guido Reni;
à la plume et encre noire sur le montage:
Guido Reni
—
Provenance: Collection R. Dalton (L. 782);
Probablement sa vente, Christie's,
Londres, 11 mai 1791;
vente Sotheby's, New York, 12 janvier 1994,

n° 103 (comme Baldassare Franceschini);
Collection Privée, Paris;

Giuseppe Cesari, également appelé le Cavalier d'Arpin, compte parmi les plus importants artistes actifs à Rome autour de 1600. Il travaille pour le pape Grégoire XIII et devient le peintre principal du pape Clément VIII, participant au décor de fresques du Palais du Quirinal et des loges du Vatican. Il réalise également de nombreux tableaux d'autel comme *L'Annonciation* pour la chapelle Aldobrandini de l'église

Étude d'une tête de femme portant un voile

— 3 —

Guisepppe Cesari dit / called Le Cavalier d'Arpin

Arpino
1568 – 1640
Rome

Study of the Head of a Woman Wearing a Veil

Black chalk
120 mm in diameter
Inscribed in pen and brown ink top center:
a 6; in pencil lower right: *Guido Reni*;
In pen and ink on the mount: *Guido Reni*
—
Provenance: R. Dalton (L. 782);
Probably his sale, Christie's, London,
11 May 1791;
sale Sotheby's, New York, 12 January 1994,
lot 103 (as Baldassare Franceschini);
Private collection, Paris

Giuseppe Cesari, called Cavaliere d'Arpino, was one of the most important artists active in Rome around 1600. He worked for the pope Gregory XIII, and was the principal painter for pope Clement VIII, assisting with the executing of the frescoes of the Palazzo del Quirinale and the loggia of the Vatican. He also created numerous paintings like the *Annunciation* for the Aldobrandini Chapel of the church of Santa Maria in Via as well as decorations for private residences such as the Palazzo degli Conservatori and the Villa Frascati. He became a

Santa Maria in Via, et décore des demeures privées tel que le palais des Conservateurs ou la villa Frascati. Il devient membre de l’Académie de Saint Luc en 1586 et en sera trois fois le doyen. Au cours de sa carrière, son style maniériste évolue vers davantage de réalisme. Ses peintures colorées et vivantes préfigurent certains éléments de l’art baroque.

Le présent dessin *Étude d’une tête de femme portant un voile* fut réalisé vers 1585-1595. Dans les premières années de sa carrière, le style du Cavalier d’Arpin se caractérise par l’utilisation d’une ligne brisée et angulaire qui contourne les éléments de façon géométrique et par des yeux fortement ombrés. Ces éléments se voient également dans des

feuilles telles que *La Religion* du Kunstinstitut de Francfort¹, ou encore *La Vierge à l’Enfant entourée de sainte Anne, Marie-Madeleine, saint Jean-Baptiste et saint Jacques* du musée Pincée d’Angers², toutes les deux réalisées à cette période. L’utilisation des hachures en diagonale est également visible dans de nombreux dessins de Cesari comme *Tête d’homme tournée vers la droite* conservé au musée du Louvre³.

Le voile et l’expression endolorie confèrent un caractère religieux à cette étude de tête qui est sans doute préparatoire au visage d’une sainte ou de la Vierge. Plusieurs tableaux de l’artiste exécutés entre 1585 et 1592 présentent ces personnages avec la même expression

intense. On peut ainsi citer *Le Christ crucifié entouré de la Vierge, saint Jean l’Évangéliste et Marie-Madeleine* conservé dans l’église della Certosa di S. Martino à Naples⁴, *Vierge à l’Enfant avec sainte Anne, Marie-Madeleine et saint Jean-Baptiste* du Minneapolis Institute of Arts⁵, ou *La Crucifixion avec la Vierge et saint Jean Évangéliste* conservée dans l’église San Atanasio dei Greci à Rome⁶.

Nous tenons à remercier Mr. Marco Bolzoni qui a confirmé l’attribution du dessin et dont les informations données nous ont aidés dans la rédaction de cette notice.

1 – Sanguine et pierre noire, 291 × 194 mm, inv.15209; voir H. Roettgen, *Il Cavalier Guiseppe Cesari d'Arpino*, Rome, 2002, p. 233, n° 9, ill.

2 – Pierre noire et sanguine, 229 × 206 mm; H. Roettgen, *op.cit.*, p. 257, n° 33a, ill.

3 – Sanguine et pierre noire, inv. 21070; voir base de données du département des arts graphiques du musée du Louvre

4 – Huile sur toile, 372 × 252 cm; voir H. Roettgen, *op.cit.*, p. 254, n° 30, ill.

5 – Huile sur toile, 134,5 × 169 cm; voir H. Roettgen, *op.cit.*, p. 256, n° 33, ill.

6 – Fresque, 368 × 214 cm; voir H. Roettgen, *op.cit.*, p. 270, n° 21, ill.

member of the Academy of St. Luke in 1586 and was three times its chair. During the course of his career, his initially mannerist style evolved toward greater realism, which is often seen to prefigure baroque painting.

Stylistically, the present drawing of a *Study of the Head of a Woman Wearing a Veil* can be dated to the late 1580s and early 1590s. In the early stages of his career, Cesari’s drawings are characterized by the use of fairly geometric contours composed of straight lines and sharp angles that define the forms and a preference for hiding the eyes of a figure in shadow. These traits are seen in sheets like *La Religion* of the Kunstinstitut of Frankfurt,¹ and the *Virgin and Child surrounded by Saint Anne*,

Mary Magdalene, Saint John the Baptist, and Saint James in the Musée Pincée d’Angers² both created around this time period. Use of diagonal hatchings going from lower left to upper right, which we see in the present work is also visible in a number of Cesari’s drawings like the study of the *Head of a Man, turned to the Right* in the Louvre.³

The downcast eyes and veil that give this figure a spiritual but somber expression suggest that this study of a head may have been preparatory for the figure of a saint or the Virgin. Many paintings executed by the artist between 1585 and 1592 present female figures with similarly intense expressions. We can cite the *Christ Crucified Surround by the Virgin, Saint*

John the Evangelist, and Mary Magdalene in the church of Certosa di S. Martino in Naples,⁴ the *Virgin and Child with Saints Anne, Mary Magdalene, and Saint John the Baptist* in the Minneapolis Institute of Arts,⁵ and the *Crucifixion with the Virgin and Saint John the Evangelist* in the church of San Atanasio dei Greci, Rome.⁶

We thank Mr. Marco Bolzoni who confirmed the attribution of this drawing to Giuseppe Cesari, and graciously provided information that helped in writing this notice.

1 – Red and black chalk, 291 × 194 mm, inv.15209; see H. Roettgen, *Il Cavalier Guiseppe Cesari d'Arpino*, Rome, 2002, p. 233, n° 9, ill.

2 – Black and red chalk, 229 × 206 mm; H. Roettgen, *op.cit.*, p. 257, n° 33a, ill.

3 – Red and black chalk, inv. 21070; see electronic database of the *Département des arts graphiques du musée du Louvre*

4 – Oil on canvas, 372 × 252 cm; see H. Roettgen, *op.cit.*, p. 254, n° 30, ill.

5 – Oil on canvas, 134.5 × 169 cm; see H. Roettgen, *op.cit.*, p. 256, n° 33, ill.

6 – Fresco, 368 × 214 cm; see H. Roettgen, *op.cit.*, p. 270, n° 21, ill.



Huile sur marbre
32,5 × 26 cm; octogonal

Frans Francken II est le peintre le plus connu de la dynastie des Francken. Il apprend la peinture auprès de son père Frans Francken I et s'exerce vraisemblablement à Paris avec son oncle Hieronymus I. En 1605, il devient membre de la guilde de Saint Luc à Anvers et y sert en tant que diacre à partir de 1616. D'une grande dextérité dans la technique de la peinture à l'huile, Franken II rend la pleine richesse des

effets de lumière par l'application de légers glacis. Il produit principalement des petits tableaux de cabinet aux sujets historiques, mythologiques ou allégoriques. Sa plus grande contribution à l'histoire de la peinture réside dans son invention de nouveaux sujets. Il est l'un des premiers artistes peintres à représenter des scènes de sorcellerie, des cabinets de collectionneurs et à utiliser l'image du singe pour dénoncer les vices humains de manière allégorique. Francken II dirigea un studio très

Le sacrifice d'Isaac

– 4 –

Frans Francken II

Anvers
1581 – 1642
Anvers

The Sacrifice of Isaac

Oil on marble
32.5 × 26 cm, octagonal

Frans Francken II is the best known painter of the Francken dynasty. He learned painting from his father Frans Francken I and presumably also trained in Paris with his uncle Hieronymus I. Francken II became a master in the Antwerp Guild of Saint Luke in 1605 and served as a deacon in 1616. A gifted painter, Franken II used an oil technique of thin glazes to exploit various light effects to their fullest. He

produced mainly small cabinet pictures with historical, mythological, or allegorical themes. Franken II's innovations in developing new subject matter for paintings are his most important contribution to art history. He was one of the first artists to create pictures of collector's cabinets, witchcraft scenes, and images of monkeys as allegories of human vices. Francken II ran a very prolific studio in Antwerp where his son Frans Francken III also worked.

The present painting of the *Sacrifice of Isaac* belongs to the artist's religious oeuvre.

prolifique à Anvers où son fils Frans Francken III travailla également.

Le Sacrifice d’Isaac appartient au corpus des tableaux religieux de l’artiste. Il est l’un des deux tableaux connus de Francken exécutés sur marbre, le deuxième étant *La Lamentation sur le Christ Mort* aujourd’hui au Suermondt-Ludwig-Museum d’Aix-La-Chapelle¹. Les deux œuvres sont de dimensions similaires et relativement petites, ce qui est normal pour des tableaux sur pierre. Le choix du sujet corrobore la possibilité



It is one of only two known paintings executed on marble by the artist, the other being the *Lamentation of the Dead Christ* in the Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen.¹ Both works are of similar dimensions, and as is normal for paintings on marble, relatively small in size. The religious subject matter corroborates the possibility that these were devotional pictures intended for specific clients.

In the present painting, Francken uses the white ground of the marble to maximize the pictorial effects of the composition. Painting

que ces deux œuvres furent des tableaux de dévotion commandés par une clientèle privée.

L’utilisation d’un marbre blanc comme support permet à Francken de maximiser les effets picturaux de la composition. Il peint les draperies et les corps avec des couleurs riches et diverses et sculpte les formes en variant l’épaisseur des aplats, permettant le fond blanc de réfléchir la lumière à travers les couleurs pour les faire briller comme des vitraux. Le fond est laissé intact, silhouettant l’incident dramatique et laissant voir la texture naturelle du marbre.

1 – Huile sur marbre, 34 × 27 cm, Inv. Nr.GK158; voir Thomas Fuse-
nig, *Bestandskatalog des Gemäldegalerie: Niederlande von 1550 bis 1800*, Munich, 2006, p. 116-117, ill.

Frans Francken II,
La lamentation,
huile sur marbre,
34 × 27 cm
Suermondt-Ludwig-Museum,
Aix-La-Chapelle
© Anne Gold

the drapery and flesh in rich and varied colors, he sculpts the forms in thin and thick strokes, letting the white ground reflect light through the color as if it were stained glass. The back-
ground is left untouched, silhouetting the dra-
matic incident and leaving the natural texture
of the marble on display.

1 – Oil on marble, 34 × 27 cm, Inv.Nr.GK158; see Thomas Fusenig,
Bestandskatalog des Gemäldegalerie: Niederlande von 1550 bis 1800, Munich, 2006, pp. 116-117, illus.



Pierre noire et craie blanche,
traces de sanguine
254 × 188 mm

Philippe de Champaigne compte parmi les plus grands portraitistes et peintres religieux français du XVII^e siècle. Après une première formation à Bruxelles, notamment chez le paysagiste Jacques Fouquières, l'artiste se rend en 1621 à Paris où il intègre l'atelier de Georges Lallemant. À partir de 1625, il travaille à la décoration du Palais du Luxembourg et

entre ainsi en contact avec la cour de France. Par la suite, il travaille pour Louis XIII, Richelieu, Mazarin et surtout Anne d'Autriche pour laquelle il décore l'Oratoire du Palais Royal et le Val de Grâce. L'année 1648 voit la création de l'Académie Royale de peinture et de sculpture qui compte l'artiste parmi ses membres fondateurs. Le catholicisme rigoureux des Jansénistes auquel Champaigne était fidèle se perçoit dans son œuvre qui est empreinte d'une profonde spiritualité.

Étude de deux angelots volant

– 5 – attribué à
Philippe de Champaigne
attributed to

Bruxelles
1602 – 1674
Paris

Study of Two Angels Flying

Black and white chalk,
traces of red chalk
254 × 188 mm

Philippe de Champaigne was one of the most important portraitists and religious painters of seventeenth century France. After his initial training in Brussels, notably under the landscape painter Jacques Fouquières, the artist moved to Paris in 1621 where he joined the studio of Georges Lallemant. After 1625, he worked creating the decorations for the Palais

du Luxembourg and entered into contact with the French court. He subsequently worked for Louis XIII, Richelieu, Mazarin, and above all, Anne of Austria, for whom he decorated the Oratory of the Palais Royal and the church of Val de Grâce. The year 1648 saw the creation of the Royal Academy of Painting and Sculpture, of which Champaigne was a founding member. In his later years Champaigne became a follower of the religious teachings of Cornelius Jansen. This severe form of Catholicism possibly influenced the change in the artist's painting

L’attribution à Philippe de Champaigne du présent dessin *Étude de deux angelots volant* peut être établie par comparaison avec d’autres dessins connus de l’artiste. Les ombres indiquées par de petites hachures qui soulignent la rotondité des corps et le trait fin qui les contourne se retrouvent de façon



similaire dans les feuilles *Étude pour deux angelots volant* aujourd’hui au musée des tissus de Lyon¹ et *Deux angelots volant* conservé à la Bibliothèque Nationale de France, Paris². Le faciès du putti vu de face avec son nez retroussé, sa bouche entre ouverte et ses paupières légèrement ombrées est similaire aux têtes d’enfants représentés sur une feuille aujourd’hui en collection particulière³.

Notre dessin est très probablement préparatoire à un tableau d’Assomption. En effet, dans chaque représentation de ce sujet, Philippe de Champaigne met en scène une nuée d’anges volants pour accompagner la Vierge. Nos deux angelots montrent le plus d’affinité avec ceux représentés dans *L’Assomption* de

Philippe de Champaigne,
L’Assomption,
Église Saint-Bruno, Bordeaux
© RMN

limit the outlines are seen in other drawings by the artist like the *Study for Two Angels Flying* in the musée des Tissus de Lyon¹ and *Two Flying Angels* in the Bibliothèque Nationale, Paris.² The heads of the two infants, seen from the front with its upturned nose, his mouth open, and his eyes lightly shaded is similar to the heads of children seen in a drawing by Champaigne in a private collection.³

Our study of Angels is very probably preparatory for a painting of an Assumption. Indeed, in all of his representations of this subject, Philippe de Champaigne places a cloud of flying angels to accompany the Virgin. Our two little angels show most similarities to those seen in the artist’s *Assumption* in the church

l’église Saint Bruno à Bordeaux⁴. Les deux anges situés en bas à droite de ce tableau tiennent également une couronne et une palme. L’angelot vu de face dans le dessin pourrait être une première étude pour l’ange tenant la couronne. Le tableau fut exécuté en 1673, ce qui peut nous aider à situer le présent dessin.

1 – Pierre noire, rehauts de blanc, 213 × 169 mm; voir F. Lanoë, *Trois maîtres du dessin*, cat. expo., Paris, 2009, p. 36, n° 12, ill.
2 – Sanguine, rehauts de craie blanche, 230 × 207 mm; *idem*, p. 39, n° 15, ill.
3 – Pierre noire, rehauts de craie blanche, 169 × 146 mm; *idem*, p. 51, n° 28, ill.
4 – Voir A. Tapiès et N. Sainte Fare Garnot, *Philippe de Champaigne entre politique et dévotion*, cat. expo., Lille, 2007, p. 302, fig. 94, ill.

of Saint Bruno in Bordeaux.⁴ The two angels placed in the lower right of this painting also hold a crown and a palm frond. The angel seen from the front in our drawing could be a preliminary study for the angel holding a crown. The painting was executed in 1673, which may help us date the present work.

1 – Black chalk, white heightening, 213 × 169 mm; see F. Lanoë, *Trois maîtres du dessin*, exhib. cat., Paris, 2009, p. 36, no. 12, ill.
2 – Red chalk, heightening in white chalk, 230 × 207 mm; *idem*, p. 39, no. 15, ill.
3 – Black chalk, heightening in white chalk, 169 × 146 mm; *idem*, p. 51, no. 28, ill.
4 – See A. Tapiès and N. Sainte Fare Garnot, *Philippe de Champaigne entre politique et dévotion*, exhib. cat., Lille, 2007, p. 302, fig. 94, illus.

from a colorful baroque manner to a more austere style manifesting deep spirituality. The attribution of the present sheet *Study of Two Angels Flying* to Philippe de Champaigne depends upon comparison with other known drawings by the artist. The shadows indicated by light diagonal hatching going from lower left to upper right that emphasize the roundness of the bodies, and the nuanced contours that



Sanguine et lavis de sanguine
297 × 184 mm

D'origine polonaise, Alexandre Ubeleski est un peintre français spécialisé dans les sujets historiques et religieux. Au XVIII^e siècle, il est communément appelé *Alexandre* et signe ses œuvres uniquement de son prénom. En 1669, il devient élève à l'Académie royale de peinture et de sculpture où il remporte le prix de dessin en 1672. Il part pour Rome la même année et y reste jusqu'en 1679. Il est reçu à l'Académie

en 1682 avec son tableau *Allégorie de la Paix de Nimègue* aujourd'hui dans une collection particulière. En 1695, il est nommé professeur à l'Académie et reçoit d'importantes commandes pendant les dix prochaines années. Sa réputation a souffert du peu de tableaux qui nous sont parvenus.

Son œuvre dessinée nous est mieux connue. Notre *Annonciation* présente de nombreuses similarités stylistiques avec les dessins de l'artiste. Les orbites des yeux très ombrés, le format en triangle de la pointe des

L'Annonciation

– 6 –

Alexandre Ubeleski

Paris
c. 1649 – 1718
Paris

The Annunciation

Red chalk and red chalk wash
297 × 184 mm

Of Polish origin, Alexandre Ubeleski was a French painter of historical and religious subjects. He was generally known as Alexandre and signed his works using only his first name. In 1669 he enrolled at the *Académie royale de peinture et de sculpture*, winning first prize in the school's drawing competition in 1672. He traveled to Rome that same year returning to Paris in 1679. He was officially received as a

member of the Academy in 1682 upon presentation of his painting *Louis XIV Giving Peace to Europe* today in a private collection. In 1695 he was named professor of the Academy, and in the following decades he received many important official commissions. If Ubeleski is not better known today it is due to the scarcity of surviving paintings by him.

Fortunately Ubeleski's drawn oeuvre is better known. Our *Annunciation* presents a number of stylistic similarities to other drawings by the artist. Especially characteristic of

pieds, et les ombres dessinées par un trait de lavis sont des éléments particulièrement caractéristiques de sa technique graphique. Parmi les oeuvres au style comparable, on peut citer le dessin signé *La Danse Champêtre* à l'École des Beaux-Arts de Paris¹, *Apollon baisant la main d'une bergère* dans une collection particulière², et un autre dessin *d'une Annonciation* également signé au Musée des Beaux-Arts de Rennes³.

De part son sujet et son format, le dessin pourrait être préparatoire au tableau exécuté par Ubeleski pour la chapelle des Gonfalons à Lyon. Cette chapelle, construite entre 1630 et 1634, fut richement ornée au début du XVIII^e par un cycle de tableaux sur la vie de la Vierge.

Parmi ces tableaux, on compte *Une Adoration des bergers* de Thomas Blanchet aujourd'hui à l'église Saint Paul de Lyon ; *Une Visitation* de Charles de la Fosse et *Une Assomption* de Pierre Charles Trémolière, toutes les deux dans l'église Sainte-Blandine ; ou encore *La Fuite en Egypte* de Michel Corneille II aujourd'hui dans l'église Saint-Nizier... Alexandre Ubeleski reçoit la commande pour le tableau de *l'Annonciation*. Hélas, ni le tableau ni une image rendant compte de la composition ne nous sont parvenus. En revanche, les tableaux connus de ce cycle sont tous d'un format vertical et cintré dans la partie supérieure. Notre dessin pourrait être le seul élément retraçant cette composition perdue.

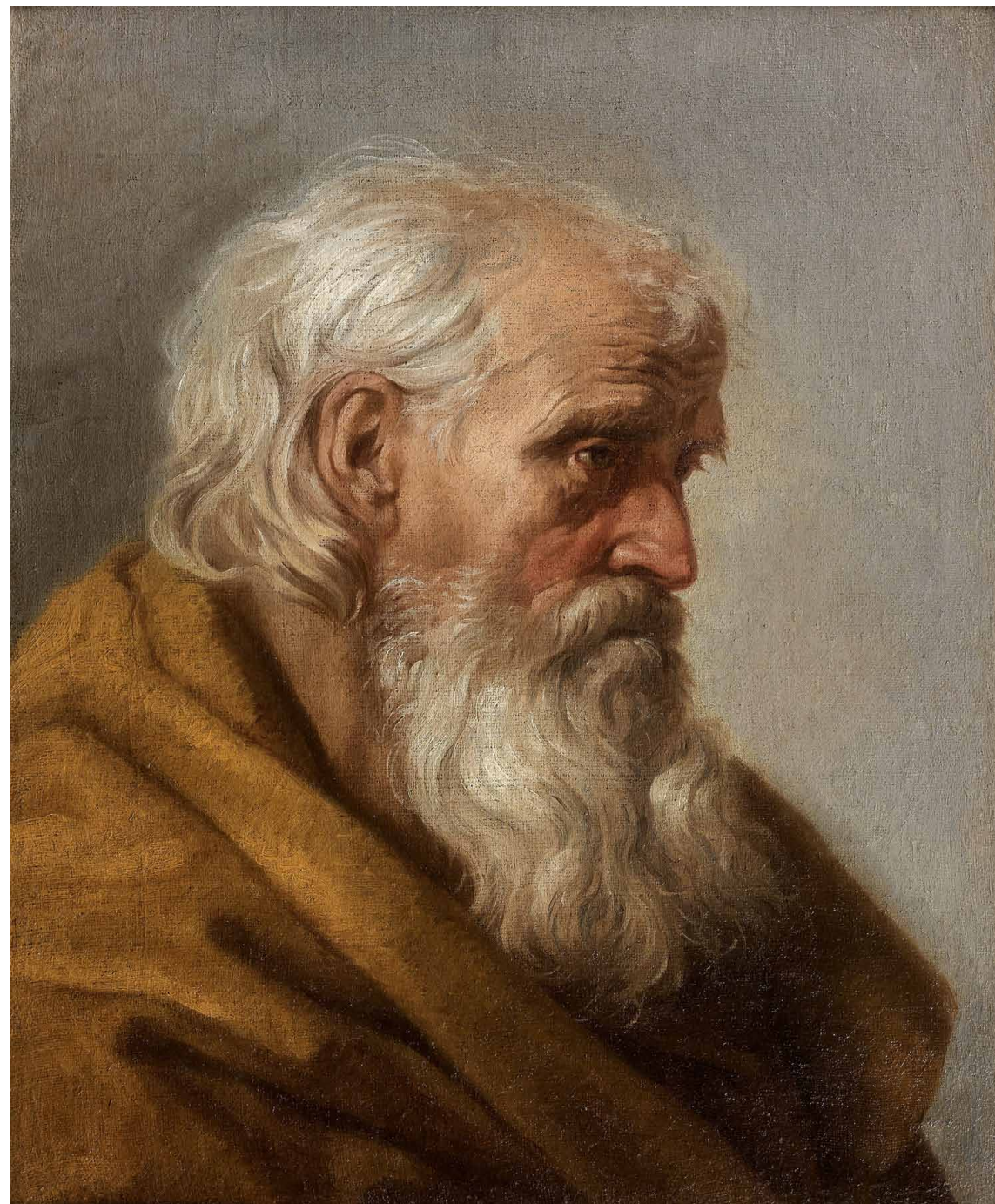
Ubeleski as a draftsman is his practice of using strong shadows around the eyes, drawing triangular pointy feet, and using colored washes to strengthen shadows. Comparable works displaying these same characteristics include the signed drawing of a *Danse Champêtre* in the École des Beaux-Arts, Paris;¹ *Apollo kissing the hand of a shepherdess* in a private collection;² and another drawing of an *Annunciation*, also signed in the Musée des Beaux-Arts, Rennes.³

Based on the subject and format, the present drawing could be preparatory for a painting executed by Ubeleski for the Chapelle des Gonfalons in Lyon. This chapel, constructed between 1630 and 1634, was richly decorated in the beginning of the eighteenth century by

a series of paintings on the life of the virgin. Paintings in the chapel included: an *Adoration of the Shepherds* by Thomas Blanchet, today in the church of Saint Paul of Lyon; a *Visitation* by Charles de la Fosse, and an *Assumption* by Pierre Charles Trémolière , both now in the church of Sainte-Blandine; and a *Flight into Egypt* by Michel Corneille II, today in the church of Saint-Nizier... Alexandre Ubeleski received the commission for an *Annunciation*. All of these paintings share the same vertical format capped by a semi-circle (as seen in the present drawing). Unfortunately the whereabouts of Ubeleski's painting are unknown. Our drawing could be the only surviving record of this important commission.

-
- 1 – Pierre noire, sanguine, lavis brun et noir, rehauts de blanc, 201 × 287 mm, anciennement dans la collection Polakovits, PM 2506.
 - 2 – Voir P. Rosenberg: 'Un Emule polonais de Le Brun: Alexandre Ubelesqui', *Artibus & Hist.*, xxii, 1990, pp. 163-87, fig. 30.
 - 3 – Voir P. Rosenberg: 'Un Emule polonais de Le Brun: Alexandre Ubelesqui', *Artibus & Hist.*, xxii, 1990, pp. 163-87, fig. 28.

-
- 1 – Black chalk, red chalk, brown and black wash, white heightening, 201 × 287 mm, formerly in the Polakovits collection, PM 2506.
 - 2 – See P. Rosenberg: 'Un Emule polonais de Le Brun: Alexandre Ubelesqui', *Artibus & Hist.*, xxii, 1990, pp. 163-87, fig. 30.
 - 3 – See P. Rosenberg: 'Un Emule polonais de Le Brun : Alexandre Ubelesqui', *Artibus & Hist.*, xxii, 1990, pp. 163-87, fig. 28.



Huile sur toile
61 × 50 cm

Peintre, dessinateur et graveur, Joseph-Marie Vien étudie avec Charles-Joseph Natoire. En 1743, il remporte le Prix de Rome puis se rend dans la ville éternelle en 1744. En Italie, Vien apprécie particulièrement la peinture bolognaise du début du xvii^e siècle. Il rentre en France en 1750 et est admis à l'Académie Royale en 1751. Vien reçoit d'importantes commandes de mécènes tels que Madame de Pompadour ou

le roi du Danemark. En 1759, Vien est nommé professeur à l'Académie. Plus tard, il retourne à Rome comme directeur de l'Académie de France où il a une influence décisive sur les pensionnaires, et en particulier Jacques-Louis David. Aujourd'hui, les historiens considèrent que Vien influence de façon significative l'art du xviii^e siècle par l'importance qu'il accorde à la copie des modèles antiques et des modèles vivants.

Le présent tableau argumente cette dernière idée. Réalisée d'après le modèle vivant

Tête d'un vieil homme barbu

– 7 –

Joseph-Marie Vien

Montpellier
1716 – 1809
Paris

Head of a Bearded Old Man

Oil on canvas
61 × 50 cm

Painter, draftsman, and printmaker Joseph-Marie Vien studied under Charles-Joseph Natoire. In 1743 he won the Prix de Rome, leaving for that city in 1744. In Rome Vien is said to have especially appreciated Bolognese painting from the beginning of the seventeenth century. Vien returned to France in 1750 and won acceptance to the Académie Royale in 1751. He received numerous important commissions

from patrons such as Mme de Pompadour and the King of Denmark. In 1759 Vien was made a professor at the Académie. Later in his career Vien returned to Rome as the director of the Académie de France where he had a decisive influence on his students, most notably, Jacques Louis David. Today, historians consider Vien's most significant contribution to art to be his emphasis on study of the antique and his insistence on life study.

The present painting by Joseph-Marie Vien demonstrates this last contribution. A study

d’un vieil homme barbu, cette étude fut probablement exécutée vers 1750 à la fin du premier séjour de Vien à Rome. La même année, Vien réalise son célèbre *Hermite endormi* (Paris, Musée du Louvre¹), tellement apprécié qu’il est montré au Panthéon lors de l’exposition de l’Académie de Saint Luc, même si Vien n’en était pas membre. Selon ses *Mémoires*, Vien réalise plusieurs études à l’huile du vieil homme barbu qui apparaît dans ce tableau et dont *La Tête d’un Hermit endormi* du musée des Beaux-Arts d’Orléans² est un exemple. Cette étude mesure 63 × 50 cm et présente des dimensions presque identiques à notre tableau. Parmi les autres études d’hommes barbus de cette époque, on peut citer *La Tête*

d’un soldat casqué (Béziers, Musée des Beaux-Arts) mesurant 57 × 50 cm³, et *La Tête d’un homme âgé* (Nîmes, collection privée) mesurant 55 × 41 cm⁴, toutes les deux probablement réalisées lors du séjour de Vien à Rome. Cette physionomie semble avoir toujours intéressé l’artiste après son retour en France où il exécute *Saint Jérôme contemplant un crâne* (La Frère, Musée Jeanne d’Aboville)⁵, et *Saint Pierre* (Berlin, collection privée)⁶.

Le modèle de notre tableau ressemble à celui du *Saint Jérôme Contemplant un Crâne* mentionné ci-dessus. Bien que l’on ne puisse assurer de façon certaine que le modèle soit le même, notre tableau fut sans doute réalisé à la même période, vers 1750-1751.

from life of the head of a bearded old man, the painting probably dates from the end of Vien’s first stay in Rome c. 1750. It was in this same year that Vien painted his famous *Sleeping Hermit* (Paris, Musée du Louvre),¹ which was so well appreciated that it was shown at the Academy of Saint Luke exhibition at the Pantheon, even if Vien was not a member of the Academy. According to his *Memoires*, Vien made a number of studies in oil on canvas of the old bearded man who appears in that painting, like the *Head of a Sleeping Hermit* in the Musée des Beaux-Arts, Orleans, which measures 63 × 50 cm (nearly identical to the present work).² Other studies of bearded old men from around this time by Vien include: the *Head of a Helmeted Soldier*

(Beziers, Musée des Beaux-Arts), measuring 57 × 50 cm;³ and the *Head of an Old Man* (Nîmes, private collection), 55 × 41 cm,⁴ both probably painted while Vien was still in Rome. The physiognomy of this type of model still appears to have interested Vien after his return to France where he painted the *Saint Jerome Contemplating a Skull* (La Frère, Musée Jeanne d’Aboville),⁵ and a *Saint Peter* (Berlin, private collection).⁶

The model in our painting closely resembles the bearded old man in the *Saint Jerome Contemplating a Skull* mentioned above. While it cannot be stated for certain that the model is the same man, it does seem likely that our painting was created around the same time period, around 1750-51.

1 – Huile sur toile, 223 × 148 cm, signé et daté en bas à gauche: *Vien in et pin. Romae 1750*; see T. Gaehtgens and J. Lugand, *Joseph-Marie Vien: Peintre du Roi (1716-1809)*, 1988, p. 139-140, n° 51, ill.
2 – *Idem*, p. 140, n° 52, ill.
3 – *Idem*, p. 141, n° 53, ill.
4 – *Idem*, p. 141, n° 56a
5 – *Idem*, p. 141, n° 57, ill.
6 – *Idem*, p. 142, n° 58, ill.

1 – 223 × 148 cm, signed and dated lower left: *Vien in et pin. Romae 1750*. See T. Gaehtgens and J. Lugand, *Jospeh-Marie Vien: Peintre du Roi (1716-1809)*, 1988, Paris, p. 139-140, no. 51, illus.
2 – *Idem*, p. 140, no. 52, illus.
3 – *Idem*, p. 141, no. 53, illus.
4 – *Idem*, p. 141, no. 56a., illus.
5 – *Idem*, p. 141, no. 57, illus.
6 – *Idem*, p. 142, no. 58, illus.



Un génie présente aux Muses de l'Histoire et de la Peinture le livre de la vie des fameux peintres, préparatoire au frontispice de l'*Abrégé de La Vie des Plus Fameux Peintres* écrit par Antoine Joseph Dezallier d'Argenville et publié en 1745
plume, encre grise, lavis gris
241 × 173 mm
monogrammé et daté
en bas à gauche: *LT Inv. An. 1744*

Provenance: Eugène Rodrigues (L. 897)

Jacques Ignace de Latouche, encore appelé le Chevalier, était un écrivain, philosophe, dessinateur et peintre dilettante. On ne cite de lui, cependant, dans sa ville natale de Châlons-sur-Marne, que les carreaux de l'église Notre-Dame et les deux pastels conservés au Musée d'Histoire et d'Archéologie.

Le présent dessin, monogrammé et daté 1744, est préparatoire au frontispice du livre *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* écrit par Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville et publié en deux volumes par De Bure

Dessin préparatoire au frontispice de l'Abrégé de La Vie des Plus Fameux Peintres de Dezallier d'Argenville

– 8 –

Jacques Ignace
de Latouche

Châlons-sur-Marne
1694 – 1781
Châlons-sur-Marne

Drawing preparatory for the frontispiece of l'Abrégé de La Vie des Plus Fameux Peintres by Dezallier d'Argenville

A Genie Presenting to the Muses of History and Painting, the Book of the Lives of Famous Painters, preparatory for the frontispiece of the *Abrégé de La Vie des Plus Fameux Peintres* written by Antoine Joseph Dezallier d'Argenville and published in 1745
Pen, gray ink, gray wash
241 × 173 mm
monogrammed and dated
lower left: *LT Inv. An. 1744*

Provenance: Eugène Rodrigues (L. 897)

Jacques Ignace de Latouche, known as le Chevalier, was a writer, philosopher, and dilettante draftsman and painter. Hailing from Châlons-sur-Marne, all that remains of his artistic output in his hometown are the panels he conceived for the church of Notre-Dame de Châlons-sur-Marne and two pastels, today in that town's Musée d'Histoire et d'Archéologie.

The present drawing, monogrammed and dated 1744, is preparatory for the frontispiece of the book *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* written by Antoine-Joseph Dezallier

en 1745. Un troisième volume publié en 1752 complète cette édition. La légende du frontispice nous donne le sujet exact du dessin : *Un génie Presente aux Muses de l’Histoire et de la Peinture le livre de la vie des fameux Peintres; elles Ordonnent à d’autres génies d’attacher les médaillons de ces Grands Hommes à la Píramide élevée à leur Gloire, pour leur*



d’Argenville and published in two volumes by De Bure in 1745. A third volume published in 1752 completed this edition. The text below the image of the engraved version describes the subject of our drawing exactly: A *Genie, presenting to the Muses of History and Painting, the Book of the Lives of Famous Painters which they give to other genies to attach*

assurer l’immortalité, que la renommée à Soin de publier et dont un génie, qui tient un Phoenix, est le vray simbole: la Statue de la nature Orne le piédestal Surlequel la Muse de la Peinture est appuyée. On peut reconnaître sur les médaillons accrochés à la pyramide les portraits de Raphaël, Michel-Ange, le Bernin. Le putti à droite de la pyramide tient celui de Léonard de Vinci. Le dessin fut gravé par Etienne Fessard.

Homme curieux du siècle des lumières, Antoine-Joseph Dezallier d’Argenville est autant passionné d’histoire naturelle que d’histoire de l’art. Diderot et D’Alembert lui demandent d’écrire plus de 450 notices sur l’art des jardins et l’hydraulique pour leur

Etienne Fessard,
Frontispice de l’*Abrégé de La Vie des Plus Fameux Peintres*,
par Antoine Joseph
Dezallier d’Argenville, 1745
© INHA

medallions of great men to the Pyramid to elevate their glory and ensure their immortality, that fame takes care to publish, and that the genie that carries a Phoenix, is the true symbol: the statue of nature decorates the pedestal upon which the Muse of Painting is leaning. We can recognize on the medallions attached to the pyramid the portraits of Raphaël, Michelangelo, and Bernini. The putti to the right of the pyramid hold the image of Leonardo da Vinci. Etienne Fessard engraved the image.

A learned man from the age of light, Antoine-Joseph Dezallier d’Argenville was equally passionate about natural history as he was of the history of art. Diderot and D’Alembert asked him to write more than 450

Encyclopédie. Son livre *Abrégé de la Vie des Plus Fameux Peintres* constitue son plus important travail dans le domaine de l’histoire de l’art. Cet ouvrage avait pour but d’aider les collectionneurs à reconnaître les styles et les périodes artistiques, ainsi que le travail individuel de chaque artiste. La vie des artistes y est donc décrite de façon concise, laissant davantage de place à l’analyse technique et stylistique de leur art. Cette publication fondamentale fut rééditée en 1762 en quatre volumes avec un frontispice différent dessiné par François Boucher.

articles on gardens and hydraulics for their *Encyclopédie*. His book *Abrégé de la Vie des Plus Fameux Peintres* is his most important work in the domaine of art history. The point of this work was to help collectors learn to recognize artistic styles and periods, as well as the individual characteristics of different artists. The biographies of the artists were therefore fairly concise, leaving ample room for technical and stylistic analyses of their art. This fundamental publication was republished in 1762 in four volumes with a different frontispiece designed by François Boucher.



Plume, encre noire, lavis gris,
sur traits de pierre noire
415 × 535 mm
signé et daté à la plume et encre noire en bas
à gauche: *Le Prince.1768*

Peintre et dessinateur de scènes de genre et de paysages, Jean-Baptiste Le Prince est avant tout connu pour ses représentations de la Russie, de ses habitants et de ses coutumes. Issu d'une famille d'artistes originaire de Rouen, il entre vers 1750 dans l'atelier de François

Boucher auprès duquel il forge son style et apprend la technique de l'eau-forte. Il gagne Saint-Petersbourg au début de l'été 1757, date à laquelle commence sa carrière russe. En plus des nombreux décors réalisés pour l'Impératrice, Le Prince voyage dans des territoires jusque là inexplorés par les Occidentaux, d'où il rapporte des carnets de croquis et des objets ethnographiques. De retour en France en 1762, il utilise ce matériel documentaire pour réaliser des compositions sur le thème de la Russie. A côté des chinoiseries et des turqueries, «les

Les bûcherons russes

– 9 –

Jean-Baptiste Le Prince

Metz
1734 – 1781
Saint-Denis
du Port

Russian Lumberjacks

Pen, black ink, gray wash over traces
of black chalk
415 × 535 mm
Signed and dated in pen and black ink lower
left: *Le Prince.1768*

Painter and draftsman of genre scenes and landscapes, Jean-Baptiste Le Prince is known above all for his images of Russia, its inhabitants, and their customs. Born to an artistic family originally from Rouen, he entered the studio of François Boucher sometime around

1750 where he worked learning etching while simultaneously developing his own style. He traveled to St. Petersburg in the beginning of the summer of 1757, the date at which the artist began his “carrière russe.” He created numerous decorations for the Empress. He also traveled far into the Russian territories where few westerners had ever traveled. On these voyages he filled sketchbooks with observations of the people and landscape as well as collected unique cultural objects. Upon returning to France in 1762, he used this

russeries» de Le Prince font leur place dans le répertoire exotique à la mode, et ses compositions se déclinent dans le domaine des arts décoratifs et de l’illustration. Il est reçu à l’Académie en 1765 avec son tableau *Le Baptême Russe* aujourd’hui au Musée du Louvre.

Entre 1764 et 1770, Jean-Baptiste Le Prince connaît sa période de travail la plus féconde sur le thème de la Russie. En effet, c’est au cours de ces années qu’il fournit 32 dessins pour illustrer le premier volume du livre de Jean Chappe d’Auteroche *Voyage en Sibérie* publié en 1768¹. En parallèle à cet important travail, il réalise plusieurs suites d’eaux-fortes dédiées à des thèmes russes. Daté 1768, le présent dessin *Les Bûcherons*

Russes appartient à la période phare de la production de l’artiste, et partage avec les dessins de cette période, une similarité technique et stylistique. Exécutés à la plume, à l’encre et au lavis, les dessins de Le Prince sont réalisés avec une touche précieuse directement inspirée de l’art des Hollandais et des Flamands du xvii^e siècle. Ainsi sont également composés les dessins *la Danse Russe* ou *Kamchatkans faisant du feu*, préparatoires au *Voyage en Sibérie*, et aujourd’hui conservés au Rosenbach Museum and Library de Philadelphie².

documentary material to assist him in creating works with Russian themes. Aside from chinoseri es and turqueries, the “russeries” of Le Prince were an important part of the repertory of exotic subjects popular at that time. During his career Le Prince’s compositions were so popular they were often adopted for use in decorative arts and illustration. Le Prince was officially accepted by the Académie en 1765 with his painting *Le Baptême Russe* today in the Musée du Louvre.

The years between 1764 and 1770 were one of the most productive periods for Jean-Baptiste Le Prince’s Russian work. In effect, it is during these years that he produced 32 drawings to illustrate the first volume of the book

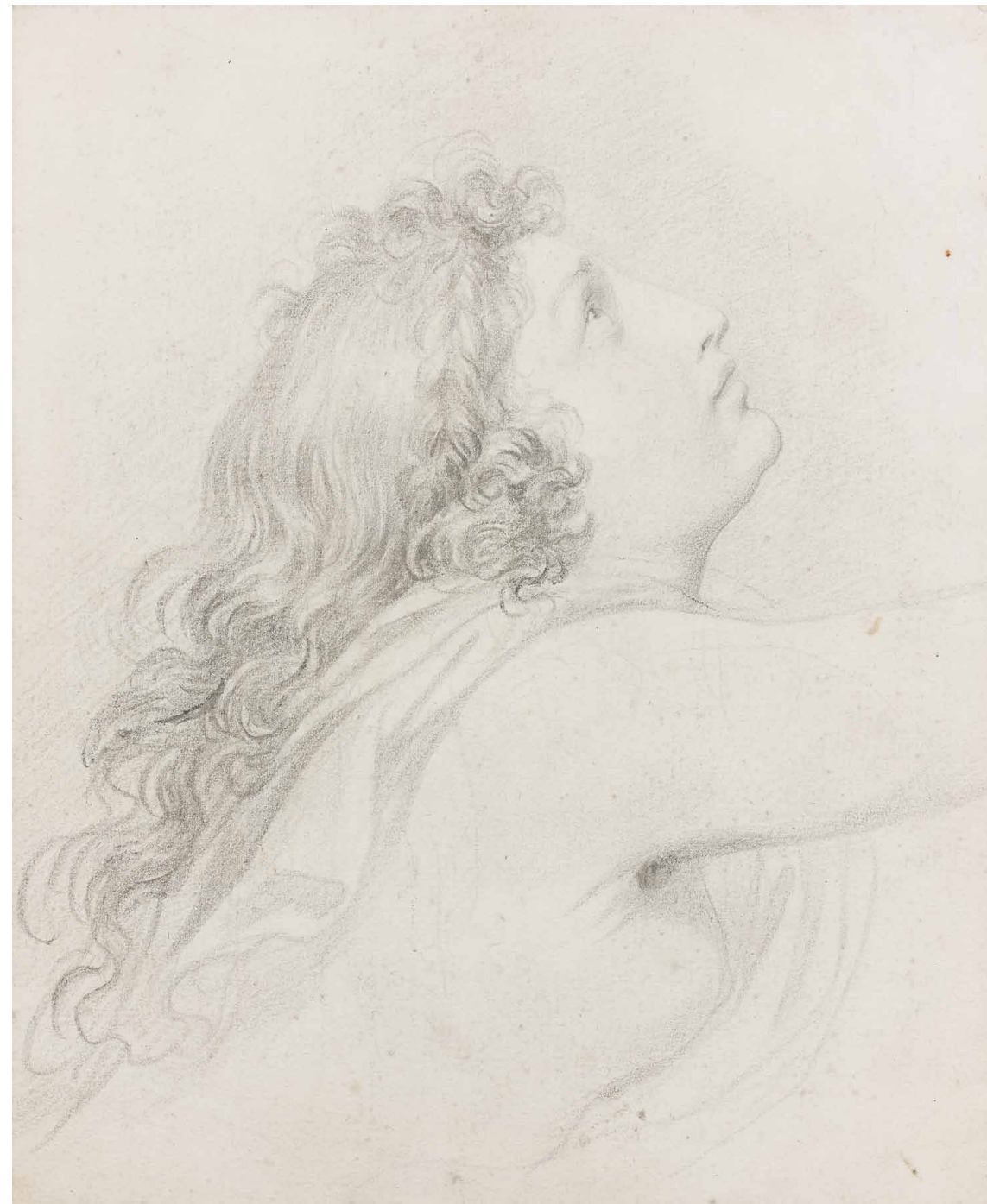
Voyage en Sibérie by Jean Chappe d’Auteroche published in 1768.¹ At the same time he also created several series of etchings on Russian themes. Dated 1768, the present drawing of *Russian Lumberjacks ‘Les Bûcherons Russes’* belongs to this key period. Drawn in pen, ink and wash, it shares stylistic and technical similarities with the other drawings produced at this time. The free but precise touch of the artist is probably inspired by Dutch and Flemish landscape drawings of the seventeenth century. Other works from this period include the *Danse Russe* and the *Kamchatkans faisant du feu*, preparatory for *Voyage en Sibérie*, and today in the Rosenbach Museum and Library, Philadelphia.²

1 – L’ensemble de ces dessins sont aujourd’hui conservés au Rosenbach Museum and Library de Philadelphie ; voir *Jean-Baptiste Le Prince, Le Voyage en Russie*, Cabinet des dessins du musée de Rouen, cahier n° 8, Rouen, 2005, p. 9-11 et p. 18-19

2 – Voir K. Rorschach, *Drawings by Jean-Baptiste Le Prince for the Voyage en Sibérie*, cat. expo., Philadelphie, 1986, cat. 7 et cat. 19, ill.

1 – These drawings are today in the Rosenbach Museum and Library de Philadelphie ; see *Jean-Baptiste Le Prince, Le Voyage en Russie*, Cabinet des dessins of the Musée de Rouen, cahier no. 8, Rouen, 2005, p. 9-11 and p. 18-19

2 – See K. Rorschach, *Drawings by Jean-Baptiste Le Prince for the Voyage en Sibérie*, exhib. cat., Philadelphia, 1986, cat. 7 and cat. 19, illus.



Graphite et lavis gris
220 × 180 mm
au verso du montage:
Paysage avec un arbre près des montagnes
gouache
270 × 234 mm

Élève de David, Girodet remporte le Grand prix en 1789 et peint à Rome *Le Sommeil d'Endymion* (1791) qui assure sa réputation de peintre original et poétique. Après un séjour à Rome, Naples, Venise et Florence, il revient en

France à la fin de l'année 1796 et expose des portraits (*Jean-Baptiste Belley*, 1797; *Benoît-Agnès Trioson*, 1800). En 1802, il réalise pour Bonaparte l'allégorie politique d'*Ossian recevant les ombres des héros français dans son Elysée*. Sa *Scène de déluge* (1806) lui permet de remporter le concours décennal de 1810 et son érudition le rapproche des écrivains, notamment de Châteaubriand qui lui inspire *Atala au tombeau* (1808). Il obtient des commandes sous l'Empire et la Restauration (*Napoléon recevant les clefs de Vienne*, 1808;

Étude de la figure d'Oïna pour Ossian

– 10 –

Anne-Louis
Girodet-Trioson

Montargis
1767 – 1824
Paris

Study of the Figure of Oïna for Ossian

Graphite, gray wash
220 × 180 mm
on the verso of the mount:
Tree in a Mountainous Landscape
gouache
270 × 234 mm

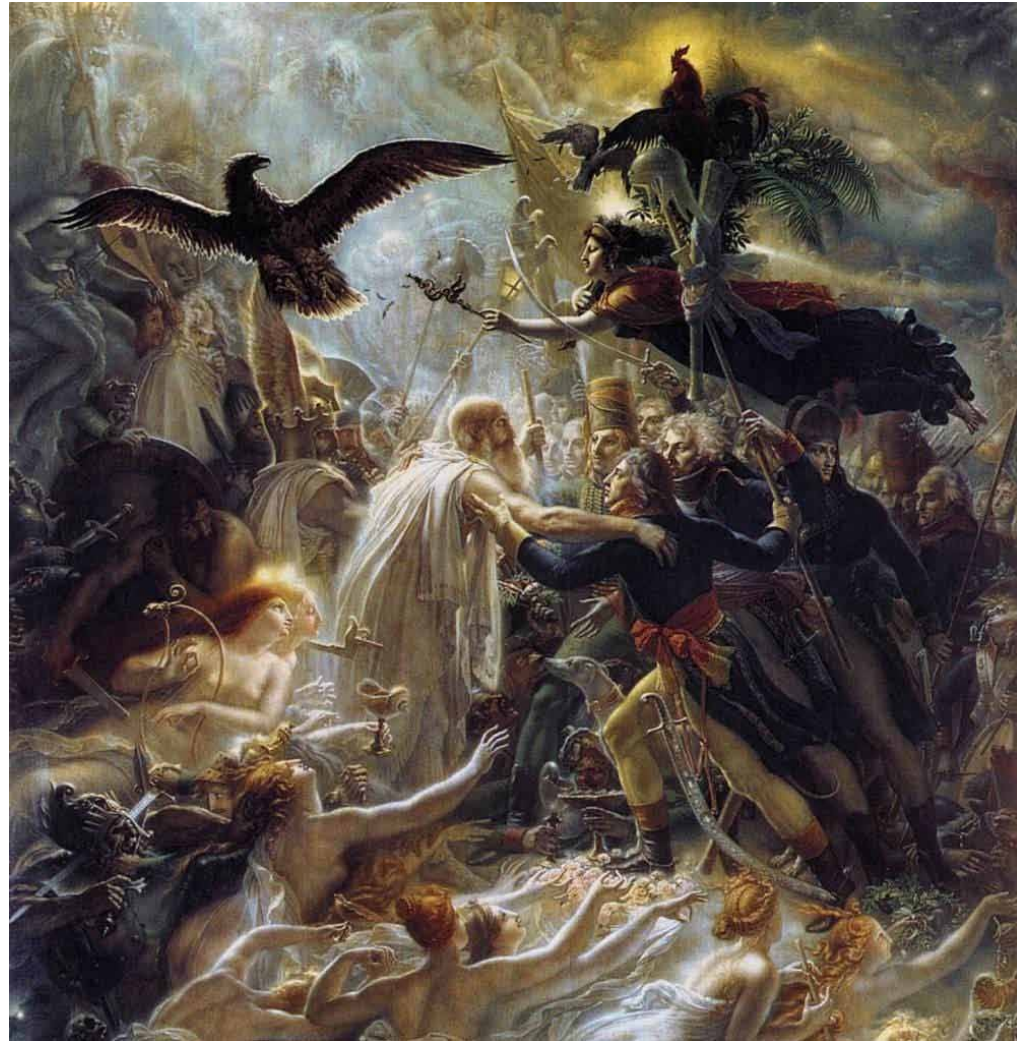
Student of Jacques-Louis David, Girodet won the Prix de Rome in 1789. After arriving in Rome he painted *The Sleep of Endymion* (1791), which assured his place in art history as an original and poetic painter. After his stay in Rome,

Naples, Venice, and Florence, he returned to France at the end of the year 1796 and exhibited the following portraits: *Jean-Baptiste Belley*, 1797; and *Benoît-Agnès Trioson*, 1800. In 1802 he painted for Napoleon the political allegory of *Ossian Receiving the Ghosts of the Fallen French Heroes*. His *Deluge* (1806) won him the decennial competition of 1810. An erudite painter he continued to look toward literary sources for inspiration, notably Châteaubriand whose novel *Atala* inspired the painting *Atala au tombeau* (1808). He obtained

La Révolte du Caire, 1810; portrait de *Napoléon en costume du sacre*, 1812; portraits de *Cathelineau* et *Bonchamps*, 1824), mais au Salon de 1819 son dernier tableau d'histoire, *Pygmalion et Galatée*, n'obtient de succès qu'auprès des tenants du néoclassicisme. L'artiste s'adonne alors à des dessins d'illustration d'après les poètes anciens, genre pratiqué tout au long de

sa carrière depuis ceux réalisés pour les éditions Didot des œuvres de Virgile (1797-1798) et de Racine (1801).

En 1801, Anne-Louis Girodet-Trioson reçut la commande d'un tableau pour décorer le salon de la Malmaison, lors de la rénovation dirigée par l'architecte Percier, et réalisa pour l'honorer son extraordinaire *Ossian recevant*



Anne-Louis
Girodet-Trioson,
*Ossian recevant les ombres
des généraux français dans
ses palais aériens*,
Château de Malmaison, Rueil
Malmaison, 1801
© RMN

numerous commissions under the Empire and the Restoration including *Napoleon receiving the Keys to Vienna*, 1808; *Revolt at Cairo*, 1810; as well as the portraits of *Cathelineau* and *Bonchamps*, 1824. At the Salon of 1819 Girodet exhibited his last historical painting, *Pygmalion and Galatea*, which was only successful to ardent followers of neoclassicism.

The artist then dedicated himself to making drawings for illustrations of the works of the ancient poets, a genre he practiced throughout his career, especially since executing the Didot editions of the Works of Virgil (1797-1798) and Racine (1801).

In 1801, Anne-Louis Girodet-Trioson received a commission for a painting to

les ombres des généraux français dans ses palais aériens aujourd'hui au Musée national du château de Malmaison. Cette feuille est une étude pour la figure d'Oïna – identification possible grâce à la lithographie réalisée d'après la composition par Aubry-Lecomte en 1821 – placée en bas et au milieu du tableau, à l'aplomb du barde. Fille d'un roi scandinave, Oïna, à qui un poème est consacré dans le recueil de MacPherson, est l'une des «vierges» qui, dans le tableau de Girodet, fêtent l'arrivée des valeureux guerriers dans l'Élysée aux côtés d'Ossian et de ses calédoniens. Si la coiffure est quelque peu modifiée dans la toile, et le visage idéalisé, l'expression extatique des yeux levés se retrouve

parfaitement ainsi que la draperie conforme aux costumes donnés à ces figures de la mythologie nordique.

Le dessin témoigne du travail préparatoire minutieux effectué par Girodet avant d'entreprendre une œuvre: comme le rapporte son biographe Pierre-Alexandre Coupin, l'artiste étudiait une à une sur le modèle ses figures nues puis drapées, et même jusqu'aux objets, avant de commencer l'ébauche. Ainsi avait-il en tête les détails de chacun des motifs de sa composition. Dans cet exercice, se déploie ici tout le talent de dessinateur de Girodet: la chevelure détaillée est magnifiquement travaillée, le profil se détache d'un trait pur et précis, le volume et les ombres sont adroitement figurés.

decorate the salon of Napoleon and Josephine at Malmaison during its renovation by the architect Percier. In response he created the extraordinary painting *Ossian Receiving the Ghosts of the Fallen French Heroes*, today in the Musée national du château de Malmaison. The present drawing is a study for the figure of Oïna – this identification is made possible thanks to a lithograph created after the composition by Aubry-Lecomte in 1821 – situated at the lower center of the painting, just below the bard Ossian. According to the cycle of poems by James MacPherson, Oïna was the daughter of a Scandinavian King. An entire poem from MacPherson's cycle was dedicated to her. She was one of the virgins that, next to Ossian and

his Caledonians, celebrate the arrival of brave warriors of the Elysée. Although the hair in the drawing has been modified slightly in the final painting, the idealized face and the ecstatic expression of the raised eyes is clearly seen in both works. The draperies correspond to the costumes given to figures in Norse mythology.

The drawing calls to witness the detailed preparatory work undertaken by Girodet before beginning a painting: as told by his biographer Pierre-Alexandre Coupin, the artist studied each of his models for his figures both nude and then clothed, and also each object, before beginning his compositional drawing. In this way the details of his composition would be firmly engraved in his memory. Seen through

Le beau paysage à la gouache qui figure au dos du montage original, sans être typiquement de la main de Girodet, pourrait être de celle d’un de ses camarades d’atelier comme le baron Gérard ou François-Xavier Fabre.

Sidonie Lemeux-Fraitot

Nous remercions Sidonie Lemeux-Fraitot pour avoir confirmé l'attribution du dessin et pour la rédaction de cette notice, ainsi que Sylvain Bellanger qui a également confirmé l'attribution.

the present drawing, Girodet’s talent as a draftsman is visible here, the magnificent work of the detailed hair, the pure and precise profile, the skillful rendering of volume and shade.

The handsome landscape painted in gouache on the verso of the original mount, while not entirely typical of Girodet’s hand, could be by an assistant in his studio such as Gérard or François-Xavier Fabre.

Sidonie Lemeux-Fraitot

We thank Sidonie Lemeux-Fraitot for confirming the attribution of the drawing and for the redaction of this notice, and Sylvain Bellanger who also confirmed the attribution.

*Un arbre dans un paysage montagneux
peint au verso du montage
du dessin*



*Tree in a Mountainous Landscape,
painted on the back
of the mount of the drawing*



Plume et encre brune, lavis brun,
sur traits de pierre noire
183 × 138 mm
signé à la plume et encre brune
en bas à droite: *Regnault*

Peintre français du XVIII^e siècle, Jean-Baptiste Regnault se forme dans les ateliers de Jean Bardin puis de Nicolas Bernard Lépicié. L'artiste séjourne une première fois à Rome de 1768 à 1772 puis y retourne en 1776 après avoir remporté le prix de Rome avec *Diogène visité*

par Alexandre aujourd'hui à l'École des Beaux-Arts de Paris. Au contact de l'art baroque romain, son style néoclassique va gagner en vigueur. Il est reçu à l'Académie Royale en 1783 avec *L'Education d'Achille* conservé au musée du Louvre. Regnault réalise principalement des sujets mythologiques, et après la révolution, exécute des portraits et des tableaux d'histoire qui glorifient l'Empereur et sa famille.

Le technique graphique du présent dessin *Dieux séparant la lumière des ténèbres* est

Dieux séparant la lumière des ténèbres

– 11 –

Jean-Baptiste Regnault

Paris
1754 – 1829
Paris

God Separating Light from Dark

Pen and brown ink, brown wash,
traces of black chalk
183 × 138 mm
Signed in pen and brown ink lower right:
Regnault

French painter of the eighteenth century, Jean-Baptiste Regnault trained in the studios of Jean Bardin and later of Nicolas Bernard Lépicié. The artist traveled to Rome for the first time in 1768, staying there until 1772. He later returned in 1776 after winning the prix

de Rome with his painting *Diogène visité par Alexandre* today in the l'École des Beaux-Arts de Paris. His close study of Roman baroque art lead influenced him to adopt a more vigorous neoclassical style. He was received at the Academie Royale in 1783 with his painting of the *Education d'Achille* (Musée du Louvre). Regnault primarily painted mythological subjects. After the revolution he also executed portraits and historical paintings glorifying the Emperor and his family.

caractéristique de l’art de Regnault. Notre dessin n’a pu être mis en relation avec une composition. Les sujets religieux sont rares dans le corpus de l’artiste. Le musée du Louvre conserve *Le Déluge*, tableau exécuté l’année de la Révolution et dont le dessin préparatoire se trouve au Musée Fabre à Montpellier, ainsi que *La Descente de Croix* dont le dessin préparatoire est au musée des Beaux-Arts de Besançon.

Le sujet *Dieux séparant la lumière des ténèbres* se situe au début de l’Ancien Testament: «Dieu dit: Que la lumière soit! Et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne; et Dieu sépara la lumière d’avec les ténèbres» (Genèse 1: 3-4). Dans la théologie chrétienne,

ce passage est interprété pour montrer la séparation entre *le créateur* et *la création* (Dieu voit et contemple son propre travail qu’il ajuste et modifie). Regnault qui connaissait la signification théologique du sujet, y voit probablement un parallèle avec la création artistique (un artiste contemple son travail qu’il ajuste et modifie).

The technique of the present drawing of *God Separating Light from Dark* is characteristic of Regnault’s graphic works. Religious subjects are rare in the body of Regault’s work and our drawing does not appear to be related to any other work. The Musée du Louvre possesses a painting of the *Déluge*, executed the year of the Révolution, and for which there is a preparatory drawing in the Musée Fabre at Montpellier, as well as the *Descente de Croix* for which a preparatory drawing is in the Musée des Beaux-Arts de Besançon.

The subject of *God Separating Light from Dark* is drawn from the Old Testament. “God saw that the light was good, and he separated the light from the darkness” (Genesis 1: 4).

Theologically, this passage has been interpreted to demonstrate the division between *creator* and *creation* in Christianity (God sees and contemplates his own work, which he then adjusts and modifies). Regnault was probably aware of the parallels between artistic and holy creation (An artist contemplates his work, sees what is good in it and then alters it).



Pinceau et lavis gris, graphite
180 × 525 mm
annoté à la plume et encre noire en haut
à gauche:
Roma. Monte Cavallo

Peintre et dessinateur de paysage, Jean-Antoine Constantin dit Constantin d'Aix est considéré comme le père de l'école du paysage provençal. Il intègre l'Académie de Marseille en 1771 et se rend à Rome en 1777 où il séjourne pendant trois ans. Après son retour

de Rome, il s'installe à Aix-en-Provence où il devient directeur de l'école municipale de dessins. Dessinateur prolifique, la grande majorité de ses dessins sont aujourd'hui au Musée du Louvre, au musée Granet d'Aix-en-Provence et au musée des Beaux-Arts de Marseille.

Le présent dessin *Vue du Quirinal* est stylistiquement similaire aux feuilles représentant des vues d'Italie qui furent exécutées par l'artiste après son retour en France. Parmi ces feuilles, on peut citer *La Citadelle de Brescia*¹ daté de 1826, et probablement *Habitations de*

Vue du Quirinal

– 12 –

Jean-Antoine Constantin dit / called Constantin d'Aix

Marseille
1756 – 1844
Aix-en-
Provence

View of the Quirinale

Brush and gray wash, pencil
180 × 525 mm
Inscribed in pen and black ink upper left:
Roma. Monte Cavallo

Landscape painter and draftsman, Jean-Antoine Constantin called Constantin d'Aix is considered the father of the *Provençal* school of landscape painting. He trained at the Academy of Marseille and subsequently traveled to Rome in 1777 where he stayed three years. Upon returning from Rome he settled

in Aix-en-Provence, where he served as the director of the *école municipale de dessins*. A prolific draftsman, the great majority of his drawings today are in the Musée du Louvre, the Musée Granet d'Aix-en-Provence, and the Musée des Beaux-Arts of Marseille.

Based on stylistic similarities, the present drawing appears to belong to the group of works by the artist depicting views of Italy that were not executed in situ but instead, assisted by memory and sketches, after the artist's return to France. Other drawings belonging

part et d’autre d’une route où s’avance un passant du musée du Louvre² et *Paysage* anciennement dans la collection Aubrun³.

L’annotation de l’artiste indique le sujet du dessin. Appelée *Monte Cavallo* depuis le Moyen Age à cause de la présence des statues de Castor et Pollux domptant les chevaux, la colline du Quirinal est la plus haute des sept collines de Rome.

1 – Lavis de sépia, 240 × 417 mm ; voir cat. expo, *Aspects du paysage néoclassique en France de 1790 à 1850*, Galerie du Fleuve, Paris, 1974, n°55, ill.

2 – Lavis gris et graphite, 180 × 307 mm, inv. RF 38963.

3 – Aquarelle, 170 × 250 mm ; voir le dossier de l’artiste à la documentation du musée du Louvre.

to this group include *La Citadelle de Brescia*,¹ dated 1826, and possibly the *Habitations de part et d’autre d’une route où s’avance un passant* in the Musée du Louvre² and the *Paysage* formerly in the Aubrun collection.³

The artist’s inscription indicates the subject of the drawing. Called *Monte Cavallo* since the middle ages due to the presence of a pair of colossal marble statues of horse tamers, the Quirinale is the highest of Rome’s seven hills.

1 – Brown wash, 240 × 417 mm ; see exhib. cat., *Aspects du paysage néoclassique en France de 1790 à 1850*, Galerie du Fleuve, Paris, 1974, no. 55, illus.

2 – Gray wash and graphite, 180 × 307 mm, inv. RF 38963.

3 – watercolor, 170 × 250 mm ; see the artist’s file in the documentation of the Musée du Louvre.



Fusain, estompe, gouache blanche
255 × 235 mm
monogrammé et daté au crayon noir
en bas à droite: *M. del 1806*

Issu de la Lorraine, région connue pour avoir vu naître des miniaturistes tels que François Dumont, Jean-Baptiste-Jacques Augustin ou Jean-Baptiste Isabey, Jean-Pierre Menuisier devient également peintre de portraits et miniaturiste. Il se forme auprès d'Etienne Aubry et de Jean-Baptiste Isabey, puis travaille

à Metz et à Paris. Peu d'œuvres nous sont parvenues. Nous connaissons le *Portrait de l'Impératrice Marie-Louise* aujourd'hui à la Wallace Collection¹, *Le Portrait du Roi de Rome*² ou *Le Portrait d'Auguste de Marmont, 1^{er} Duc de Ragusa*³. Menuisier semble avoir aussi exécuté le portrait de Napoléon. Le musée du Louvre conserve une miniature qui lui est attribué⁴.

Dans ce portrait, monogrammé et daté 1806, Menuisier s'attache au rendu de l'expression nonchalante de ce jeune homme du Premier Empire. Il utilise une technique en

Portrait d'un jeune homme

– 13 –

Jean-Pierre Menuisier

Metz 1783 –
~1819

Portrait of a Young Man

Charcoal, stumping, white gouache
255 × 235 mm
monogrammed and dated in black chalk
bottom right: *M. del 1806*

Originally from the Lorraine, a region known for its miniaturists such as François Dumont, Jean-Baptiste-Jacques Augustin, and Jean-Baptiste Isabey, Jean-Pierre Menuisier worked as both a painter and a miniaturist. He trained under Etienne Aubry and Jean-Baptiste Isabey, working in Metz and then Paris. Few of his

works have survived. We know the *Portrait de l'Impératrice Marie-Louise* today in the Wallace Collection,¹ the *Portrait of the King of Rome*,² and the *Portrait of August de Marmont, 1^{er} Duc de Ragusa*.³ Menuisier also probably executed a portrait of Napoleon. The Musée du Louvre has one miniature attributed to him.⁴

In the present drawing, monogrammed and dated 1806, Menuisier recreates the nonchalant expression of a young man of the First Empire. Using numerous small dots, he models the delicate features of the cheeks and brow of

pointillé pour modeler les joues et le front de son modèle, technique qui rappelle son activité de miniaturiste.

-
- 1 – Aquarelle sur ivoire, 40 × 33 mm, inv. M152.
 - 2 – Ivoire; voir Christie's, Londres, 12 juin 2006, lot 62.
 - 3 – Ivoire, 17 × 43 mm, 1813; voir vente Christies, Londres, 17 novembre 2009, lot 85.
 - 4 – Jeune fille blonde au ruban bleu et robe blanche, ivoire, 41 × 31 mm, inv. RF 5120.

his sitter in a technique that recalls his activity as a miniaturist.

-
- 1 – Watercolor on ivory, 40 × 33 mm, inv. M152.
 - 2 – Ivory; see Christie's, London, 12 June 2006, lot 62.
 - 3 – Ivory, 17 × 43 mm, 1813; see sale Christies, London, 17 November 2009, lot 85.
 - 4 – Young blond girl with a Blue Ribbon and White Dress, ivory, 41 × 31 mm, inv. RF 5120.



Huile sur panneau
18 × 24 cm
signé en bas à gauche: *TH. Rousseau*
—
Provenance: Collection Privée, France

Dès l'âge de douze ans, Théodore Rousseau décide de devenir peintre de paysage. En 1826, il intègre l'atelier de Joseph Rémond, peintre spécialisé dans les paysages historiques. Il y reste pour une courte période car il s'inspire davantage de la nature que des visions idéalisées de

l'Italie. Artistiquement, il préfère les paysages de John Constable et des peintres du XVIII^e siècle hollandais à ceux des peintres de l'Académie Française. En 1830, il abandonne son apprentissage académique et se dévoue à peindre la nature telle qu'elle se présente à lui. Il expose au Salon de Paris de 1831 à 1835 mais ses œuvres sont catégoriquement refusées à partir de 1836. En 1848, le gouvernement du Second Empire réhabilite ses œuvres et il reçoit une médaille de première classe au salon de 1849 qui lui garantit d'être exposé de façon permanente.

Vue des Ruines du Château de Pierrefonds

— 14 — **Théodore Rousseau** Paris
1812 – 1867
Barbizon

Ruins of the Château de Pierrefonds

Oil on panel
18 × 24 cm
signed lower left: *TH. Rousseau*
—
Provenance: Private Collection, France

At the age of twelve the young Theodore Rousseau decided to become a landscape painter. In 1826 he entered the studio of Joseph Rémond, who specialized in historical landscapes. Rousseau stayed with Rémond for only a short time as his inspiration came from nature, not

formulaic visions of Italy or heroic scenes. In 1830 he abandoned the academic training of the atelier to devote himself to painting landscapes as he wished. Artistically, Rousseau preferred the works of John Constable and the seventeenth century Dutch landscape painters to those of the French Academy. Although from 1831 to 1835 he exposed at the Salon de Paris, his works were categorically refused after 1836. After 1848, the government of the Second Empire rehabilitated the works of Rousseau and the artist received the first-class medal

Le présent tableau constitue l’une des œuvres les plus romantiques de Théodore Rousseau. Récemment redécouvert, il représente les ruines du Château de Pierrefonds. Construit par Louis d’Orléans au xv^e siècle, le château est abandonné au xvii^e et xviii^e siècle. Il est restauré par Napoléon III au milieu du xix^e siècle puis utilisé comme résidence impériale. Ici, Rousseau accentue le caractère mystérieux et fantastique du château en ruine. Il fait contraster les lumières et les effets de matière.

Le tableau fut réalisé à la fin des années 1830. Rousseau exécute plusieurs vues de ruines et de châteaux entre 1835 et 1840 comme *Ruines du Château de Mallièvre*¹ de 1839. D’autres tableaux présentent des

compositions similaires avec le monument situé au-dessus du point de vue du spectateur comme *Ruines d’un château dominant une rivière*² de 1837. C’est également au cours des années 1830 que Rousseau s’intéresse au rendu des effets de lumière. Ces recherches picturales culminent au début des années 1840 dans l’exécution de compositions au contre-jour accentué comme *Bergère gardant ses vaches*³ de 1841 et *Le Chemin en forêt de Fontainebleau*⁴ de 1840.

Le tableau sera inclu au supplément du catalogue raisonné des tableaux et dessins de Théodore Rousseau par Michel Schulmann.

at the Salon of 1849, guaranteeing him permanent acceptance at future salons.

The present painting is one of Rousseau’s most romantic landscapes. A recently re-discovered work, it depicts the Château de Pierrefonds. Built by Louis d’Orléans in the fifteenth century, the château was totally abandoned in the seventeenth and eighteenth centuries the château was restored by Napoleon III in the mid-nineteenth century and was subsequently used as an imperial residence.

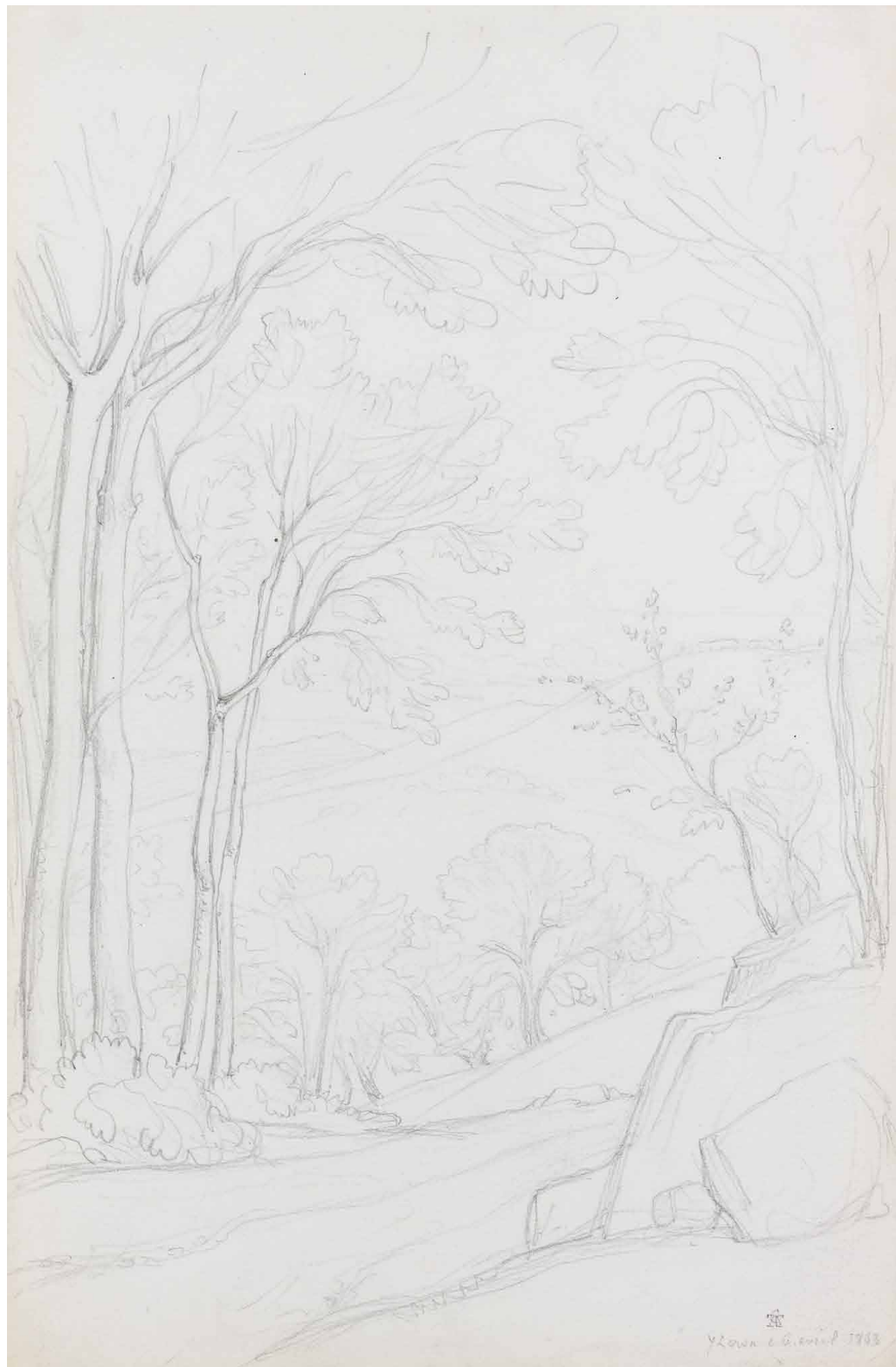
Rousseau’s view of the château, here dramatically backlit, dates from the late 1830s. It is comparable to several other paintings and drawings by the artist that treat ruins and castles perched high above the viewer that

were all executed around that time. Examples include *Ruines d’un château dominant une rivière*¹ in 1837 and *Ruines du château de Mallièvre*² in 1839. The strong backlighting of the ruins in the present work preoccupied Rousseau throughout the 1830s. His research in depicting this phenomenon culminated in several important paintings executed in the early 1840s like the *Bergère gardant deux vaches*³ in 1841 and the *Chemin en forêt de Fontainebleau*⁴ around 1840.

The painting will be included in the forthcoming addition to the catalogue raisonne of paintings and drawings of Theodore Rousseau by Michel Schulman.

-
- 1 – 23 × 32 cm; voir M. Schulman, *T. Rousseau catalogue de l’œuvre peint*, p. 139, n° 180, illus.
 - 2 – Huile sur panneau, 20 × 25 cm; voir M. Schulman, *Théodore Rousseau, catalogue raisonné de l’oeuvre peint*, Paris, 1999, p. 140, n° 181, illus.
 - 3 – Huile sur panneau, 31,7 × 42,5 cm, collection privée; voir M. Schulman, *T. R.: catalogue de l’œuvre peint*, n° 213, illus.
 - 4 – Huile sur panneau, 10 × 17,4 cm, collection privée; voir M. Schulman, *T. R.: catalogue de l’œuvre peint*, p.161, n° 214, illus.

-
- 1 – Oil on panel, 20 × 25 cm; see M. Schulman, *Théodore Rousseau, catalogue raisonnée de l’oeuvre peint*, Paris, 1999, p. 140, no. 181, illus.
 - 2 – 23 × 32 cm; see M. Schulman, *T. Rousseau catalogue de l’œuvre peint*, p. 139, no. 180, illus.
 - 3 – Oil on panel, 31,7 × 42,5 cm, private collection; see M. Schulman, *T. R.: catalogue de l’œuvre peint*, no. 213, illus.
 - 4 – Oil on panel, 10 × 17,4 cm, private collection; see M. Schulman, *T. R.: catalogue de l’œuvre peint*, no. 214, illus.



Crayon
260 × 170 mm
monogrammé, localisé et daté au crayon
en bas à droite: *Yzeron 26. Avril 1863*

Théodore Caruelle d'Aligny étudie avec Jean-Baptiste Regnault et Louis-Etienne Watelet. Il expose pour la première fois au Salon en 1862 puis se rend en Italie où il rencontre le jeune Corot en 1826. Bien que l'œuvre de Corot ait eu une influence considérable sur le travail d'Aligny, ce dernier est le premier à réaliser des

vues en plein air dans la campagne romaine. Il rentre en France en 1827 et passe les années suivantes à peindre et dessiner dans la forêt de Fontainebleau. Il est également le premier à fréquenter cette forêt où travailleront plusieurs générations d'artistes. Au Salon de 1837, Aligny remporte la médaille de première classe avec *Prométhée sur le Caucase* dont l'état fait l'acquisition. Il continue à exposer régulièrement au salon et reçoit également des commissions des églises parisiennes. En 1845, il publie une série de dessins représentant des

Une route bordée d'arbres à Yzeron

– 15 –

Théodore Caruelle d'Aligny

Chaumes
1798 – 1871
Lyon

A Road Bordered by Trees in Yzeron

Pencil
260 × 170 mm
monogrammed, placed, and dated in pencil
lower right: *Yzeron 26. Avril 1863*

Théodore Caruelle d'Aligny studied under Jean-Baptiste Regnault and Louis-Etienne Watelet. He exhibited at the salon for the first time in 1822. Aligny subsequently traveled to Italy where he met the young Corot in 1826. Although Corot's work was a major influence on Aligny, Aligny preceeded him in his open

air studies of the Roman countryside. Aligny returned to France in 1827 and spent the next several years painting and drawing in the forest of Fontainebleau. He was the first of several generations who would frequent that forest. At the salon of 1837 Aligny exhibited *Prometheus on the Caucasus*, which won a first class medal and was bought by the state. Aligny continued to exhibit regularly at the salon and also received commissions from Paris churches. In the 1840s he was asked to make drawings of the sites of ancient Greece, which he published

sites de la Grèce ancienne. En 1861, il devient directeur de l'École des Beaux-Arts de Lyon.

Grâce à l'annotation *Yzeron 26. Avril 1863*, on peut situer le présent dessin parmi les œuvres réalisées par Aligny pendant son directorat à l'École des Beaux-Arts de Lyon. Au cours de ces années qui sont considérées comme les plus belles de sa carrière, Aligny continue à exécuter des études en plein air, comme le présent dessin, afin de conférer à ses tableaux d'atelier une réelle connaissance de la nature. Si la dette envers Corot est ici évidente, le tracé simple et confiant rend compte d'un artiste en pleine maturité, capable de résumer la complexité d'un paysage rural dans une composition gracieuse emplie d'un calme

bucolique. Yzeron se situe à trente kilomètres à l'ouest de Lyon.

in 1845. In 1861 Aligny became director of the École des Beaux-Arts in Lyon.

Thanks to the inscription, we can place the present drawing among the group of works created by Aligny during his directorship of the École des Beaux-Arts in Lyon. Although these years were considered to be the height of his official career, Aligny continued to produce studies from life, like the present drawing, which informed his studio paintings with a profound knowledge of nature. While the debt to Corot here is obvious, the confident and economical linearity of the draftsmanship bespeak a mature artist, able to summarize the complexities of a rural landscape into

a graceful composition filled with bucolic calm. Yzeron is about thirty kilometers west of Lyon.



Fusain et craie blanche
620 × 470 mm
signé en bas à gauche: *G. Guillaumet*
verso: *Étude d'une figure féminine nue*
fusain

Gustave-Achille Guillaumet compte parmi les plus grands peintres orientalistes français du XIX^e siècle. Élève de François-Edouard Picot, Alexandre Abel de Pujol et Félix Barrias, Guillaumet intègre l'École des Beaux-Arts en 1857. Il échoue au Prix de Rome en 1861 mais

expose la même année pour la première fois au Salon. Archétype du peintre voyageur, il découvre en 1862 le Maghreb. Pris de passion pour cette région, il y réalisera dix longs séjours au cours de sa vie. Il expose au Salon de 1863 sa première peinture orientaliste *Prière du soir dans le Sahara* aujourd'hui au musée d'Orsay. Il représente la véracité du Sahara, l'éblouissement de ses lumières et la simplicité des mœurs de ses habitants avec un tel naturalisme qu'il fut appelé le «Millet oriental». Il décrit ses impressions africaines

Étude d'une femme Sud-Saharienne

– 16 –

Gustave-Achille
Guillaumet

Paris
1840 – 1887
Paris

Study of a Sub-Saharan Woman

Charcoal and white chalk
620 × 470 mm
Signed lower left: *G. Guillaumet*
verso: *Study of a Female Nude*
Charcoal

Gustave-Achille Guillaumet was one of the most important French orientalist painters of the nineteenth century. He was a student of François-Edouard Picot, Alexandre Abel de Pujol, and Félix Barrias. In 1861 Guillaumet tried to win the prix de Rome in Historical

Landscape but failed. However, one of his paintings was accepted at the Salon that same year. In 1862 Guillaumet visited Algeria, a voyage he repeated ten times. In 1863 he showed his first orientalist painting at the Salon, *Prière du soir dans le Sahara* (Musée d'Orsay). Guillaumet's images of the Sahara are painted with superb attention to the quality of the desert light and include careful study of customs of its inhabitants. The obvious naturalism of his paintings led others to call him the "oriental Millet". Guillaumet also wrote a book of his impression that

dans *Tableaux algériens*, recueil publié en 1888.

Le présent dessin *Étude d’une femme sud-saharienne* est caractéristique de la technique graphique de l’artiste. Guillaumet applique le fusain et la craie blanche avec la même simplicité et la même énergie que dans les deux feuilles du musée du Louvre *La Fileuse*¹ et *Arabes prosternés*². Dans le présent dessin, la femme se tient debout et légèrement de dos. Guillaumet lui confère grandeur et majesté. L’artiste s’est intéressé à d’autres reprises au personnage féminin comme dans *La Mauresque*³ ou *Femme Arabe* du musée de Poitiers⁴.

-
- 1 – inv. RF 1617.
 - 2 – inv. RF 12389.
 - 3 – fusain et craie blanche, 596 × 272 mm ; voir cat. expo., *Peintures, Aquarelles, Dessins et Sculptures du xix^e siècle*, Galerie J. F. et P. Heim, Paris, décembre 1986, n°42, ill.
 - 4 – inv. Dr 9051 ; voir le dossier de l'artiste à la documentation du musée du Louvre.

he gathered on his travels entitled *Tableaux algériens*, published in 1888.

The present *Study of a Sub-Saharan African Woman* is typical of Guillamet’s graphic work. Two sheets by the artist in the musée du Louvre, *La Fileuse*¹ and *Arabes prosternés*,² also show the same straightforward handling of charcoal and white chalk. Sub-Saharan African women like the one seen in our drawing were a favorite subject of Guillamet and he represented them on a number of occasions including *La Mauresque*³ and the *Femme Arabe* in the Musée de Poitiers.⁴

-
- 1 – Inv. RF 1617.
 - 2 – Inv. RF 12389.
 - 3 – Charcoal and white chalk, 596 × 272 mm ; see exhib. cat., *Peintures, Aquarelles, Dessins et Sculptures du xix^e siècle*, Galerie J. F. et P. Heim, Paris, December 1986, n°42, illus.
 - 4 – Inv. Dr 9051.

Galerie

Nathalie Motte Masselink

12 rue Jacob, 75006 Paris

+33 1 43 54 99 92

info@mottemasselink.com

www.mottemasselink.com