

PORTFOLIO

NATHALIE MOTTE MASSELINK

PORTFOLIO

NATHALIE MOTTE MASSELINK

Mes sincères remerciements aux personnes suivantes pour leur aide et leur soutien dans la réalisation de ce catalogue. My sincere thanks go to the following people for their assistance and support in the creation of this catalog:

Stijn Alsteens, Bruno Chenique, Simon Dara, Bruno Desmarest, Klara Drelon, Eliška Fučíková, Philippe Grunche, Neil Jeffares, Nathalie Landreau, Frédérique Lanöë, Sidonie Laude, Sylvain Laveissière, Stefano L'Occaso, Jérôme Maingard, Reid Masselink, Francesco Petrucci, Annie & Sylvie Prouté, Joëlle Soler, Pascal de la Vaissière, Edwart Vignot, toute l'équipe de la bibliothèque de la Fondation Custodia ainsi que celle de la documentation du musée du Louvre.

Les dessins sont visibles à la galerie sur rendez-vous. The drawings can be seen at our gallery by appointment. Les rapports d'état et les prix des dessins présentés dans ce catalogue sont disponibles sur demande. Condition reports and prices for the drawings presented in this catalog are available upon request.

Nathalie Motte Masselink

MICHEL COXCIE

HANS VON AACHEN

TEODORO GHISI

GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI, DIT LE GUERCHIN

JEAN-BAPTISTE DE CHAMPAIGNE

GIOVANNI BATTISTA GAULLI, DIT IL BACICCIO

FRANÇOIS LEMOYNE

CHARLES NATOIRE

GEORG FRIEDRICH SCHMIDT

CHARLES-FRANÇOIS HUTIN

PHILIBERT-BENOÎT DE LA RUE

JEAN-JACQUES FRANÇOIS LE BARBIER

PAULUS VAN LIENDER

PIERRE-PAUL PRUD'HON

EUGÈNE DELACROIX

THÉODORE GÉRICIAULT

FRANZ XAVER WINTERHALTER

HENRI LEHMANN

JEAN-FRANÇOIS MILLET

ADOLPHE APPIAN

MICHEL COXCIE

MALINES 1499 – 1592 MALINES

Étude de deux têtes d'hommes : Préparatoire pour le triptyque

de « La Sainte Parenté »

Pierre noire

372 × 260 mm

Filigrane Briquet 5855

Provenance :

Collection non identifiée (pas dans Lugt);

Nicos Dhikeos (L. 3529)

Surnommé le « Raphaël du Nord », le peintre flamand Michiel Coxcie joue un rôle déterminant dans l'introduction de l'art italien en Flandres au XVI^e siècle. Installé à Rome de 1529 à 1539, l'artiste copie les antiques et étudie les œuvres des maîtres de la Renaissance, en particulier Raphaël. Au contact de l'art italien, les personnages de Coxcie gagnent en volume et monumentalité, et ses compositions en dynamisme. De retour en Flandres, l'artiste obtient des commandes importantes. Il termine une série de vitraux laissés inachevés par Bernard van Orley pour la chapelle du Saint Sacrement dans la cathédrale de Bruxelles et exécute le triptyque de *La Sainte Parenté* probablement destiné à la cathédrale d'Anvers. Tout au long de sa carrière, il exécute d'importants

*Study of Two Male Heads: Preparatory for the Triptych
of the "Holy Kinship"*

Black chalk

372 × 260 mm, 14 5/8 × 10 1/4 in.

Watermark Briquet 5855

Provenance:

Unidentified collection (not in Lugt);

Nicos Dhikeos (L. 3529)

Nicknamed the “Raphael of the North”, the Flemish painter Michiel Coxcie played a key role in the introduction of Italian art to Flanders in the mid-sixteenth century. From 1529 to 1539 Coxcie lived in Rome, where he copied antiquities and studied the works of Renaissance artists, especially Raphael. In contact with Italian art, Coxcie's characters gained in volume and monumentality, and his compositions became more dynamic and lively. Back in Flanders, the artist quickly obtained major commissions. He finished a series of stained-glass windows left unfinished by Bernard van Orley for the Chapel of the Blessed Sacrament in the Cathedral of Brussels and executed the triptych of the *Holy Kinship*, most probably intended for the Antwerp Cathedral. Throughout his



tableaux religieux pour des églises et d'éminents clients privés, comme Philippe II d'Espagne. Coxcie produit également des cartons de tapisserie et des dessins destinés à être gravés, comme la série *Les Amours des Dieux*. Son œuvre a une grande influence sur la prochaine génération d'artistes flamands, en particulier Pierre Paul Rubens.

Notre dessin est à mettre en relation avec les deux personnages peints par Coxcie à l'arrière plan du triptyque de *La Sainte Parenté*. Exécuté en 1540, ce tableau se trouve aujourd'hui au monastère bénédictin de Kremsmunster¹. Les têtes du dessin ont la même taille que celles du tableau, et bien que le dessin ne soit pas incisé, il est préparatoire à l'exécution de ces personnages.

Cette œuvre est unique dans le corpus graphique de Coxcie. Seuls ses dessins exécutés pour des gravures sont aujourd'hui connus. Ils se définissent par un style fin, précis et minutieux². Le caractère vif, spontané et monumental de notre dessin tient davantage à l'art italien de la Renaissance. Ce style s'accorde avec celui du triptyque de *La Sainte Parenté*, aujourd'hui considéré comme le premier retable des Pays-Bas où l'art de la Renaissance italienne est appliqué à l'état pur³.

1. Voir cat. exp., *Michiel Coxcie and the Giants of his Age*, K. Jonckheere, Oostkamp, 2013, p. 93, n°94, ill.

2. Voir J. Van Gricken, « Publish or perish: Michiel Coxcie in print » in cat. exp., *Michiel Coxcie and the Giants of his Age*, K. Jonckheere, Oostkamp, 2013, p. 158–183.

3. Voir cat. exp., *Michiel Coxcie and the Giants of his Age*, K. Jonckheere, Oostkamp, 2013, p. 29.

career, he executed important religious paintings for churches and prominent private clients, such as Philip II of Spain. Coxcie also produced tapestry cartoons and designs for engravings, such as the *Loves of the Gods* series. His work had a great influence on the next generation of Flemish artists, and in particular Peter Paul Rubens.

The present drawing of *Study of Two Male Heads* is related to two figures painted by Coxcie in the background of the triptych of the *Holy Kinship*. That painting was executed in 1540, and is today preserved in the Benedictine monastery of Kremsmunster.¹ The heads in our drawing are the same size as those in the painting, and although the drawing is not incised, it is preparatory for the execution of these figures.

The present drawing is unique in the artist's oeuvre. Until today, only Coxcie's drawings executed for engravings were known. Those drawings display a fine, precise and meticulous style.² The lively, spontaneous and monumental character of our sheet is more akin to Italian Renaissance art. This style matches that of the triptych of the *Holy Kinship*, today considered the first altarpiece in the Netherlands where the art of the Italian Renaissance was applied in its purest form.³

1. See exhib. cat., *Michiel Coxcie and the Giants of his Age*, K. Jonckheere, Oostkamp, 2013, p. 93, n°94, illus.

2. See J. Van Gricken, « Publish or perish: Michiel Coxcie in print » in exhib. cat., *Michiel Coxcie and the Giants of his Age*, K. Jonckheere, Oostkamp, 2013, p. 158–183.

3. See exhib. cat., *Michiel Coxcie and the Giants of his Age*, K. Jonckheere, Oostkamp, 2013, p. 29.



HANS VON AACHEN

COLOGNE 1552 – 1615 PRAGUE

La Renommée

Plume et encre brune, lavis brun, gouache blanche, traits de sanguine

Verso : *Deux études d'un nu féminin vu de dos*

Pierre noire

232 × 179 mm

Provenance :

Collection privée, France

Avec Bartholomeüs Spranger et Joseph Heintz, Hans von Aachen est l'un des principaux représentants du maniériste tardif à la cour de Rodolphe II à Prague. Après être devenu maître peintre à Cologne, l'artiste part pour l'Italie en 1575 et y vit pendant au moins douze ans. Au cours de ces années, il copie les antiquités, et étudie le maniériste romain et florentin ainsi que les peintures vénitaines. À son retour en Allemagne, il travaille d'abord à Augsbourg puis à Munich. Il est nommé peintre de la cour de Rodolphe II en 1592 et s'installe à Prague deux ans plus tard. Hans van Aachen exécute des portraits, des peintures aux sujets religieux et mythologiques, ainsi que des allégories. Son style synthétise le maniériste italien et le réalisme des écoles du nord avec une sensualité propre à l'art de l'école de Prague.

Fame

Pen and brown ink, brown wash, white gouache, red chalk

Verso: *Two Studies of a Female Nude Seen from Behind*

Black chalk

232 × 179 mm, 9 $\frac{1}{16}$ × 7 $\frac{13}{16}$ in.

Provenance:

Private collection, France

Along with Bartholomeus Spranger and Joseph Heintz, Hans von Aachen was one of the main representatives of Late Mannerism at the court of Rudolf II in Prague. After becoming a master painter in Cologne, the artist left for Italy in 1575 and lived there for at least twelve years. During his time in Italy he made copies of classical statues, studied Roman and Florentine mannerism, and Venetian painting. On his return to Germany, he worked first in Augsburg, and then in Munich. He was appointed court painter to Rudolf II in 1592 and moved to Prague two years later. Hans von Aachen painted portraits, religious and mythological subjects, and allegories. His style synthesized Italian mannerism and the realism of northern schools with a sensuality peculiar to the art of the Prague school.



Le présent dessin *La Renommée* est une découverte récente qui vient enrichir le corpus de Hans von Aachen. Il est caractéristique de la technique graphique de l'artiste: les contours sont cernés par la plume et l'encre, les ombres sont posées au lavis, et la lumière indiquée par la gouache blanche. Notre dessin est techniquement et stylistiquement proche de nombreuses autres feuilles de l'artiste, et en particulier de celle du Kupferstichkabinet de Dresden¹ dans la pose et l'utilisation des rehauts de blanc. *Deux études d'un nu féminin vu de dos* sont exécutées au verso de notre dessin, élément typique de l'artiste qui utilise régulièrement les deux côtés de la feuille².

Ce dessin allégorique est caractéristique de l'art à la cour de Rodolphe II. *La Renommée* est ici une femme ailée assise sur une sphère terrestre tenant une trompette pour signifier qu'elle répand la notoriété parmi les hommes. Hans von Aachen a représenté une seconde fois cette figure dans un dessin préparatoire à une page de titre conservé à Göttingen³. La sensualité qui se dégage de cette femme au corps allongé et à moitié dénudé est propre au maniériste raffiné de la cour de Rodolphe II.

Nous remercions Mme Eliška Fučíková pour avoir confirmé l'attribution de notre dessin et pour les informations qu'elle nous a communiquées.

1. *Judith avec la tête d'Holopherne*, plume et encre brune, lavis gris, gouache blanche, 29,3 × 19,5 cm, inv. c1728 ; voir cat. exp., *Hans von Aachen 1552–1615, Court artist in Europe*, 2010, p. 223, n° 83, ill.

2. Voir par exemple *Composition avec la Vierge, saint Jean Baptiste et saint Jean l'Évangéliste*, plume et encre brune, 23 × 17,5 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, inv. z533 ; voir cat. exp., *idem*, p. 47, n° 51, ill.

3. Plume et encre brune sur des traits gris de pointe de métal, lavis brun, 33 × 20,8 cm, Kunstsammlung des Universität, Graphische Sammlung, Sammlung Uffenbach, Göttingen, inv. h252 ; voir cat. exp., *idem*, p. 235, n° 92, ill.

The present drawing of *Fame* is a recent discovery and addition to the artist's oeuvre. It is characteristic of the artist's graphic technique, with the contours drawn in pen and ink, shadows in ink washes, and highlights in white gouache. Our drawing is both technically and stylistically similar to other sheets by the artist; especially notable being the sheet depicting *Judith with the Head of Holofernes* in the Kupferstichkabinet in Dresden¹ for its similar use of white heightening. There are *Two Studies of a Female Nudes Seen from Behind* sketched on the verso of our drawing, which is typical for the artist who often made use of both sides of the paper in his drawings.²

The present allegorical drawing is highly characteristic of the court art of Rudolf II. Here, *Fame*, is depicted as a winged woman seated on an earthly sphere, with a trumpet to signify her spreading notoriety among men. Hans von Aachen drew this figure a second time in a preparatory drawing for a title page kept in Göttingen.³ The sensuality that emanates from this figure with the elongated and partially nude body is also specific to the excessively refined mannerism of the court of Rudolf II.

We thank Mrs. Eliška Fučíková for confirming the attribution of our drawing and for the information she provided.



1. *Judith with the Head of Holofernes*, pen and brown ink, gray wash, white gouache, 29,3 × 19,5 cm, inv. c1728 ; see exhib. cat., *Hans von Aachen 1552–1615, Court artist in Europe*, 2010, p. 223, n° 83, illus.

2. See for example *Compositional Design with the Virgin and Child with John the Baptist and John the Evangelist*, pen, brown ink, 23 × 17,5 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, inv. z533 ; see exhib. cat., *idem*, p. 47, n° 51, illus.

3. Pen and brown ink, over gray metal point, brown wash, 33 × 20,8 cm, Kunstsammlung des Universität, Graphische Sammlung, Sammlung Uffenbach, Göttingen, inv. h252 ; see exhib. cat., *idem*, p. 235, n° 92, illus.

TEODORO GHISI

MANTOUE 1536 – 1601 MANTOUE

Trois apôtres - Étude pour une lunette de la chapelle funéraire de Charles II d'Augsbourg à Seckau

Plume et encre brune, lavis brun, gouache blanche,
mise aux carreaux à la pierre noire

255 × 405 mm

Inscription à la plume et encre brune en bas à droite :
Camillo Procaccino [...] 11

Inscription à la plume et encre brune en bas à gauche : *S 4*

Inscription à la plume et encre brune au verso au centre : *518 / Brioti*

Numérotation à la plume et encre brune au verso en bas au centre : *20*

Provenance :

Collection non identifiée (*Brioti ?*) (L.311a);
Collection privée, sud de la France

Bibliographie :

Stefano L'Occaso, «Disegni e dipinti a Mantova alla fine del XVI secolo»,
in *Civiltà Mantovana*, 2017, p. 73, n° 12, ill.

Three Apostles—Study for a Lunette in the Funerary Chapel of Charles II
of Augsburg at Seckau

Pen and brown ink, brown wash, white bodycolor,
squared in black chalk

255 × 405 mm, 10 × 15 $\frac{1}{16}$ in.

Inscription in pen and brown ink bottom right:
Camillo Procaccino [...] 11

Inscription in pen and brown ink bottom left: *S 4*

Inscription in pen and brown ink verso center: *518 / Brioti*

Numbered in pen and brown ink verso bottom center: *20*

Provenance:

Unidentified collection (*Brioti?*) (L.311a);
Private collection, south of France

Literature:

Stefano L'Occaso, "Disegni e dipinti a Mantova alla fine del XVI secolo",
in *Civiltà Mantovana*, 2017, p. 73, n° 12, illus.



Frère du célèbre graveur Giorgio Ghisi, Teodoro Ghisi est un peintre maniériste attaché à la cour ducale de Mantoue. Peu d'éléments sont connus sur sa formation. Il semble avoir copié *Le Jugement dernier* de Michel-Ange pour le cardinal Ercole Gonzaga en 1559. Naturaliste, il réalise également des tableaux d'animaux dont plusieurs pour le scientifique Ulisse Aldrovandi en 1572. Vers 1575, Ghisi exécute des commandes religieuses comme *Le Baptême du Christ* pour l'église Santa Barbara ou *La Trinité avec saint Sébastien et saint Roch* pour l'église Sant Antonio. L'artiste se distingue également dans l'exécution de décors. Entre 1579 et 1581, il participe à celui de la Galerie des Mois du palais ducal de Mantoue, et probablement à celui de la Salle du Zodiaque avec Lorenzo Costa le jeune. Pour le palais Goito, il exécute *Le Serment de Luigi Gonzaga* et *La Bataille entre Ludovico II et Carlo* (1586-1587). Nommé peintre de cour auprès de l'archiduc Charles II d'Augsbourg, beau-frère de Gugliemo Gonzaga, Ghisi séjourne à Seckau et à Graz de 1587 à 1590. Il y exécute entre autre le décor de la chapelle funéraire de l'archiduc. De retour à Mantoue, Ghisi réalise des fresques pour la cathédrale. L'artiste collabore avec son frère Giorgio à plusieurs reprises, lui préparant entre autre deux projets de gravure *Vénus et Adonis* et *Angélique et Médor*.¹

Le présent dessin est préparatoire au décor de la chapelle funéraire de l'archiduc Charles II d'Augsbourg et de sa femme Marie de Bavière dans l'église abbatiale de Seckau. Le format triangulaire du dessin se justifie par l'emplacement de la fresque dans la voûte. Teodoro exécute ce décor entre 1588 et 1589, permettant de situer l'exécution de notre dessin à cette même période.

Notre dessin est caractéristique du corpus graphique de Teodoro Ghisi. Son style se définit par une ligne fluide un peu incisive accompagnée d'un lavis sombre et de gouache blanche pour marquer les contrastes

Brother of the celebrated printmaker Giorgio Ghisi, Teodoro Ghisi was a painter at the Ducal Court of Mantua. Little is known about his formation. He seems to have copied the *Last Judgment* of Michelangelo in 1559 for the Cardinal Ercole Gonzaga. He also executed animal paintings, including several for the scientist Ulisse Aldrovandi in 1572. Around 1575, Ghisi painted the *Baptism of Christ* in the church of Santa Barbara, as well as the *Trinity with Saint Sebastian and Saint Rocco* for the church of Sant'Antonio. The artist also stood out in the execution of decorations. Between 1579 and 1581, he assisted in painting the decorations for the Gallery of the Months in the Ducal Palace in Mantua and probably the Sala di Zodiac with Lorenzo Costa the younger. For the Palazzo Goito, he painted *The Oath of Luigi Gonzaga* and the *Battle between Ludovico II and Carlo Gonzaga* (1586-1587). Named court painter to the Archduke Charles II of Augsburg, brother-in-law of Gugliemo Gonzaga, Ghisi was in Seckau and Graz between 1587 and 1590. Among other things, he executed the decoration of the funeral chapel of the Archduke. Back in Mantua, Ghisi produced frescoes for the cathedral. The artist collaborated with his brother Giorgio on several engravings. They executed together, among others prints, a *Venus and Adonis* and an *Angelica and Medora*.¹

The present drawing is preparatory for the decoration of the funerary chapel of the Archduke Charles II of Augsburg and his wife Maria of Bavaria in the abbatial church of Seckau. The triangular format of the drawing corresponds to the shape of the painted fresco in the vault. Teodoro executed the decoration of this chapel between 1588 and 1589, meaning that our drawing was likely made around the same time.

Our drawing is characteristic of the graphic work of Teodoro Ghisi. His style is defined by a fluid but firm line enlivened with dark ink wash and heightened with white gouache. The characters are also



lumineux. Les personnages se distinguent également par des gestes expressifs. Parmi les autres dessins connus de l'artiste, nous pouvons mentionner les feuilles de la Walker Art Gallery de Liverpool², de l'Art Institut de Chicago³, ou encore du musée du Louvre⁴; deux autres feuillets se trouvent en collections privées⁵. Un autre dessin préparatoire pour le plafond de la chapelle de Seckau est aujourd'hui connu⁶. Il présente une technique, un format et des dimensions similaires à notre dessin.

Nous remercions M. Stefano L'Occaso pour l'aide qu'il a apportée à la rédaction de cette notice.

1. Voir cat. exp., *The Engravings of Giorgio Ghisi*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1985, pp. 147-150, n° 42 et 43, ill.

2. Plume, encre brune, lavis brun, gouache blanche ; voir S. L'Occaso, « Disegni et Dipinti a Montova tra cinque e seicento », in *Civilità Mantovana*, 2015, I, n° 140, p. 114, n° 4, ill.

3. *La Madona della Misericordia*, plume, encre brune, lavis brun, gouache blanche sur un papier bleu ; voir S. L'Occaso, « Disegni et Dipinti a Montova tra cinque e seicento », in *Civilità Mantovana*, 2015, I, n° 140, p. 113, n° 3, ill.

4. 345 × 557 mm, inv. RF28991; Stefano L'Occaso, « Teodoro Ghisi, un manierista internazionale a Mantova », in *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, 2009-2010, n° 15-16, p. 145, fig. 10, ill.

5. Voir Stefano L'Occaso, « Bernardino Malpizzi, a Late Mannerist Draftsman in Mantua », dans *Master Drawings*, n° 1, 2012, p. 79.

6. Plume, encre brune, lavis brun, gouache blanche, Galerie Maurizio Nobile, Bologne ; voir S. L'Occaso, « Disegni et Dipinti a Montova tra cinque e seicento », in *Civilità Mantovana*, 2015, I, n° 140, p. 111, n° 1, ill.

1. See exhib. cat., *The Engravings of Giorgio Ghisi*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1985, pp. 147-150, nos. 42 and 43, illus.

2. Pen, brown ink, brown wash, white bodycolor; see S. L'Occaso, "Disegni et Dipinti a Montova tra cinque e seicento", in *Civilità Mantovana*, 2015, I, n° 140, p. 114, n° 4, illus.

3. *La Madona della Misericordia*, pen, borwn ink, brown wash, white bodycolor on blue paper; see S. L'Occaso, "Disegni et Dipinti a Montova tra cinque e seicento", in *Civilità Mantovana*, 2015, I, n° 140, p. 113, n° 3, illus.

4. 345 × 557 mm, inv. RF28991; Stefano L'Occaso, "Teodoro Ghisi, un manierista internazionale a Mantova", in *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, 2009-2010, n° 15-16, p. 145, fig. 10, illus.

5. See Stefano L'Occaso, "Bernardino Malpizzi, a Late Mannerist Draftsman in Mantua", in *Master Drawings*, n° 1, 2012, p. 79.

6. Pen, brown ink, brown wash, white bodycolor, Gallery Maurizio Nobile, Bologna; see S. L'Occaso, "Disegni et Dipinti a Montova tra cinque e seicento", in *Civilità Mantovana*, 2015, I, n° 140, p. 111, n° 1, illus.



GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI, DIT LE GUERCHIN
CENTO 1591 – 1666 BOLOGNE

Saint Jean-Baptiste dans le désert

Sanguine

269 × 198 mm

Provenance :

Sir Robert Witt (L.2228b);
Collection privée européenne;
puis par descendance;
Collection privée, Les Pays-Bas

Bien que surnommé *Guercino* « le loucheur », Giovanni Francesco Barbieri est l'un des peintres italiens les plus visionnaires du XVII^e siècle. Principalement autodidacte, il est influencé par les compositions de Ludovico et Annibale Carracci. Il s'établit dans sa petite ville natale de Cento, et de là, sa réputation gagne très vite le reste de l'Italie. Le Pape Grégoire XV l'appelle à Rome en 1621 pour réaliser d'importants décors tel le plafond du *Casino Ludovisi*. Au cours de ce séjour, sa peinture qui se caractérise jusque là par un grand naturalisme baigné d'un puissant clair-obscur, gagne en classicisme et en clarté. En 1642, il s'installe à Bologne où il devient le plus important peintre

Saint John The Baptist in the Desert

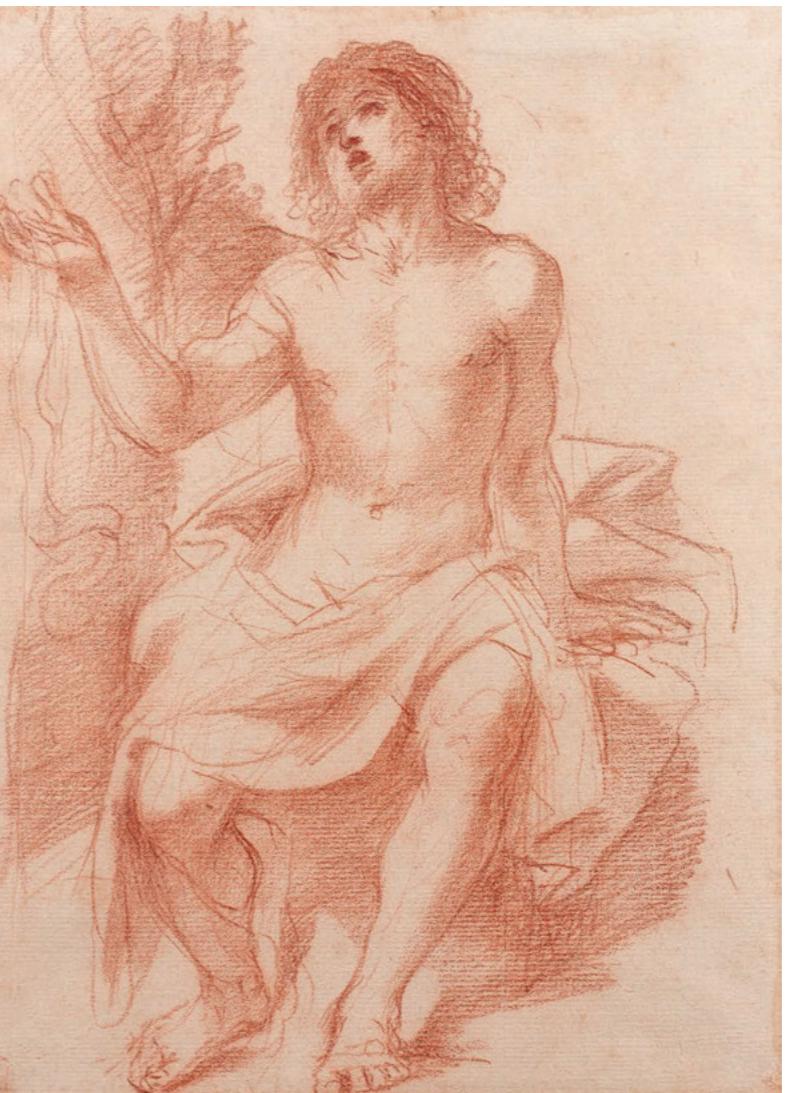
Red chalk

269 × 198 mm, 10 ½ × 7 ¾ in.

Provenance:

Sir Robert Witt (L.2228b);
European private collection;
By descent;
Private collection, The Netherlands

Despite the nickname *Guercino*, meaning “squinter”, Giovanni Francesco Barbieri was one of the most visionary Italian painters of the seventeenth century. Mainly self-taught, he was nevertheless influenced by the art of Ludovico and Annibale Carracci. Guercino was based in his native Cento, a small town in Emilia and from there his reputation grew quickly throughout the Italian peninsula. Pope Gregory XV called him to Rome in 1621 to execute many important commissions such as the ceiling of the *Casino Ludovisi*. During his Roman stay his style, which up until then was strongly naturalistic, bathed in powerful darks and lights, became clearer and more classical. In 1642 Guercino settled in Bologna



de la ville, recevant des commandes de l'étranger, en particulier de France et de Suède. Guerchin est sans doute le dessinateur le plus prolifique du XVII^e siècle. Ses dessins, au traitement libre et à l'émotion forte, ont toujours été recherchés par les collectionneurs et sont très appréciés aujourd'hui encore.

Le sujet de notre dessin *Saint Jean-Baptiste dans le désert* est caractéristique de l'œuvre du Guerchin. L'artiste aborde ce thème tout au long de sa carrière en dessins et tableaux. Parmi les versions les plus remarquables, nous pouvons mentionner le tableau du Kunsthistorisches Museum de Vienne¹ et celui de la Galerie Doria Pamphili, Rome². La composition de notre dessin, avec les arbres figurés à l'arrière-plan, et la technique esquissée suggèrent qu'il est préparatoire pour un tableau mais celui-ci n'a pas été retrouvé.

Guerchin commence à utiliser la sanguine à Rome vers 1621. L'artiste l'utilise ensuite tout au long de sa carrière pour des esquisses rapides ou des compositions très élaborées³. Notre dessin se distingue par l'application énergique de la sanguine qui suggère les contours plutôt que de les tracer. Les contrastes d'ombre et de lumière sont prononcés, en particulier dans la draperie. Notre feuille est stylistiquement proche des dessins à la sanguine de l'artiste préparatoires au décor de la coupole de Piacenza peint en 1627⁴. Notre dessin date très probablement des années 1625-1630.

1. D. Stone, *Guercino: catalogo completo dei dipinti*, Florence, 1991, p. 192, n° 175, ill.

2. *Idem*, p. 286, n° 78, ill.

3. *Marie Madeleine priant dans un paysage*, 260 × 206 mm, Morgan Library, inv. IV, 168H ; voir J. Marciari, *Guercino Virtuoso Draftsman*, Londres, 2020, p. 104, n° 32, ill.

4. *Étude pour le prophète Zacharie*, sanguine, 30,4 × 21,2 cm ; voir vente Sotheby's, Londres, 9 juillet 2014, lot 22, ill.

where he became the most important painter of the city, receiving many commissions from abroad, especially from France. Guercino was doubtless the most prolific draftsman of the seventeenth century. The free handling and strong emotion displayed in his drawings makes them desirable even today.

The subject of our drawing, *Saint John the Baptist in the Desert*, is characteristic of Guercino's work. The artist tackled this theme throughout his career in drawings and paintings. Other notable versions include the painting in the Kunsthistorisches Museum in Vienna,¹ and one in the Doria Pamphili Gallery, Rome.² The composition of our drawing, with the trees shown in the background, suggests that it is preparatory for a painting, but no compositionally identical work has been found.

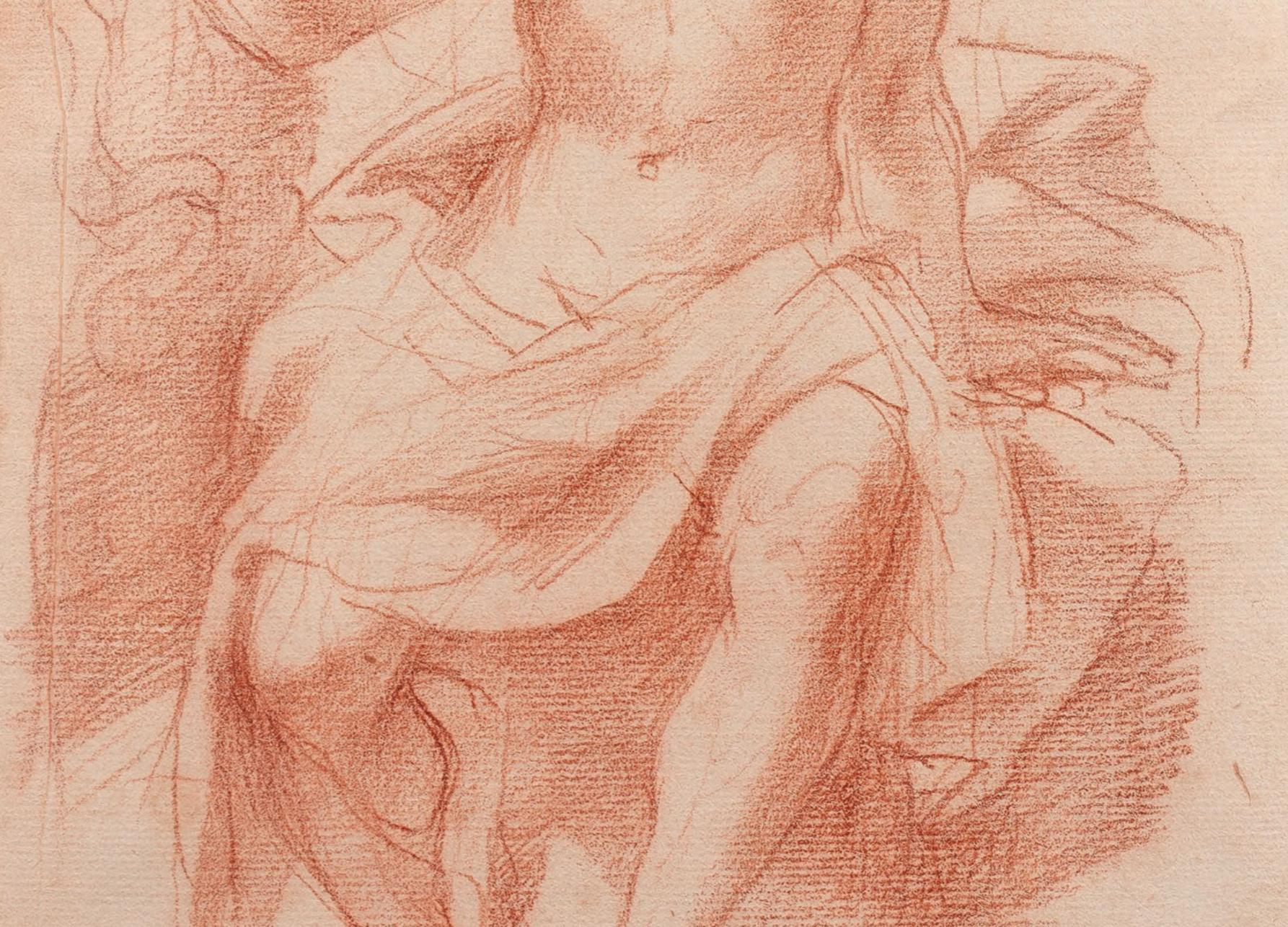
Guercino began to use red chalk during his first stay in Rome around 1621. The artist then used it throughout his career for quick sketches as well as very elaborate compositions.³ Our drawing is distinguished by the energetic application of red chalk, suggesting contours rather than tracing them. The contrast of light and shadow is strong, especially in the drapery. The drawing is stylistically close to the red chalk drawings made by the artist preparatory for the decoration of the dome of Piacenza in 1627.⁴ Our drawing most likely dates from the years 1625–1630.

1. D. Stone, *Guercino: catalogo completo dei dipinti*, Florence, 1991, p. 192, n° 175, illus.

2. *Idem*, p. 286, n° 78, illus.

3. *Mary Magdalene Praying in a Landscape*, 260 × 206 mm, Morgan Library, inv. IV, 168H ; see J. Marciari, *Guercino Virtuoso Draftsman*, London, 2020, p. 104, n° 32, illus.

4. *Study for the Prophet Zechariah*, red chalk, 30,4 × 21,2 cm ; see vente Sotheby's, London, 9 July 2014, lot 22, illus.



JEAN-BAPTISTE DE CHAMPAIGNE
BRUXELLES 1631 – 1681 PARIS

Vue du mont Aventin avec le couvent de la basilique Sainte-Sabine à Rome
Lavis gris et pierre noire
230 x 369 mm
Inscrit en haut au milieu à la plume et encre brune : *il monte Aventino* ;
à la pierre noire : *S. Sabina*

Neveu du célèbre peintre Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne intègre l'atelier de son oncle à l'âge de douze ans. Avec Nicolas de Plattemontagne, il sera son plus proche collaborateur. Dès sa jeunesse, Jean-Baptiste participe à d'importants chantiers : il exécute un tableau pour le réfectoire du Val-de-Grâce et prend part à la réalisation des peintures sur la vie de saint Bruno pour Anne d'Autriche. Afin de compléter sa formation, l'artiste se rend en 1658 en Italie, alors que Philippe de Champaigne ne s'y est lui-même jamais rendu. De retour à Paris un an plus tard, Jean-Baptiste prend davantage de responsabilités au sein de l'atelier. Il semble terminer les deux derniers cartons pour la tenture de Saint Gervais Saint Protais, et participe au décor des appartements du roi à Vincennes. Puis les grandes commandes s'enchaînent : il peint le May de Notre-Dame pour la corporation des Orfèvres en 1667, puis décore les appartements du dauphin aux Tuileries et participe à ceux du roi à Versailles. En 1663, il est reçu à l'Académie royale où il devient par la suite professeur. À la mort de son oncle en 1674, Jean-Baptiste de Champaigne reprend l'atelier. Il continue à peindre pour les

View of the Aventine Hill with the Convent of the Saint Sabine Basilica in Rome
Gray wash and black chalk
230 x 369 mm, 9 1/6 x 14 1/6 in.
Inscribed upper center in pen and brown ink: *il monte Aventino* ;
in black chalk: *S. Sabina*

Nephew of the famous painter Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne entered the workshop of his uncle at the age of twelve. He would eventually be his uncle's closest collaborator, along with Nicolas de Plattemontagne. From his youth, Jean-Baptiste participated in many of his uncle's important commissions. He executed a painting for the refectory of the Val-de-Grâce and collaborated in the creation of a cycle of paintings depicting the life of Saint Bruno for Anne of Austria. In 1658 the artist traveled to Italy to complete his training; something Philippe de Champaigne had never done. Jean-Baptiste returned to Paris the following year and subsequently, assumed responsibilities within the workshop. He likely finished the last two cartoons for the Saint Gervais Saint Protais tapestries, and took part in the decoration of the King's apartments in Vincennes. In the following years he received a number of important commissions including: the May of Notre-Dame for the corporation of the Goldsmiths in 1667, and the decorations of the King's apartments in Versailles. In 1663, he was received by the Royal Academy where he later became professor. After the death of his uncle in 1674, Jean-Baptiste de Champaigne took over his uncle's studio. He continued



Bâtiments du roi et les établissements religieux. Proche du milieu janséniste de Port-Royal, son style se caractérise par un classicisme dépouillé, similaire à l'esthétique de Philippe de Champaigne.

Exécuté en 1658/1659 lors du séjour romain de l'artiste, notre dessin, qui représente le mont Aventin avec le couvent Sainte-Sabine, est l'un des deux paysages connus de Jean-Baptiste de Champaigne. L'autre paysage est une vue de Terracina sur la Via Appia¹. Les deux dessins présentent des dimensions similaires et sont exécutés au lavis gris et à la pierre noire. Aucun autre dessin de la période romaine de l'artiste n'est aujourd'hui connu. Pourtant, il y a abondamment dessiné puisque l'inventaire de son atelier après décès mentionne un portefeuille comprenant de nombreux dessins exécutés à Rome. Notre feuille est un rare témoignage de sa technique dessinée en Italie.

L'étude du dessin permet de noter de nombreuses affinités stylistiques et techniques avec les paysages dessinés de Philippe de Champaigne. Les deux artistes tracent les contours à la pierre noire puis posent les jeux d'ombre et de lumière au lavis gris. De même, ils insistent sur la structure du paysage construit avec des lignes diagonales et horizontales prononcées. Enfin, ils annotent tous les deux à la plume et encre brune le lieu représenté, comme ici « mont aventin ».

Le mont Aventin est situé au sud de Rome. Les vestiges du mur Servien qui entouraient la Rome antique se distinguent parfaitement dans le dessin. En revanche, la basilique Saint-Sabine, édifiée au v^e siècle, est difficile à reconnaître à cause de ses nombreuses restaurations.

¹. Vue de Terracina sur la Via Appia, pierre noire et lavis gris, 19 × 36 cm ; voir la documentation de la galerie.

to paint for the *Bâtiments du Roi* and for religious institutions. Close to the Jansenist circle of Port Royal, his style is characterized by a simple classicism, similar to the aesthetic of Philippe de Champaigne.

Executed during his stay in Rome in 1658/1659, our drawing, depicting the Aventine Hill with the Saint Sabine convent, is one of only two known landscape drawings by Jean-Baptiste de Champaigne. The second landscape drawing by the artists is a view of Terracina on the Via Appia.¹ Both drawings are of similar dimensions and both were executed in gray wash and black chalk. No other drawings from the artist's Roman period have survived. However, the inventory of the artist's workshop after his death mentions a portfolio with numerous drawings executed in Rome. The present sheet is therefore a rare testimony of his graphic work while in Rome.

The present drawing shows many stylistic and technical affinities with landscape drawings by Philippe de Champaigne. Both artists drew the contours of the major forms in black chalk and used gray wash to define the shadows. Both artists insist on the structure of the landscape emphasizing diagonal and horizontal lines. And both artists annotated in pen and brown ink the location represented, as in the present drawing "mont aventin".

The Aventine is the southernmost of Rome's seven hills. The remains of the Servian Wall, the fortification surrounding ancient Rome, can be easily recognized in the drawing. The silhouette of the fifth century Saint Sabine basilica is difficult to see due to the many restorations.



¹. View of Terracina on the Via Appia, black chalk and gray wash, 19 × 36 cm; see the documentation of the gallery.

GIOVANNI BATTISTA GAULLI, DIT IL BACICCIO
GÊNES 1639 – 1709 ROME

Portrait du pape Alexandre VIII Ottoboni
Pierre noire, sanguine, craie blanche
278 × 204 mm

Provenance:
Collection inconnue (non répertoriée dans Lugt)

Giovanni Battista Gaulli, dit Il Baciccio, est l'un des plus importants peintre baroque actif à Rome dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Fresquiste, portraitiste, peintre de tableaux religieux et mythologiques, il a recours à des couleurs chaudes et brillantes pour élaborer des compositions pleines de mouvements. Originaire de Gênes, il étudie les œuvres de Rubens, Van Dyck et Strozzi avant de s'installer à Rome en 1658. Sa rencontre avec Le Bernin lui permet d'obtenir d'importantes commandes. L'artiste transcrit en peinture la vision du sculpteur, tant dans le domaine du mouvement des étoffes que dans l'expression des sentiments. En 1672, Baciccio obtient la plus importante commande de sa carrière : le décor de la coupole et du plafond de l'église du Gesù. En cinq ans, l'artiste réalise une composition en perspective illusionniste absolument grandiose. En faisant déborder les nuages et les figures hors du cadre, il offre l'une des visions les plus radieuses et joyeuses du catholicisme triomphant.

Portrait of Pope Alexander VIII Ottoboni
Black, red, and white chalk
278 × 204 mm, 10 $\frac{15}{16}$ × 8 in.

Provenance:
Unknown collection (not listed in Lugt)

Giovanni Battista Gaulli, known as Il Baciccio, was one of the most important Baroque painters active in Rome in the second half of the seventeenth century. Fresco painter, portraitist, and painter of religious and mythological paintings, he used warm and brilliant colors to elaborate compositions full of movement. Originally from Genoa, he studied the works of Rubens, Van Dyck, and Strozzi before settling in Rome in 1658. His meeting with Bernini allowed him to obtain important commissions. Baciccio transcribed into painting the sculptor's vision, both in the movement of the fabrics and in the expression of feelings. In 1672, Baciccio obtained the most important commission of his career: the decoration of the cupola and the ceiling of the church of Gesù. In five years, the artist created a composition in an absolutely grandiose illusionist perspective. By painting clouds and figures out of the frame, he offered one of the most radiant and joyful visions of the triumphant Catholicism.



Parallèlement à ses grands chantiers décoratifs, Baciccio connaît une brillante carrière de portraitiste. Il peint la noblesse romaine et les personnalités ecclésiastiques dont les sept papes ayant régné d'Alexandre VII à Clément XI. Baciccio exécute également des portraits dessinés à la pierre noire, sanguine et craie blanche. Ces dessins sont très réalistes et servaient de référence dans l'atelier pour exécuter les portraits définitifs. Seule une douzaine de portraits dessinés par Baciccio sont aujourd'hui connus. Parmi ceux-ci, nous pouvons mentionner les deux feuilles de la collection royale anglaise représentant les papes *Innocent XI* et *Clément X*¹, et le portrait du pape *Clément IX* aujourd'hui au Niedersächsisches Landesmuseum de Hannovre².

Notre portrait du pape Alexandre VIII Ottoboni en est également un parfait exemple. Vu de profil, le pontife est observé avec réalisme comme en témoignent les détails des rides et des cernes. Deux autres études dessinées du même pape sont aujourd'hui conservées : l'une se trouve à la Morgan Library de New York³, l'autre au Museum Kunst Palast de Düsseldorf⁴. Deux portraits peints du pontife par Baciccio sont également connus⁵.

Nous remercions M. Francesco Petrucci d'avoir confirmé l'attribution de notre dessin et pour les informations qu'il nous a communiquées.

1. *Portrait d'Innocent XI*, sanguine et pierre noire, lavis de sanguine, rehauts de blanc, 373 × 246 mm, inv. n°RCIN905531; *Portrait de Clément X*, sanguine et pierre noire, 198 × 146 mm, inv. n°905533; voir la base de données du Royal Collection Trust.

2. Voir F. Petrucci, *Baciccio Giovanni Battista Gaulli 1639-1709*, Rome, 2009, p. 139, fig. 168, ill.

3. Sanguine et pierre noire sur papier brun, 371 × 244 mm, Morgan Library, New York, inv. n°IV, 175; voir la base de données de la Morgan Library.

4. Voir F. Petrucci, *idem*, p. 138-140, fig. 170, ill.

5. Voir F. Petrucci, *Baciccio Giovanni Battista Gaulli 1639-1709*, Milan, 1999, p. 374-376, n°A15, n°A16, ill.

In addition to his major decorative projects, Baciccio enjoyed a brilliant career as a portraitist. He painted Roman nobles and the ecclesiastical personalities including each of the seven popes who reigned from Alexander VII to Clement XI. Baciccio also executed drawn portraits in black, red, and white chalk. These drawings are very realistic and were most probably used as references for the execution of the final portraits. Only a dozen portrait drawings by Baciccio are known today. Among these, we can mention the two sheets from the English Royal Collection representing the Popes *Innocent XI* and *Clement X*,¹ and the portrait of Pope *Clement IX* today at the Niedersächsisches Landesmuseum in Hannover.²

Our portrait of Pope Alexander VIII Ottoboni is also a perfect example of the artist's drawn portraits. Seen in profile, the pontiff is observed with realism as shown by the details of the wrinkles and dark circles. Two other drawn studies of the same pope are known: one is at the Morgan Library in New York,³ the other at the Museum Kunst Palast in Düsseldorf.⁴ Two painted portraits of the pontiff by Baciccio are known.⁵

We thank Mr. Francesco Petrucci for confirming the attribution of our drawing and for the information he provided.

1. *Portrait of Innocent XI*, red chalk and black chalk, wash of red chalk, white chalk, 373 × 246 mm, inv. n°RCIN905531; *Portrait of Clément X*, red chalk and black chalk, 198 × 146 mm, inv. n°905533; see the database of the Royal Collection Trust.

2. See F. Petrucci, *Baciccio Giovanni Battista Gaulli 1639-1709*, Rome, 2009, p. 139, fig. 168, illus.

3. Red chalk and black chalk, 371 × 244 mm, Morgan Library, New York, inv. n°IV, 175; see the database of the Morgan Library.

4. See F. Petrucci, *idem*, p. 138-140, fig. 170, illus.

5. See F. Petrucci, *Baciccio Giovanni Battista Gaulli 1639-1709*, Milano, 1999, p. 374-376, n°A15, n°A16, illus.



FRANÇOIS LEMOYNE
PARIS 1688 – 1737 PARIS

Étude pour le génie du Commerce

Pierre noire, estompe, craie blanche

215 × 170 mm

Annoté à la plume et encre brune en bas à gauche : *Le Moine D.*

Provenance :

Galerie La Scala, Paris ;

Collection privée, Paris

François Lemoyne est l'un des plus importants peintre d'histoire actif en France au début du XVIII^e siècle. Associant les couleurs rubénianes à la majesté des figures italiennes, Lemoyne élabora un style baroque gracieux et puissant. L'artiste se forme dans l'atelier de Louis Galloche. Il remporte le Prix de Rome en 1711 mais ne reçoit jamais la bourse pour lui permettre de séjourner à l'Académie de France. Il est reçu à l'Académie royale en 1718 et obtient par la suite ses premières commandes. En 1723, Lemoyne se rend plusieurs mois en Italie, invité par son ami et mécène François Berger. De retour à Paris, il expose au Salon de 1725 et exécute des tableaux pour l'hôtel du Grand Maître et l'église Saint Louis à Versailles. En 1728, Lemoyne reçoit sa plus importante commande : l'exécution du plafond

Study for the Genius of Commerce

Black chalk with stumpng, white chalk

215 × 170 mm, 8 $\frac{15}{32}$ × 6 $\frac{11}{16}$ in.

Inscribed in pen and brown ink lower left: *Le Moine D.*

Provenance:

Galerie La Scala, Paris;

Private collection, Paris

François Lemoyne was one of the most important historical painters active in France at the start of the eighteenth century. The artist succeeded to combine Rubensian colors with the majesty of Italian figures to develop a graceful and powerful baroque style. Trained in Louis Galloche's studio, he won the Prix de Rome in 1711; but never received the scholarship to travel to Italy. He was received at the Académie Royale in 1718 and then obtained his first commissions. In 1723 he went to Italy for several months, invited by his friend and patron François Berger. Back in Paris, he exhibited at the Salon of 1725 and produced paintings for the Hôtel du Grand Maître and the Saint Louis Church in Versailles. In 1728 Lemoyne received his most important commission: the execution of the ceiling of the Salon



du Salon d'Hercule au château de Versailles, pour lequel il exécute *L'Apothéose d'Hercule*. Peint sur toile, ce tableau comprend plus de 142 figures organisées dans un ciel ouvert. Le plafond est magnifiquement reçu en 1736 et permet à Lemoyne d'obtenir la position convoitée de Premier Peintre du Roi. Probablement épuisé, l'artiste se suicide quelques mois plus tard au sommet de sa carrière. Son art aura une influence décisive sur la création du style rococo porté à son apogée par ses élèves François Boucher et Charles Natoire.

En parallèle à l'exécution du plafond du Salon d'Hercule, Lemoyne reçoit une autre commande royale pour un tableau devant orner la cheminée du Salon de la Paix. Terminé en 1729, ce tableau représente *Louis XV donnant la paix à l'Europe*¹ et constitue la première commande achevée de Lemoyne pour Versailles. Notre dessin est préparatoire à la figure du génie du Commerce. Cette figure et celle du génie des Arts, peintes au premier plan de la composition, sont les enfants de la Paix. Le catalogue raisonné de François Lemoyne compte sept dessins préparatoires pour ce tableau dont une composition d'ensemble².

Notre dessin est caractéristique de la technique graphique de Lemoyne. Ce dernier étudiait chaque figure indépendamment à la pierre noire et à la craie blanche sur des papiers beige ou bleus/gris. De même, les contours de la figure sont délicats et légers tout en étant bien précis. Comme l'écrit Louis Antoine Prat sur les dessins de Lemoyne : « Rien n'est appuyé bien que tout soit défini³. »

1. Huile sur toile, 3,82 × 2,95 m, 1729, châteaux de Versailles et de Trianon, inv. n° MV2091.

2. *Louis XV donnant la Paix à l'Europe*, pierre noire et craie blanche sur papier bleu, 401 × 300 mm, château de Versailles et de Trianon, inv. n° MV8502 ; voir Jean-Luc Bordeaux, *François Le Moyne and his Generation 1688–1737*, Arthena, 1985, cat. d103, fig. 230, ill.

3. Louis-Antoine Prat, *Le Dessin français au XVIII^e siècle*, Paris, 2017, p. 82.

d'Hercule in the Château de Versailles for which he created *The Apotheosis of Hercules*. Painted on canvas, this composition includes more than 142 figures arranged in an open sky. The ceiling was magnificently received in 1736 and enabled Lemoyne to obtain the coveted position of First Painter of the King. Probably exhausted, the artist committed suicide a few months later at the height of his career. His art had a decisive influence on the creation of the Rococo style brought to its peak by his students François Boucher and Charles Natoire.

Along with the ceiling of the Salon d'Hercule, Lemoyne received another royal commission for a painting to adorn the fireplace in the Salon de la Paix. That painting was completed in 1729; it was the first of Lemoyne's large decorations for Versailles. It represents *Louis XV Giving Peace to Europe*.¹ Our drawing is preparatory for the figure of the Genius of Commerce situated in the foreground of the painting. This figure and the Genius of the Arts are depicted as children of Peace. François Lemoyne's catalog raisonné includes seven preparatory drawings for this painting, including a study of the overall composition.²

The present drawing is characteristic of Lemoyne's graphic technique. The artist made studies for each of the figures independently in black and white chalk on beige and blue/gray papers. The contours of the figures are delicate and light while being very precise. As Louis Antoine Prat wrote on Lemoyne's drawings: "Nothing is strongly traced although everything is defined".³

1. Oil on canvas, 3.82 × 2.95 m, 1729, Châteaux de Versailles et de Trianon, inv. n° MV2091.

2. *Louis XV Giving Peace to Europe*, black chalk and white chalk on blue paper, 401 × 300 mm, Château de Versailles et de Trianon, inv. n° MV8502 ; see Jean-Luc Bordeaux, *François Le Moyne and his Generation 1688–1737*, Arthena, 1985, cat. d103, fig. 230, illus.

3. See Louis-Antoine Prat, *Le Dessin français au XVIII^e siècle*, Paris, 2017, p. 82.



CHARLES NATOIRE

NÎMES 1700 – 1777 CASTEL GANDOLFO

Paysage avec ruines, personnages et animaux

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc sur papier bleu

236 × 355 mm

Inscrit à la plume et encre brune en bas à droite : *C. Natoire 1758*

Provenance :

Jean Masson (L.1494a);
Sa première vente Paris, 7-8 mai 1923, lot 157;
Vente Versailles, 3 février 1963;
Solange et Georges Delauney;
Jean-Claude Delauney

Bibliographie :

S. Boyer, « Catalogue raisonné de l'œuvre de Charles Natoire, peintre du roi », *Archive de l'Art Français*, tome xxI, 1949, p. 31-107, n° 645;
S. Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire*, Arthena, 2012, p. 181, n° D36

Landscape with Ruins, Figures, and Animals

Black chalk, pen and brown ink, brown wash, white highlights on blue paper

236 × 355 mm, 9 ¼ × 13 in.

Inscribed in pen and brown ink lower right: *C. Natoire 1758*

Provenance:

Jean Masson (L.1494a);
His first sale in Paris, 7–8 May 1923, lot 157;
Sale Versailles, 3 February 1963;
Solange and Georges Delauney;
Jean-Claude Delauney

Literature:

S. Boyer, “Catalogue raisonné de l’œuvre de Charles Natoire, peintre du roi”, *Archive de l’Art Français*, vol. xxI, 1949, p. 31-107, n° 645;
S. Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire*, Arthena, 2012, p. 181, n° D36



Longtemps occulté et négligé face à l'omniprésence de François Boucher, Charles Natoire est aujourd'hui admiré pour l'élégance et le charme de ses compositions. Son style raffiné s'accorde merveilleusement avec les décors du XVIII^e siècle, et l'étendu de ses commandes et de sa carrière témoignent de sa position éminente parmi les peintres rococo. Arrivé en 1717 à Paris, Natoire se forme auprès de Louis Galloche avant d'intégrer l'atelier de François Lemoyne dont le style élégant aura une influence décisive sur son art. Il remporte le Prix de Rome en 1721, puis se rend en Italie. Sa notoriété va croissante : il remporte le concours de l'Académie de Saint Luc en 1725 et reçoit une première commande du cardinal Melchior de Polignac en 1727. De retour à Paris, il est reçu à l'Académie et obtient rapidement des commandes royales. Natoire excelle dans l'exécution des décors et participe à ceux du château de La Chapelle-Godefroy et de l'Hôtel de Soubise. Il exécute également des cartons de tapisserie et des retables pour les églises. En 1751, il est nommé directeur de l'Académie de France à Rome et s'installe définitivement en Italie. Il y réalise l'immense décor du plafond de l'église Saint-Louis-des-Français en 1754 et s'investit pleinement dans son rôle de directeur/professeur.

L'importance de Charles Natoire peintre d'histoire éclipse encore aujourd'hui celle de Charles Natoire dessinateur de paysages. Pourtant, l'artiste joue un rôle déterminant dans le développement du genre du paysage en France au XVIII^e siècle. Jeune pensionnaire en Italie, Natoire suit les recommandations du directeur de l'Académie, Nicolas Vleughels, qui incite les étudiants à travailler dans la nature pour apprendre «à composer d'une manière ingénueuse et nouvelle», mais aussi pour former de nouveaux peintres de paysage. Cette démarche est fructueuse avec Natoire. Si l'artiste exécute ses premiers paysages lors de son premier séjour romain, il ne cessera, lors de son second

Long neglected due to the superlative fame of François Boucher, Charles Natoire is today admired for the elegance and charm of his compositions. His refined style harmonized wonderfully with the decorations of the eighteenth century, and the extent of his commissions and his career testify to his eminent position among the Rococo painters. Natoire arrived in Paris in 1717 and trained with Louis Galloche before joining the studio of François Lemoyne, whose elegant style had a decisive influence on his art. He won the Prix de Rome in 1721 and went to Italy. His notoriety grew; he won the competition of the Academy of Saint Luc in 1725 and received a first commission from Cardinal Melchior de Polignac in 1727. Back in Paris, he was received at the Academy and quickly obtained royal commissions. Natoire excelled in the execution of decorations and participated in those of the Château de La Chapelle-Godefroy and the Hôtel de Soubise. He also made tapestry cartoons and altarpieces for churches. In 1751, he was appointed director of the Académie de France in Rome and settled permanently in Italy. He painted the immense decoration of the ceiling of the Saint-Louis-des-Français church in 1754 and was fully involved in his role as director/professor.

The importance of Charles Natoire as a painter of history still eclipses today the importance of Charles Natoire as a landscape draftsman. However, the artist played a decisive role in the development of the genre of landscape in France in the eighteenth century. Young resident in Italy, Natoire first followed the recommendations of the Director of the Academy, Nicolas Vleughels, who encouraged the students to work in nature to learn “to compose in an ingenious and new way”, but also in hope to train new landscape painters. This approach was particularly fruitful with Natoire. If the artist made his first landscapes during his first Roman stay, he did not stop, during his second stay,



séjour, d'arpenter la campagne romaine pour dessiner sur le motif. Touché par la beauté de la nature et la poésie des monuments de Rome, Natoire dessine plus de 160 paysages entre 1751 et 1777. À son tour directeur de l'Académie de France, il encourage les pensionnaires, et en particulier Hubert Robert et Fragonard, à travailler dans la nature. Avec ses nombreux paysages dessinés et en perpétuant la pratique du dessin sur le motif, Natoire a encouragé toute une génération de peintres et de dessinateurs de paysages en France au XVIII^e siècle.

Les paysages dessinés de Charles Natoire sont principalement exécutés à la plume, à l'encre et au lavis sur des papiers beiges ou bleus, parfois rehaussés de sanguine ou d'aquarelle. Ils se composent d'une végétation abondante, ainsi que de monuments et de personnages issus de la Rome antique ou moderne. En jouant sur le mélange des époques, Natoire donne à voir Rome comme un lieu universel et singulier, intemporel et muable, mythique et réel. Ses paysages dégagent douceur, sérénité, enchantement et poésie, et préfigurent l'art de Camille Corot.

Notre feuille *Paysage avec ruines, personnages et animaux* constitue un bel exemple parmi les paysages dessinés de Charles Natoire. Bien qu'annoté 1758, le dessin date très probablement de 1728. En effet, les plans resserrés et les contours appuyés rapprochent stylistiquement notre feuille d'une série de paysages dessinés par Natoire vers 1725 d'après des œuvres de Leone Ghezzi. Notre dessin est donc un rare exemple d'un paysage inventé par le jeune Natoire lors de son premier séjour romain.

to survey the Roman countryside to draw *sur le motif*. Touched by the beauty and poetry of nature and the monuments of Rome, Natoire drew more than 160 landscapes between 1751 and 1777. As director of the Académie de France, he encouraged young residents, and in particular Hubert Robert and Fragonard, to work in nature. By drawing many landscapes and by perpetuating the practice of drawing on site, Natoire encouraged a whole generation of landscape painters and draftsmen in France in the eighteenth century.

Charles Natoire's drawn landscapes are mainly executed in pen, ink, and wash on beige or blue paper, sometimes enhanced with red chalk or watercolor. The subjects consist of monuments, most often ancient, with abundant vegetation, and are populated by animals and characters from ancient or contemporary Rome such as horsemen, travelers, and monks. By mixing the ancient and the contemporary, Natoire shows Rome as a universal and unique place, timeless and changeable, mythical and real. Its landscapes exude sweetness, serenity, enchantment, poetry, and prefigure the art of Corot.

Our sheet *Landscape with Ruins, Figures, and Animals* is a fine example of the drawn landscapes of Charles Natoire. Although it is annotated 1758, the drawing most probably dates from 1728. The shallow perspective and the sharp contours make our sheet stylistically closer to the series of landscapes drawn by Natoire around 1725 after works by Leone Ghezzi. Our drawing is a rare example of a landscape invented by the young Natoire during his first Roman stay.



GEORG FRIEDRICH SCHMIDT
WANDLITZ 1712 – 1775 BERLIN

Portrait présumé du sculpteur Paul Ambroise Slodtz
Pierre noire, sanguine, craie blanche, pastel bleu
255 × 225 mm

Provenance:
Collection privée, Suisse

Dans l'Europe du XVIII^e siècle, Georg Friedrich Schmidt est célèbre pour ses portraits gravés. Après s'être formé auprès du graveur Georg Paul Busch, il se rend à Paris en 1736 avec son ami Georg Wille. Il y rencontre Nicolas Lancret puis travaille avec Nicolas Larmessin, avant d'être agréé à l'Académie royale en 1742. À partir de 1744, Schmidt devient le graveur attitré du roi de Prusse Frédéric II et, outre les effigies de l'empereur, portraiture de nombreux aristocrates. Ses talents de graveur l'amènent également à travailler à Saint-Pétersbourg pour la tsarine Elisaveta Petrovna. Dans cette ville, où il réside pendant cinq ans, Schmidt fonde une école de gravure spécialisée dans l'art des portraits impériaux.

Presumed Portrait of the Sculptor Paul Ambroise Slodtz
Black, red, and white chalk, blue pastel
255 × 225 mm, 10 $\frac{5}{16}$ × 8 $\frac{7}{8}$ in.

Provenance:
Private collection, Switzerland

Georg Friedrich Schmidt was famous for his engraved portraits in Europe in the eighteenth century. After training with the engraver Georg Paul Busch, he left for Paris in 1736 accompanied by his friend Georg Wille. In Paris, Schmidt met Nicolas Lancret and subsequently worked for Nicolas Larmessin, before being agreed to the Royal Academy in 1742. From 1744, Schmidt became the engraver of the Prussian King Frederick II and made portraits of aristocrats, as well as the emperor's effigies. His talents also brought him to work in Saint Petersburg for the Tsarina Elisaveta Petrovna. Schmidt stayed five years in Saint Petersburg where he founded a school of engraving specialized in the art of imperial portraits.



En parallèle à son activité de graveur, Schmidt exécute des portraits dessinés aux trois crayons, souvent rehaussés de pastel. L'empereur Frédéric II mentionne dans une lettre écrite à sa sœur en 1744 « les beaux tableaux au pastel » de l'artiste et promet de lui en faire parvenir un exemplaire¹. Peu de portraits dessinés de Schmidt sont aujourd'hui connus. L'artiste semble avoir surtout dessiné ses proches comme ses amis artistes Maurice Quentin de la Tour² et Nicolas Cochin³. Parmi les autres personnalités du XVIII^e siècle, nous pouvons mentionner les portraits de l'abbé Antoine-François Prevost d'Exiles aujourd'hui à l'Albertina de Vienne⁴, ou celui du Dr. Johann Nathanael Lieberkühn au Kupferstichkabinett de Berlin⁵. L'autoportrait de l'artiste avec sa femme est conservé à la National Gallery of Art de Washington⁶.

Lors de son séjour à Paris, Schmidt dessine plusieurs portraits d'artistes membres de l'Académie royale. Outre ceux de Maurice Quentin de la Tour et Nicolas Cochin, nous pouvons mentionner celui d'Étienne Poitreau, peintre de paysages⁷. Représenté la veste et la chemise déboutonnées pour souligner sa liberté d'esprit, notre homme pourrait également être un artiste membre de l'Académie. Ses traits sont proches de ceux du sculpteur Paul Ambroise Slodtz, professeur à l'Académie en 1743, l'année où Schmidt en est également membre.

1. Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, édition en ligne.

2. Pastel, 133 mm ; voir N. Jeffares, *idem*, n°J.66.111, ill.

3. 406 x 308 mm, signé et daté 1744 ; voir N. Jeffares, *idem*, n°J.66.1065, ill.

4. 382 x 310 mm, inv. 4255 ; voir N. Jeffares, *idem*, n°J.66.118, ill.

5. 373 x 299 mm, inv. kdz4599 ; voir N. Jeffares, *idem*, n°J.66.113, ill.

6. 210 x 170 mm, inv. 2007.111.159/158 ; voir N. Jeffares, *idem*, n°J.66.101 et J.66.102, ill.

7. 372 x 277 mm ; voir N. Jeffares, *idem*, n°J.66.117, ill.

In parallel with his engraving activity, Schmidt executed portraits drawn in *trois crayons* highlighted with pastel. The emperor Frederick II mentioned in a letter written to his sister in 1744 “the beautiful pastel paintings” of the artist and promised to send her one.¹ Few drawn portraits by Schmidt are known today. The artist seems to have mostly drawn his close relatives like his artist friends Maurice Quentin de La Tour² and Nicolas Cochin.³ Among the eighteenth century personalities drawn by Schmidt, we can mention the portraits of the Abbot Antoine-François Prevost d'Exiles today in the Albertina, Vienna,⁴ and Dr. Johann Nathanael Lieberkühn in the Kupferstichkabinett, Berlin.⁵ A self-portrait of the artist with his wife is kept in the National Gallery of Art in Washington.⁶

During his stay in Paris, Schmidt drew portraits of members of the Royal Academy. Including the portraits of Maurice Quentin de la Tour and Nicolas Cochin, we can mention the one of the landscape painter Étienne Poitreau.⁷ The sitter in the present drawing is depicted with an unbuttoned jacket and shirt, possibly to emphasize his freedom of spirit. It seems probable that he is an artist. His facial traits are similar to those of the sculptor Paul Ambroise Slodtz, professor at the Academy in 1743, the year Schmidt was also a member.

1. Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, online edition.

2. Pastel, 133 mm; see N. Jeffares, *idem*, n°J.66.111, illus.

3. 406 x 308 mm, signed and dated 1744; see N. Jeffares, *idem*, n°J.66.1065, illus.

4. 382 x 310 mm, inv. 4255; see N. Jeffares, *idem*, n°J.66.118, illus.

5. 373 x 299 mm, inv. kdz4599; see N. Jeffares, *idem*, n°J.66.113, illus.

6. 210 x 170 mm, inv. 2007.111.159/158; see N. Jeffares, *idem*, n°J.66.101 and J.66.102, illus.

7. 372 x 277 mm; see N. Jeffares, *idem*, n°J.66.117, illus.



CHARLES-FRANÇOIS HUTIN
PARIS 1715 – 1776 DRESDE

Dormir, ou paraître dormir

Pierre noire, sanguine sur un papier bleu/gris, incisé
271 x 208 mm

Provenance:

Vente anonyme, Mes Rieunier et Bailly-Pommery,
Hôtel Drouot Paris, 25 mars 2002, lot 10, comme Jacques-André Portail;
Collection privée, Paris

Gravé:

Par Gottfried Schultze en 1773

À la fois peintre, sculpteur et graveur, Charles-François Hutin contribue à diffuser le style rococo français en Allemagne, et en particulier à Dresden où il vit plus de vingt-huit ans. Fils du graveur François Hutin, il se forme auprès de François Lemoyne et obtient le deuxième prix de l'Académie royale en 1735. Deux ans plus tard, il se rend à Rome avec

Sleep, or Seem to Sleep

Black, and red chalk on blue gray paper, indented for transfer
271 x 208 mm, 10 $\frac{11}{16}$ x 8 $\frac{3}{16}$ in.

Provenance:

Anonymous sale, Mes. Rieunier and Bailly-Pommery,
Hôtel Drouot Paris, 25 March 2002, lot 10, as Jacques-André Portail;
Private collection, Paris

Engraved:

By Gottfried Schultze in 1773

Painter, sculptor and engraver, Charles-François Hutin helped spread the French Rococo style in Germany, and in particular in Dresden, where he lived for more than twenty-eight years. Son of the engraver François Hutin, he trained with François Lemoyne and obtained the second prize of the Royal Academy in 1735. Two years later, he went



son père. Là, suivant les conseils de Jean-François de Troy, directeur de l'Académie de France, il s'initie à la sculpture avec Sébastien Slodtz. De retour à Paris, il est agréé comme sculpteur à l'Académie royale, puis y est reçu en 1747 avec son marbre *Charon, nocher des enfers*. Invité à Dresde par Auguste III de Saxe, Hutin s'y rend en 1748 et y est nommé Premier Sculpteur. À Dresde, l'artiste se livre à différents travaux : il exécute de grands décors pour les bâtiments civils et religieux, imagine des projets pour les arts décoratifs, peint des tableaux de genre illustrant la vie quotidienne des Saxons, et exécute de nombreux dessins destinés à être gravés. En 1762, il est nommé directeur de l'Académie de Dresde. En 1763, il publie le recueil de ses propres tableaux.

Notre dessin est préparatoire à une gravure exécutée par Gottfried Schultze en 1773. Hutin reprend ici la composition d'un tableau qu'il a peint en 1767 et qui se trouve aujourd'hui en collection privée¹. La date d'exécution de notre dessin se situe très probablement entre celle du tableau et celle de la gravure.

Le sujet du dessin est particulièrement intéressant. Le titre de la gravure « Schlaf, oder scheine mir zu schlafen » signifie « Dormir, ou paraître dormir », et suggère que la jeune femme ne dort pas mais somnole. La gravure indique que les fleurs représentées à sa poitrine sont des aubépines, connues pour réguler les problèmes de cœur. La jeune femme rêve très probablement à l'être aimé, et son chien fidèle nous empêche de la déranger.

to Rome with his father. There, following the advice of Jean-François de Troy, director of the Académie de France, he was introduced to sculpture with Sébastien Slodtz. On his return to Paris, he was approved as a sculptor at the Académie Royale. And in 1747 he was received there as a sculptor with his marble of *Charon: Ferryman to the Underworld*. Invited to Dresden by Augustus III of Saxony, Hutin went there in 1748 and was appointed First Sculptor. In Dresden, the artist engaged in various projects. He executed large decorations for civil and religious buildings, designed projects for the decorative arts, painted genre scenes illustrating the daily life of the Saxons, and executed numerous drawings for engravings. In 1762 he was appointed director of the Academy of Dresden. In 1763 Hutin published a collection of his own paintings.

The present drawing is preparatory to an engraving executed by Gottfried Schultze. The composition borrows from Hutin's own 1767 painting of the subject (now in a private collection).¹ The date of that painting and the date of the publication of the engraving (1773) frame the probable dates for the execution of our drawing.

The subject of the drawing is particularly interesting. The title of the engraving “Schlaf, oder scheine mir zu schlafen” means “Sleep, or seem to sleep”, suggesting that the young woman is not sleeping but drowsing. The engraving indicates that the flowers represented at her chest are hawthorns, known for regulating heart problems. The young woman is most probably dreaming of her lover, and her loyal dog forbids us to disturb her.

¹. Huile sur toile, 78 × 55,8 cm ; voir vente Christie's, Londres, 9 avril 2003, lot 76, ill.

1. Oil on canvas, 78 × 55.8 cm; see sale Christie's, London, 9 April 2003, lot 76, illus.



PHILIBERT-BENOÎT DE LA RUE
PARIS 1718 – 1780 PARIS

Soldats se reposant la nuit autour d'un feu

Sanguine, lavis gris, lavis de sanguine, gouache blanche
382 × 479 mm

Provenance:
Collection privée, France

Philibert-Benoit de La Rue est un peintre français du XVIII^e siècle spécialisé dans les scènes militaires et la représentation du monde équestre. L'artiste travaille d'abord dans l'atelier de François Boucher où il peint principalement les animaux, en particulier les chevaux. Par la suite, il étudie auprès de Charles Parrocel. Il obtient la seconde place au Prix de Rome de 1748, ce qui lui permet d'entrer à l'École royale des élèves protégés. En 1753, il est agréé à l'Académie royale de peinture et de sculpture, et est nommé peintre des batailles du roi afin d'achever les tableaux de Charles Parrocel décédé en 1752. Une maladie, qui demeure en partie inexpliquée (des troubles psychiques semble-t-il), paraît avoir eu de graves conséquences sur son activité puisqu'il a par la suite abandonné ses pinceaux.

Le corpus graphique de Philibert de la Rue est également limité car seule une vingtaine de dessins sont aujourd'hui connus. Ces feuilles révèlent un artiste atypique et original qui trace ses compositions avec des contours nets et définis. Dans le présent dessin, la scène

Soldiers Resting at Night around a Fire

Red chalk, gray wash, red chalk wash, white gouache
382 × 479 mm, 15 $\frac{5}{16}$ × 18 $\frac{7}{8}$ in.

Provenance:
Private collection, France

Philibert-Benoit de La Rue was an eighteenth century French painter. He specialized in military scenes and equestrian paintings. The artist worked first in François Boucher's workshop where he mainly made paintings of animals, especially horses. Subsequently, he studied with Charles Parrocel. In 1748 he won the second place of the Prix de Rome, allowing him to enter the École Royale des Élèves Protégés. In order to finish the paintings left incomplete by Charles Parrocel, who died in 1752, Philibert-Benoit de La Rue was made the official Painter of Battles to the King in 1753. Later in life, he became ill with an unnamed sickness (possibly a psychiatric disorder). This seems to have had serious consequences on his activity as an artist, and he subsequently gave up painting.

Philibert-Benoît de la Rue's graphic corpus is small. Only about twenty drawings by the artist are known today. These few extant sheets reveal an original, if atypical artist. Philibert de la Rue's drawings demonstrate a preference for clear and defined contours.



est révélée par les flammes du feu qui permettent de trancher les formes dans des jeux de clair-obscur francs et contrastés, quasiment caravagesques. Le dessin, *Six anachorètes réunis autour d'un livre*, aujourd'hui à l'Albertina, présente une atmosphère et un traitement technique similaires¹.

Cinq autres compositions de soldats au repos par l'artiste sont aujourd'hui connues. Ces dessins, datables entre 1765 et 1770, sont conservés à l'Albertina de Vienne², au Musée Magnin à Dijon³, au Musée de Grenoble⁴, et une dernière feuille est passée sur le marché de l'art à Londres⁵. Ces dessins présentent beaucoup d'affinités avec notre composition : le cadrage est serré, et les soldats aux visages identiques portent des armures médiévales. Notre feuille se distingue par son très grand format. Elle peut être datée vers 1767.

Nous remercions M. Pascal de La Vaissière pour avoir confirmé l'attribution du dessin à Philibert Benoît de la Rue, et pour les informations qu'il nous a communiquées.

1. Sanguine, 324 × 404 mm, vers 1770-1775, inv. n°12290 ; voir la base de données de l'Albertina.

2. *Soldats autour d'un feu*, plume et encre noire, lavis brun, 277 × 358 mm, inv. n°12296 et *Soldats au repos*, plume et encre noire, lavis brun, 274 × 333 mm, inv. n°12297 ; voir la base de données de l'Albertina.

3. *Un corps de garde*, plume et encre brune, lavis gris, 209 × 244 mm, inv. n°1938DF182 ; voir la base de données du Musée Magnin.

4. *Scène de camp*, plume et encre brune, lavis, 202 × 165 mm ; voir «peintres méconnus qui se cachent sous Parrocel et Fragonard, les Delarue» dans *L'Estate*, juin 1982, p. 52, ill.

5. *Quatre soldats assis par terre*, plume et encre brune, pierre noire, 180 × 190 mm ; voir vente Christie's, Londres, 12 décembre 1996, lot 210, ill.

In the present drawing the scene is revealed through Caravagesque lighting, with shadows cutting across forms and highlights obliterating the outlines of the legs in the central figures. The drawing *Six Anachorætes Gathered around a Book* today at the Albertina conveys a similar atmosphere and technique.¹

Five other comparable drawings by de la Rue of resting soldiers are known. These drawings were likely executed between 1765 and 1770. They are in the Albertina, Vienna,² the Musée Magnin Dijon,³ the Musée de Grenoble,⁴ and also include a sheet that appeared on the art market in London.⁵ These drawings have many affinities with our sheet, including a narrow focus and a similar way of drawing faces. Our drawing distinguishes itself by its very large format. It was probably executed around 1767.

We thank Mr. Pascal de La Vaissière for confirming the attribution of the drawing to Philibert Benoît de la Rue, and for the information he has provided.



JEAN-JACQUES FRANÇOIS LE BARBIER
ROUEN 1738 – 1826 PARIS

Vue de la face nord de l'Eiger avec le glacier de Grindelwald

Aquarelle et graphite

630 × 970 mm

Provenance :

Collection Privée, France

Jacques-François Le Barbier est à la fois peintre, illustrateur et écrivain. Il commence ses études à Rouen avant d'intégrer l'Académie royale de peinture et de sculpture à Paris comme élève de Jean-Baptiste Marie Pierre. Agréé à l'Académie des beaux-arts de Paris en 1780, il devient académicien en 1785. Il expose régulièrement au Salon jusqu'en 1814. Peintre néoclassique républicain, les œuvres de Le Barbier portent souvent un message moral. Parmi ses plus importantes commandes, on peut mentionner les quatre cartons de tapisserie portant sur *Les Quatre Parties du Monde* exécutés pour la manufacture de Beauvais ou encore le tableau *Le Courage héroïque du jeune Desilles dans l'affaire de Nancy* commandé par l'Assemblée Nationale en 1790. En tant qu'illustrateur, il réalise des dessins pour les œuvres du poète suisse Salomon Gessner ainsi que pour des œuvres de Jean Racine, Jean-Jacques Rousseau ou encore Ovide.

View of the North Face of the Eiger with the Grindelwald Glacier

Watercolor and graphite

630 × 970 mm, 24 ¾ × 38 ¼ in.

Provenance:

Private Collection, France

Jacques-François le Barbier was a painter, illustrator, and writer. He began his artistic studies in Rouen and later joined the Royal Academy of Painting and Sculpture in Paris as a student of Jean-Baptiste Marie Pierre. Accredited at the Academie des Beaux-Arts in Paris in 1780, Le Barbier became an academician in 1785. He exhibited regularly at the Salon until 1814. A Republican neoclassical painter, the works of Le Barbier often carry a moral message. Among his most important commissions, we can mention the four tapestry cartoons of the *Four Parts of the World* executed for the Beauvais manufacture, and the *Heroic Courage of the Young Desilles in the Nancy Affair* commissioned by the National Assembly in 1790. As an illustrator Le Barbier made images to accompany the works of the Swiss poet Salomon Gessner, as well as those of Jean Racine, Jean-Jacques Rousseau, and Ovid.



Le présent dessin *Vue de la face nord de l'Eiger avec le glacier de Grindelwald* est exceptionnel de par son format et son sujet. Rares sont les œuvres représentant un paysage de hautes montagnes dans l'art français du XVIII^e siècle. Le Barbier a très probablement exécuté ce paysage alors qu'il travaillait à la publication du recueil *Tableau de la Suisse ou voyage pittoresque fait dans les treize cantons du Corps Helvétique* publié par Beat Zurlauben entre 1780-1786. En effet, l'artiste fut chargé de dessiner l'ensemble des paysages de ce recueil et, pour ce faire, séjourne très régulièrement en Suisse entre 1776 et 1780.

Bien que notre dessin ne corresponde pas exactement à l'une des quatre illustrations du glacier de Grindelwald reproduites dans le recueil, il est stylistiquement semblable aux autres dessins préparatoires connus à cet ouvrage comme *Pont sur la Russ près du village de Multiback*¹ de l'Österreichische Nationalbibliothek de Vienne, ou *Vue du Mont Grimsel* de la National Gallery of Art de Washington².

1. Crayon, plume et lavis gris, inv. n° E 23.080 ; voir Michel Jacq-Hergoualc'h, *Jean-Jacques François Le Barbier l'aîné 1738-1826, Catalogue de l'œuvre dessiné*, Tokyo, 2014, vol. II, p. 89, n° D 203, ill.

2. Plume et encre grise, lavis gris, 219 x 350 mm, inv. 2016.80.1 ; voir la base de données de la National Gallery of Art de Washington.

1. Graphite, plume et grisaille, inv. n° E 23.080 ; voir Michel Jacq-Hergoualc'h, *Jean-Jacques François Le Barbier l'aîné 1738-1826, Catalogue de l'œuvre dessiné*, Tokyo, 2014, vol. II, p. 89, n° D 203, illus.

2. Plume et encre grise, grisaille, 219 x 350 mm, inv. 2016.80.1 ; voir la base de données de la National Gallery of Art de Washington DC.

The present drawing of the *View of the North Face of the Eiger with the Grindelwald Glacier* is exceptional in both its large size and rare subject matter. Landscape images of high mountains are almost unheard of in eighteenth century French art. Le Barbier probably executed the present watercolor while he was working on the publication of *Views of Switzerland, A Picturesque Journey into the Thirteen Cantons of the Helvetic Lands* published by Beat Zurlauben between 1780-1786. Le Barbier was commissioned to draw all the landscape illustrations himself and in order to prepare these illustrations he traveled often to Switzerland between 1776 and 1780.

Although the present watercolor does not correspond exactly to any of the four illustrations of the Grindelwald Glacier in the album, it does share a number of stylistic affinities with other known preparatory drawings made for the book, like the *Bridge over the Russ near the Village of Multiback*¹ in the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna, and the *View of Mount Grimsel* in the National Gallery of Art in Washington D.C.²



PAULUS VAN LIENDER

UTRECHT 1731 – 1797 HAARLEM

Intérieur d'une forêt avec deux hommes sur un pont
Lavis gris, pierre noire
385 × 475 mm

Provenance:
Albert van Loock (L.3751)

Originaire d'Utrecht, van Liender aurait appris à dessiner avec son oncle Jacobus van Liender, physicien et dessinateur de paysages arcadiens et de vues topographiques. Plus tard, l'artiste se forme auprès de Cornelis Pronk à Amsterdam où il est envoyé pour travailler dans un bureau commercial. Avec son ami Jan de Beyer, van Liender voyage en Hollande pour réaliser des vues topographiques. Son travail le plus important en tant que topographe est l'exécution des gravures pour l'atlas *Het verheerlykt Nederland of kabinet van hedendaagsche gezigten*.¹ Autour de 1760, van Liender s'installe à Haarlem. Il y est d'abord marchand de bois avant de collecter, de 1779 à 1794, les taxes sur le vin. Cette activité lui laisse davantage de temps libre pour se consacrer au dessin et à la peinture.

Interior of a Forest with Two Men on a Bridge
Gray wash, black chalk
385 × 475 mm, 15 1/8 × 18 3/4 in.

Provenance:
Albert van Loock (L.3751)

A native of Utrecht, van Liender may have learned to draw from his uncle, Jacobus van Liender, a physician and draftsman of arcadian landscapes and topographic views. He later studied drawing with Cornelis Pronk in Amsterdam where he was sent to work at a merchant's office. There he befriended Jan de Beyer, with whom he traveled throughout Holland to make topographic views. As a topographer, his most important creations were the prints he made for the atlas *Het verheerlykt Nederland of kabinet van hedendaagsche gezigten*.¹ Around 1760 he moved to Haarlem. He first worked there as a lumber merchant, and then from 1779 to 1794 he was the chief collector of wine taxes. The latter occupation gave him greater free time. He was able to devote himself more completely to drawing and even painting.



L'œuvre de van Liender se divise en trois périodes bien définies. Au début de sa carrière, l'artiste réalise des dessins topographiques. Puis, des années 1770 aux années 1790, il préfère les paysages figurant de grands bâtiments avec un arbre monumental ou des groupes d'arbres au premier plan. Autours de 1790, van Liender développe un autre type de paysage dont le présent dessin en est un très bel exemple. Il s'agit de scènes forestières aux grands arbres contorsionnés dans lesquelles les éléments architecturaux sont omis et les figures plus petites que nécessaires. Exécutés à la pierre noire avec différents tons de lavis gris appliqués au pinceau dans un style ample et vif, ces dessins frappent par leurs contrastes lumineux. Ils visent un effet grandiose et sont remplis d'émotion. Annonçant les paysages romantiques de Barend Cornelis Koekkoek, ces paysages sont la contribution la plus originale de van Liender à l'art hollandais du XVIII^e siècle².

D'autres paysages de l'artiste, exécutés dans ce style, sont conservés au J.P. Getty Museum de Los Angeles³, au Metropolitan Museum of Art de New York⁴, au Musée Teylers à Haarlem⁵, ou encore au Rijksmuseum d'Amsterdam⁶.

1. *The glorious Netherlands or cabinet of modern views*, Amsterdam, 1745-47.

2. H. Verbeek et R.J.A. te Rijdt, *Travels through Town and Country*, Bruges, 2000, p. 170.

3. *Vue forestière*, pierre noire et lavis gris, 320 x 290 mm, inv. 2004.78.

4. *Vue forestière*, pierre noire et lavis gris, 416 x 351 mm, inv. 2002.155.2.

5. *Vue forestière avec des cerfs*, 1789, pierre noire et lavis gris, 375 x 470 mm, inv. wo07.

6. *Vue forestière avec deux figures près d'une hutte*, pierre noire et lavis gris, 369 x 478 mm, inv. RP-T-00-1832.

Van Liender's oeuvre is defined by a marked evolution. Early in his artistic life he created topographic drawings. Then, beginning in the 1770s and continuing into the 1790s he seems to have favored images of tall buildings with a monumental tree or groups of trees in the foreground. Around 1790, he developed a different type of landscape of which the present drawing is a part. These are woodland scenes with large contorted trees in which architectural elements are omitted and figures are very small. Executed in a loose and lively style in black chalk and various shades of gray wash applied with the brush, these landscapes display extremely effective contrasts of light and shade. They aim for a grandiose effect and are full of emotions. Foreshadowing the 19th century Romantic landscapes by Barend Cornelis Koekkoek, these drawings are seen as van Liender's most original contribution to Dutch art.²

Other examples of this type of drawing by van Liender are in the Getty Museum, Los Angeles;³ the Metropolitan Museum of Art, New York;⁴ the Teylers Museum, Haarlem;⁵ and the Rijksmuseum, Amsterdam.⁶

1. *The glorious Netherlands or cabinet of modern views*, Amsterdam, 1745-47.

2. H. Verbeek et R.J.A. te Rijdt, *Travels through Town and Country*, Bruges, 2000, p. 170.

3. *Wooded Landscape*, black chalk and gray wash, 320 x 290 mm, inv. 2004.78.

4. *Wooded Landscape*, black chalk and gray wash, 416 x 351 mm, inv. 2002.155.2.

5. *Forest View with Deer*, 1789, black chalk and gray wash, 375 x 470 mm, inv. wo07.

6. *Forest View with Two Figures near a Hut*, black chalk and gray wash, 369 x 478 mm, inv. RP-T-00-1832.



PIERRE-PAUL PRUD'HON
CLUNY 1758 – 1823 PARIS

Vénus au bain

Pierre noire et craie blanche

382 × 244 mm

Inscrit à la plume et encre brune en bas à gauche : *P Prudhon*

Inscrit au crayon au verso en bas à gauche : *Cailleux*

Provenance :

Charles Clément, Paris ;

Michel Clément, Paris ;

Galerie Cailleux, Paris ;

Collection privée, Paris ;

Galerie Krugier, Genève ;

Collection privée, Suisse

Bibliographie :

Edmond de Goncourt, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé de P.P. Prud'hon*, Paris, 1876, p. 102 et p. 299;

Jean Guiffrey, *L'œuvre de P.-P. Prud'hon*, 1924, p. 68, n° 185 et p. 173, n° 462;
Sylvain Laveissière, *Prud'hon ou le rêve du bonheur*, Paris, 1997, p. 246–247

Exposition :

Exposition des œuvres de Prud'hon au profit de sa fille, École des beaux-arts, Paris, 1874, p. 104, n° 339;

Pierre-Paul Prud'hon 1758–1823, cat. exp., Musée Jacquemart-André, Paris, 1958, n° 34

Venus Bathing

Black and white chalk

382 × 244 mm, 15 $\frac{5}{16}$ × 9 $\frac{5}{8}$ in.

Inscribed in pen and brown ink lower left: *P Prudhon*

Inscribed in graphite, verso, bottom left: *Cailleux*

Provenance:

Charles Clément, Paris;

Michel Clément, Paris;

Gallery Cailleux, Paris;

Private collection, Paris;

Galerie Krugier, Geneva;

Private collection, Switzerland

Literature:

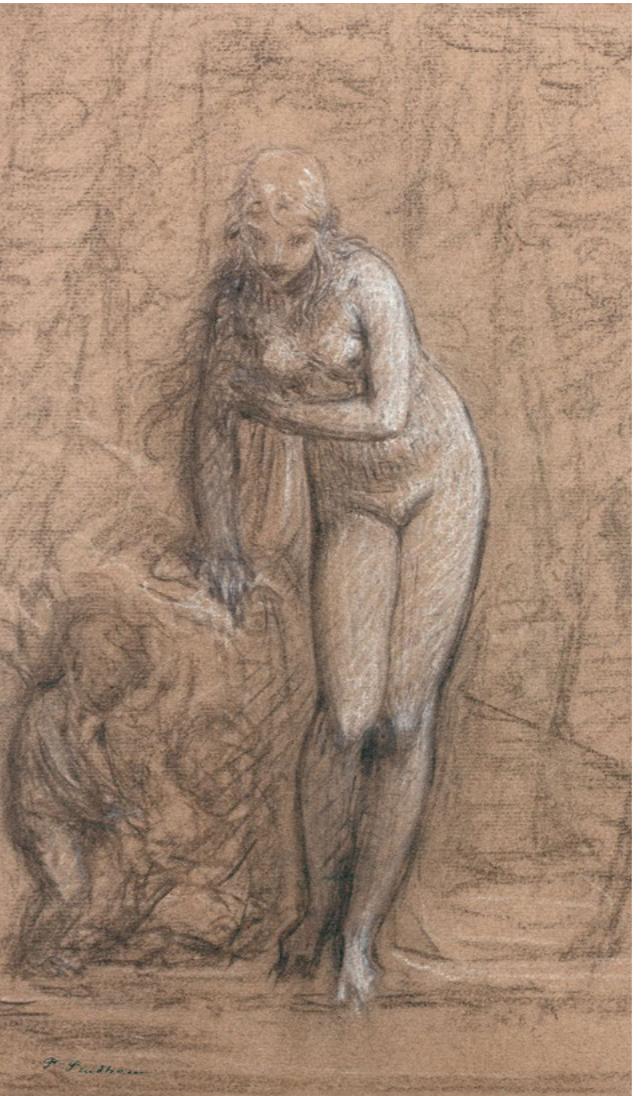
Edmond de Goncourt, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé de P.P. Prud'hon*, Paris, 1876, p. 102 and p. 299;

Jean Guiffrey, *L'œuvre de P.-P. Prud'hon*, 1924, p. 68, n° 185 and p. 173, n° 462;
Sylvain Laveissière, *Prud'hon ou le rêve du bonheur*, Paris, 1997, p. 246–247

Exhibited:

Exposition des œuvres de Prud'hon au profit de sa fille, École des Beaux-Arts, Paris, 1874, p. 104, n° 339;

Pierre-Paul Prud'hon 1758–1823, exhib. cat., Musée Jacquemart-André, Paris, 1958, n° 34



Peintre et dessinateur, Pierre Paul Prud'hon doit son surnom, « Le Corrège Français », à la grâce sensuelle et à l'élégance de ses figures. Originaire de Cluny, il se forme auprès de François Devosges à l'École des beaux-arts de Dijon. En 1780, il se rend à Paris où il étudie à l'Académie royale. Il remporte le Prix de Rome des États de Bourgogne en 1784, puis se rend en Italie quelques années. Il y admire en particulier les formes nobles et gracieuses des sculptures antiques, de Raphaël et de Léonard. De retour à Paris en 1788, Prud'hon se fait surtout connaître pour ses tableaux allégoriques empreints de charme et de sentiment dans lesquels il aborde les thèmes de l'amitié, de la liberté, de la sagesse et de l'amour. Prud'hon réalise également de nombreux portraits dans lesquels le modèle se tient souvent dehors dans une pose langoureuse. Son enthousiasme pour Robespierre l'oblige à s'exiler en Franche-Comté en 1794. Il est élu membre de l'Institut en 1796 et revient à Paris la même année. Après son retour, il exécute de grands décors tel celui de l'hôtel St-Julien ou encore deux plafonds pour le Louvre. Le style de Prud'hon se caractérise par une forme plus douce et lyrique du néoclassicisme.

Notre dessin compte parmi les premières études de Prud'hon pour son tableau *Vénus au Bain* conservé au musée du Louvre¹. Ce tableau fut pendant longtemps appelé *L'Innocence* à cause de la pose retenue de la jeune femme, et cette pudeur se ressent encore dans notre dessin. Prud'hon a beaucoup travaillé la pose de Vénus pour préparer son tableau. Bien qu'elle soit assise dans la composition finale, au moins cinq dessins préparatoires montrent que Prud'hon l'avait d'abord imaginée debout : deux esquisses se trouvent en collection privée², une troisième au musée des beaux-arts de Dijon³, une autre au musée Bonnat à Bayonne⁴, et enfin celle qui est présentée ici qui se trouvait anciennement dans la collection Clément.

Painter and draftsman, Pierre Paul Prud'hon owes his nickname, the “French Correggio”, to the sensual grace and elegance he lends to the figures in his paintings. A native of Cluny, he trained under François Devosges at the École des Beaux-Arts of Dijon. In 1780, Prudhon traveled to Paris where he studied at the Académie Royale. He won the Burgundy Rome Prize in 1784, which enabled him to travel to Italy. He stayed in Italy for several years where he particularly admired antique sculpture and the paintings of Raphael and Leonardo. Upon his return to Paris in 1788, Prud'hon became well known for his charming and sentimental allegorical paintings in which he dealt with themes like friendship, wisdom, and love. Prud'hon also painted a number of portraits in which languorous subjects are posed out-of-doors. His enthusiasm for Robespierre obliged Prud'hon to exile himself in Franche-Comté in 1794. He was elected a member of the Institute in 1796 and he returned to Paris that same year. After his return, he executed large decorations like that of the Hôtel St-Julien, as well as two ceiling paintings for the Louvre. The style of Prud'hon is seen as softer and more lyrical than that of contemporary neoclassicists.

The present drawing counts among the first studies made by Prud'hon for his painting of *Venus Bathing* in the Louvre museum.¹ For a longtime that painting was called *L'Innocence*, due to the modest pose held by the young woman. Prud'hon worked extensively on the pose of Venus in preparing the painting of *Venus Bathing*. Although in the final painting, Venus is shown sitting, no fewer than five preparatory drawings, including the present sheet, show that Prud'hon had originally imagined her standing. Two of these drawings are in private collections,² a third is in the Musée des Beaux-Arts of Dijon,³ and a fourth drawing is in the Musée Bonnat in Bayonne.⁴



Les nombreuses esquisses exécutées par Prud'hon à Rome d'après des sculptures antiques de Vénus attestent déjà de l'attrait du jeune artiste pour cette pose⁵. Ici, il s'est sans aucun doute inspiré de *La Baigneuse* du sculpteur Étienne Falconet exécutée en 1757. Deux autres études de figures préparatoires au tableau, l'une au Petit Palais⁶, l'autre récemment passée sur le marché de l'art⁷, montrent qu'un modèle a également pris cette pose pour Prud'hon dans l'atelier.

The many drawings of classical Venus figures from Prud'hon's Roman period attest to the artist's fondness for the standing pose.⁵ Without a doubt, Prud'hon was also inspired by the sculpture of the *Bather* by Falconet executed in 1757. Two additional figure studies related to this painting, one in the Petit Palais Museum,⁶ the other recently on the art market,⁷ show that a model assumed this same pose for Prud'hon in his studio.

1. Huile sur toile, 134 × 103 cm, musée du Louvre, Paris, inv. n° G.178 ; voir Sylvain Laveissière, *Prud'hon ou le rêve du bonheur*, cat. exp., Paris, 1997, p. 248–249, n° 180, ill.

2. *Vénus au bain*, crayon et craie blanche sur papier gris, 260 × 180 mm, ancienne collection Mahérault ; voir *Important ensemble de dessins de P.-P. Prud'hon provenant de la collection Léon Ferté*, Hôtel Drouot Paris, 27 juin 1949, lot 2, ill. ; *Vénus au bain*, crayon et craie blanche, 270 × 180 mm, ancienne collection Boiffremont ; voir vente Sotheby's, Paris, 24 juin 2009, lot 81, ill.

3. Sylvain Laveissière, *Prud'hon ou le rêve du bonheur*, cat. exp., Paris, 1997, p. 246.

4. *Baigneuse*, pierre noire, 250 × 160 mm, musée Bonnat-Helleu, Bayonne, inv. n° N11130.

5. *Femme nue, debout, bras croisés*, plume et encre brune sur mine de plomb, croquis du Folio 2 du carnet Moreau-Nélaton, musée du Louvre, Paris, inv. n° RF11475 ; voir Sylvain Laveissière, *Prud'hon ou le rêve du bonheur*, cat. exp., Paris, 1997, p. 53, fig. 13b, ill.

6. *Jeune femme se déshabillant*, fusain, craie blanche, 210 × 138 mm, vers 1800, musée du Petit Palais, Paris, inv. n° PPD1286 ; voir la base de données Paris Musées.

7. *Le Modèle*, fusain et craie blanche sur papier bleu, 163 × 112 mm ; voir vente Sotheby's, Londres, 8 juillet 2004, lot 147, ill.

1. Oil on canvas, 134 × 103 cm, Louvre Museum, Paris, inv. n° G.178; see Sylvain Laveissière, *Prud'hon ou le rêve du bonheur*, exhib. cat., Paris, 1997, p. 248–249, n° 180, illus.

2. *Venus Bathing*, black and white chalk on gray paper, 260 × 180 mm, formerly Mahérault collection; see *Important ensemble de dessins de P.-P. Prud'hon provenant de la collection Léon Ferté*, Hôtel Drouot Paris, 27 June 1949, lot 2, illus.; *Venus Bathing*, black and white chalk, 270 × 180 mm, Boiffremont collection; see sale Sotheby's, Paris, 24 June 2009, lot 81, illus.

3. Sylvain Laveissière, *Prud'hon ou le rêve du bonheur*, exhib. cat., Paris, 1997, p. 246.

4. *Bather*, black chalk, 250 × 160 mm, Musée Bonnat-Helleu, Bayonne, inv. n° N11130.

5. *Female Nude, Standing, Arms Crossed*, pen and brown ink, lead point, sketch from Folio 2 of the sketchbook Moreau-Nélaton, Louvre Museum, Paris, inv. n° RF11475; see Sylvain Laveissière, *Prud'hon ou le rêve du bonheur*, exhib. cat., Paris, 1997, p. 53, fig. 13b, illus.

6. *Young Woman Undressing*, charcoal, white chalk, 210 × 138 mm, circa 1800, Petit Palais Museum, Paris, inv. n° PPD1286; see the database of Paris Musées.

7. *The Model*, charcoal and white chalk on blue paper, 163 × 112 mm; sale Sotheby's, London, 8 July 2004, lot 147, illus.



EUGÈNE DELACROIX

CHARENTON-SAINT-MAURICE 1798 – 1863 PARIS

Branches de physalis et de marguerite

Pastel

262 × 402 mm

Provenance:

Collection Grasset;
Pierre Dubaut, Paris;
Collection particulière, France;
Vente Audap-Godeau-Solanet, Hôtel Drouot Paris, 3 avril 1992, lot 80;
Monsieur Y.

Exposition:

Exposition de Peinture Française, Kunsthalle Basel, 1921, p. 32, n°93;
Aquarelles & dessins d'Eugène Delacroix, Galerie L. Dru, Paris, 1925,
p. 12, n°23;
Exposition du 26 novembre au 18 décembre 1937 de Peintures, Aquarelles et Dessins par Eugène Delacroix, Galerie Maurice Gobin, Paris, 1937, p. 15, n°98;
Les Fleurs et les fruits depuis le romantisme, Galerie Charpentier, Paris, 1942, p. 7, n°43;
Commémoration du Centenaire, Exposition Delacroix Citoyen de Paris, Atelier Delacroix, Paris, 1963, p. 18, n°175;
Eugène Delacroix, Kunstmuseum Bern, 1963, n°218;
Eugène Delacroix 1798–1863, Kunsthalle Bremen, 1964, p. 210, n°285

Branches of Physalis and Daisies

Pastel

262 × 402 mm, 10 $\frac{3}{8}$ × 15 $\frac{7}{8}$ in.

Provenance:

Grasset collection;
Pierre Dubaut, Paris;
Private collection, France;
Sale Audap-Godeau-Solanet, Hôtel Drouot Paris, 3 April 1992, lot 80;
Monsieur Y.

Exhibition:

Exposition de Peinture Française, Kunsthalle Basel, 1921, p. 32, n°93;
Aquarelles & dessins d'Eugène Delacroix, Galerie L. Dru, Paris, 1925,
p. 12, n°23;
Exposition du 26 novembre au 18 décembre 1937 de Peintures, Aquarelles et Dessins par Eugène Delacroix, Galerie Maurice Gobin, Paris, 1937, p. 15, n°98;
Les Fleurs et les fruits depuis le romantisme, Galerie Charpentier, Paris, 1942, p. 7, n°43;
Commémoration du Centenaire, Exposition Delacroix Citoyen de Paris, Atelier Delacroix, Paris, 1963, p. 18, n°175;
Eugène Delacroix, Kunstmuseum Bern, 1963, n°218;
Eugène Delacroix 1798–1863, Kunsthalle Bremen, 1964, p. 210, n°285



Le *Journal* de Delacroix montre combien l'artiste a toujours apprécié la nature. Dès 1825, il séjourne régulièrement en Normandie et en Touraine afin de se reposer loin du tumulte et de ses chantiers parisiens. En 1858, il achète une propriété à Champrosay. C'est au cours de l'un des étés de 1842, 1843 ou 1846, alors qu'il séjourne à Nohant chez son amie George Sand, passionnée de botanique, que Delacroix se tourne délibérément vers l'étude et la représentation des fleurs. Comme il l'écrit à son ami en 1844 : « Vous savez comme j'aime les jardins, les fleurs. »

Delacroix utilise différentes techniques graphiques pour dessiner ses fleurs : le graphite pour être descriptif, l'aquarelle pour les teintes délicates, et le pastel pour la douceur et la volupté. Le présent dessin *Branches de physalis et de marguerite* est caractéristique des études dans lesquelles la sensibilité de l'artiste l'emporte sur l'aspect descriptif : les formes des feuilles sont libres, la structure des branches est mouvante, et certains éléments sont presque laissés inachevés comme la marguerite. Il s'en ressent une vie, une spontanéité et une aisance propre à l'art de Delacroix. Delacroix dessine des fleurs tout au long de sa vie. L'artiste ayant rarement daté ses dessins, il est difficile de les situer dans sa carrière. De plus, ses études de fleurs n'étaient pas destinées à préparer des tableaux mais à rester dans les cartons ou, ce qui est probablement le cas ici, à être offertes à des amis ou à des proches.

Malgré ses nombreuses études florales, Delacroix exécute peu de tableaux de fleurs. Cinq sont peints au cours des années 1848-1849 dont deux sont présentés au Salon de 1849. Il envoie également trois natures mortes de fleurs à l'Exposition Universelle de 1855. Remis dans le contexte de la production de l'artiste, ses dessins de fleurs appartiennent à une catégorie d'œuvres intimes réalisées pour Delacroix lui-même et ses amis, plutôt que pour le grand public.

Delacroix's *Journal* bears witness to the artist's fondness for nature. From 1825 on he traveled regularly to Normandy and Touraine in the Loire Valley in order to escape the social and artistic demands of Paris. In 1858 he bought a property in the countryside at Champrosay. It was during the summers of 1842, 1843, and 1846 while staying at Nohant with Georges Sand, herself passionate about botany, that Delacroix deliberately turned to the study and depiction of flowers. As he wrote to Sand in 1844: "You know how I love gardens, flowers."

Delacroix used various techniques for his flower drawings: graphite for highly descriptive studies, watercolor for delicate hues, and pastel for softness. The present drawing of *Branches of Physalis and Daisy* is characteristic of studies in which the sensitivity of the artist prevails over the descriptive aspect: the forms of the leaves are free, the structure of the branches moves, and some elements are almost left unfinished, like the daisy. One senses the life, spontaneity, and freedom specific to the art of Delacroix. Delacroix executed flower studies throughout his life. He rarely dated them, however, so it is difficult to situate them chronologically in his career. In addition, his drawings of flowers were not made in preparation for paintings but instead executed as independent studies, either to be kept by the artist or, as was probably the case here, to be offered as gifts for close friends or relatives.

Despite his many drawings of flowers, Delacroix did not produce a large number of floral paintings. He only painted five floral pieces during the years 1848–1849. Two of these were presented at the Salon of 1849. He also sent three floral still-lifes to the World's Fair of 1855. In the larger context of Delacroix's output as an artist his drawings of flowers belong to a category of intimate work made for the artist and his friends rather than work designed for the greater public.



THÉODORE GÉRICIAULT
ROUEN 1791 – 1824 PARIS

Choc de cavalerie : combat de hussards et de mameluks pendant la campagne d'Égypte
Aquarelle, graphite
131 x 163 mm

Provenance:
Collection privée, France

Bibliographie :
Bruno Chenique, *Citoyens du Monde. Noirs et Orientaux de Géricault*, Paris, 2020, p. 228, fig. 127, ill.

Le présent dessin *Choc de cavalerie : combat de hussards et de mameluks pendant la campagne d'Égypte* est une découverte récente qui vient enrichir le corpus graphique de Théodore Géricault. L'artiste aborde plusieurs fois au cours de sa carrière le thème de la campagne d'Égypte, expédition militaire menée par le général Bonaparte entre 1798 et 1801 pour s'emparer du pays. Dans notre dessin, Géricault met en scène deux soldats incarnant ce conflit : un hussard et un mameluk. Les hussards sont des cavaliers dont le nom et le style vestimentaire proviennent d'Europe centrale mais dont les rangs dans l'armée napoléonienne étaient peuplés de Français. Les mameluks, dont le nom provient du mot arabe *Mamluk* signifiant propriété, étaient des soldats esclaves en Égypte.

Cavalry Fight: Combat between Hussars and Mamluks during the Egyptian Campaign
Watercolor, graphite
131 x 163 mm, 5 1/8 x 6 3/8 in.

Provenance:
Private collection, France

Literature:
Bruno Chenique, *Citoyens du Monde. Noirs et Orientaux de Géricault*, Paris, 2020, p. 228, fig. 127, illus.

The present drawing of a *Cavalry Fight: Combat between Hussars and Mamluks during the Egyptian Campaign* by Géricault is a recent discovery and exciting addition to the artist's drawn oeuvre. During his career, the artist tackled several times the subject of the Egyptian campaign, a military expedition led by General Bonaparte between 1798 and 1801 in order to seize this country. In our drawing, Géricault depicts two soldiers embodying this conflict: a Hussar and a Mamluk. The Hussars were light cavalrymen whose name and style of dress originated in central Europe but whose ranks in the Napoleonic army were populated with Frenchmen. The Mamluks were slave soldiers, their name originating from the Arabic word *Mamluk*, meaning property.



Ici, un hussard français en veste bleue, sabre levé, se prépare à donner un coup fatal à un mameluk tombant de son cheval. À l'arrière plan, d'autres cavaliers napoléoniens chargent avec détermination.

L'exécution du dessin peut être située vers 1822-1823, juste après le retour de Londres de Géricault. Forcé à l'alitement à cause d'une sciatique, l'artiste exécute des aquarelles au cours de sa convalescence. Comme l'écrit Germain Bazin : « La production la plus importante et la meilleure sans doute de Géricault en cette ultime période est l'aquarelle. [...] Ces aquarelles sont admirables ; [...] sa peinture à l'eau devient d'une limpidité, d'une pureté remarquable. C'est là sans doute ce qu'il a gagné de son contact avec l'École Anglaise¹. »

Géricault avait déjà abordé le thème de la campagne d'Égypte vers 1818-1819, au moment où il élaborait *Le Radeau de la Méduse*. Si son style héroïque et monumental est toujours présent, il évolue. Les aquarelles des années 1822-1823 se caractérisent par une grande finesse d'exécution et des couleurs qui tendent à se fondre. Comme l'écrit Bruno Chenique : « L'artiste s'inspire toujours de sujets militaires mais ses petites aquarelles sont devenues de véritables vignettes à caractère intimiste². » Parmi les autres aquarelles de cette période, nous pouvons mentionner *Cuirassiers au combat*³ et le *Grand garde de hussards*⁴.

Nous tenons à remercier M. Bruno Chenique et M. Philippe Gruncheuc de nous avoir confirmé l'attribution du dessin et pour les informations qu'ils nous ont communiquées.

1. G. Bazin, *Théodore Géricault. Catalogue critique*, Paris, 1997, vol. 7, p. 50.

2. Voir le certificat d'authenticité délivré par M. Chenique.

3. 11 × 14 cm, collection particulière ; voir G. Bazin, *idem*, p. 248, n° 2618 bis, ill.

4. 12 × 15 cm, collection particulière ; voir G. Bazin, *idem*, p. 248, n° 2617, ill.

Here, a French Hussar in a blue jacket, sabre raised, prepares to give a fatal blow to a Mamluk poised to topple from his horse. In the background, more French Hussars arrive.

The present drawing was executed around 1822–1823, just after Géricault's return from London. Forced into bed rest due to sciatica, the artist painted numerous watercolors during his recovery. As Germain Bazin wrote: "The most important and probably the best production of Géricault in this last period are his watercolors. [...] These watercolors are admirable; [...] His watercolor becomes clear, and displays remarkable purity. This is probably what he gained from his contact with the English School."¹

Géricault had already tackled the theme of the Egyptian campaign around 1818–1819 when he was working on *Le Radeau de la Méduse*. If his heroic and monumental style is still present, it has evolved. The watercolors of the years 1822–1823 are characterized by great finesse of execution, flexibility of the brush marks, and colors that tend to blend. As Bruno Chenique writes: "The artist was always inspired by military subjects, but his late watercolors become veritable vignettes of an intimate nature."² Among other watercolors of this period, we can mention *Cuirassiers au Combat*³ and the *Grand Garde de Hussards*.⁴

We thank Mr. Bruno Chenique and Mr. Philippe Gruncheuc for confirming the attribution of the drawing and for the information they provided.

1. G. Bazin, *Théodore Géricault. Catalogue critique*, Paris, 1997, vol. 7, p. 50.

2. See the certificate of authenticity issued by Mr. Chenique.

3. 11 × 14 cm, private collection; see G. Bazin, *idem*, p. 248, n° 2618 bis, illus.

4. 12 × 15 cm, private collection; see G. Bazin, *idem*, p. 248, n° 2617, illus.



FRANZ XAVER WINTERHALTER

MENZENSCHWAND 1805 – 1873 FRANCFORTE-SUR-LE-MAIN

Jeune musicienne italienne comptant ses sous dans un tambourin

Graphite

282 × 224 mm

Signé en bas à droite : F Winterhalter

Peintre et lithographe, Franz Xaver Winterhalter est le portraitiste le plus sollicité d'Europe vers 1850. Il se forme à Munich auprès du graveur Karl Ludwig Schüller puis à l'Académie sous la direction du portraitiste Joseph Stieler. Le succès rencontré par ses portraits des souverains du duché de Bade lui permet d'obtenir une bourse pour se rendre en Italie en 1832. Là, il exécute principalement des scènes de genre. Il se lie d'amitié avec des artistes français et s'installe à Paris en 1834. Si Winterhalter perce au Salon de 1836 avec son tableau de genre *Il Dolce farniente*, c'est comme portraitiste qu'il s'impose. Il exécute les effigies du prince de Wagram avec sa fille, de la reine Louise des Belges, ou encore le portrait d'apparat de Léopold I^{er}. Il peinture le roi Louis-Philippe pour la galerie dynastique du château de Versailles et devient ensuite le peintre officiel de la famille impériale. La reine Victoria lui commande plus de cent tableaux entre 1842 et 1871 ce qui l'oblige à résider régulièrement en Angleterre. Après la guerre de 1870-71, Winterhalter s'installe à Karlsruhe.

Young Italian Musician Counting her Pennies in a Tambourine

Graphite

282 × 224 mm, 11 $\frac{1}{8}$ × 8 $\frac{13}{16}$ in.

Signed lower right: F Winterhalter

Painter and lithographer, Franz Xaver Winterhalter was the most sought-after portrait painter in Europe around 1850. He trained in Munich with the engraver Karl Ludwig Schüller and then at the Academy under the direction of the portrait painter Joseph Stieler. The success of his portraits of the rulers of the Duchy of Baden enabled him to obtain a scholarship to travel to Italy in 1832. In Italy, he mainly painted genre scenes. He also befriended French artists and moved to Paris in 1834. First Winterhalter made his mark in Paris at the Salon of 1836 with his genre painting *Il Dolce Farniente*. However it was as a portrait painter that he became famous. He executed the effigies of Prince de Wagram with his daughter, of the Queen Louise of the Belgians, and painted the ceremonial portrait of Leopold I. He portrayed King Louis-Philippe for the dynastic gallery of the Château de Versailles and then became the official painter of the imperial family. Queen Victoria commissioned him for more than one hundred paintings between 1842 and 1871, which obliged him to reside regularly in England. After the war of 1870–71, Winterhalter moved to Karlsruhe.



Les scènes de genre de l'artiste illustrent les plaisirs simples des paysans et musiciens italiens. Si Winterhalter s'inspire de la réalité, il nous offre une version idéalisée de cet univers peuplé de personnages beaux et festifs. Notre dessin d'une *Jeune musicienne italienne comptant ses sous dans un tambourin* en est un bel exemple. L'artiste suggère l'existence difficile de cette jeune femme à l'expression mélancolique mais que sa chevelure foncée, son teint hâlé et ses yeux en amande rendent particulièrement séduisante.

Winterhalter a peu dessiné, préférant attaquer directement ses toiles. Les quelques feuilles connues, principalement réalisées au graphite, datent du début de sa carrière et s'inspirent de la technique graphique des Nazaréens. Nous pouvons mentionner ses deux autoportraits exécutés vers 1830¹, le dessin préparatoire au tableau de Sophie de Bade et de son fils peint en 1832², la série de portraits d'artistes de Rome, ou encore ses carnets d'esquisses réalisés en Italie³. Notre dessin date également du début de la carrière de l'artiste. Il a pu être exécuté en Italie ou à Paris. En effet, la pose de la jeune femme présente des affinités avec celle du tableau *Jeune fille de l'Ariccia*⁴ exécuté en 1838 ; leurs pieds, leurs jambes et leurs robes sont dans des positions identiques, et elles tiennent toutes les deux un tambourin.

1. 230 × 190 mm, collections princières de Fürstenberg ; voir I. Eismann, *Franz Xaver Winterhalter (1805-1873) Der Fürstenmaler Europas*, Petersberg, 2007, p. 13, fig. 5, ill. ; et 144 × 198 mm, 1832, Thomas Williams Fine Art, Londres ; voir I. Eismann, *idem*, p. 14, ill.

2. 37,5 × 27,4 cm, Allen Memorial Art Museum, Oberlin ; voir cat. expo., *Franz Xaver Winterhalter and the Courts of Europe 1830-1870*, p. 219, fig. 84, ill.

3. 24 × 19 cm, 1833, collection privée ; voir cat. expo., *idem*, p. 26, fig. 13, ill.

4. Huile sur toile, 147 × 114 cm, collection particulière ; voir cat. exp., *Franz Xaver Winterhalter (1805-1873), Portraits de cour, entre faste et élégance*, Paris, 2016, p. 34, ill.

1. 230 × 190 mm, princely collections of Fürstenberg ; see I. Eismann, *Franz Xaver Winterhalter (1805-1873) Der Fürstenmaler Europas*, Petersberg, 2007, p. 13, fig. 5, illus. ; and 144 × 198 mm, 1832, Thomas Williams Fine Art, London ; see I. Eismann, *idem*, p. 14, illus.

2. 37,5 × 27,4 cm, Allen Memorial Art Museum, Oberlin ; see exhib. cat., *Franz Xaver Winterhalter and the Courts of Europe 1830-1870*, p. 219, fig. 84, illus.

3. 24 × 19 cm, 1833, private collection ; see exhib. cat., *idem*, p. 26, fig. 13, illus.

4. Oil on canvas, 147 × 114 cm, private collection ; see exhib. cat., *Franz Xaver Winterhalter (1805-1873), Portraits de cour, entre faste et élégance*, Paris, 2016, p. 34, illus.

The artist's genre scenes illustrate the simple pleasures of Italian peasants and musicians. If Winterhalter was inspired by reality, he nevertheless offers an idealized version of this universe populated by beautiful and festive characters. Our drawing of a *Young Italian Musician Counting her Pennies in a Tambourine* is a good example. The artist suggests the difficult existence of this young woman with her melancholy expression but whose dark hair, tanned complexion, and almond-shaped eyes make her particularly attractive.

Winterhalter drew little, preferring to attack his canvases directly. The few known sheets, mainly in graphite, date from the beginning of his career and are inspired by the graphic technique of the Nazarenes. Among his drawings we can site his two self-portraits executed around 1830,¹ the preparatory drawing for the painting of Sophie de Baden and her son painted in 1832,² the series of portraits of artists from Rome, and his sketchbooks made in Italy.³ Our drawing also dates from the beginning of the artist's career. It may have been executed in Italy or at the start of his stay in Paris. Indeed, the pose of the woman has affinities with that of the painting *Young Girl of Ariccia*⁴ executed in 1838; their feet, their legs, and their dresses are in identical positions, and they both hold tambourines.



HENRI LEHMANN
KIEL 1814 – 1882 PARIS

L'Adoration du Christ

Crayon noir, lavis brun, gouache blanche
267 x 145 mm, de forme cintrée

Provenance :

Louis-Antoine et Véronique Prat (L.3617);
Galerie Paul Prouté, Paris;

Peintre français d'origine allemande, Henri Lehmann mène une longue et prestigieuse carrière. Il commence son apprentissage auprès de son père avant d'entrer dans l'atelier d'Ingres en 1831. À partir de 1835, il expose régulièrement au Salon où il remporte la médaille de première classe en 1840, 1848 et 1855. L'État lui achète son tableau *Désolation des Océanides au pied du roc où Prométhée est enchaîné* qui rencontre un grand succès en 1851. Lehmann exécute d'importants décors comme celui de l'Hôtel de Ville (1852), de l'église Sainte Clotilde (1854) ou encore de la Salle du Trône du Palais du Luxembourg (1854–6). Il est reconnu

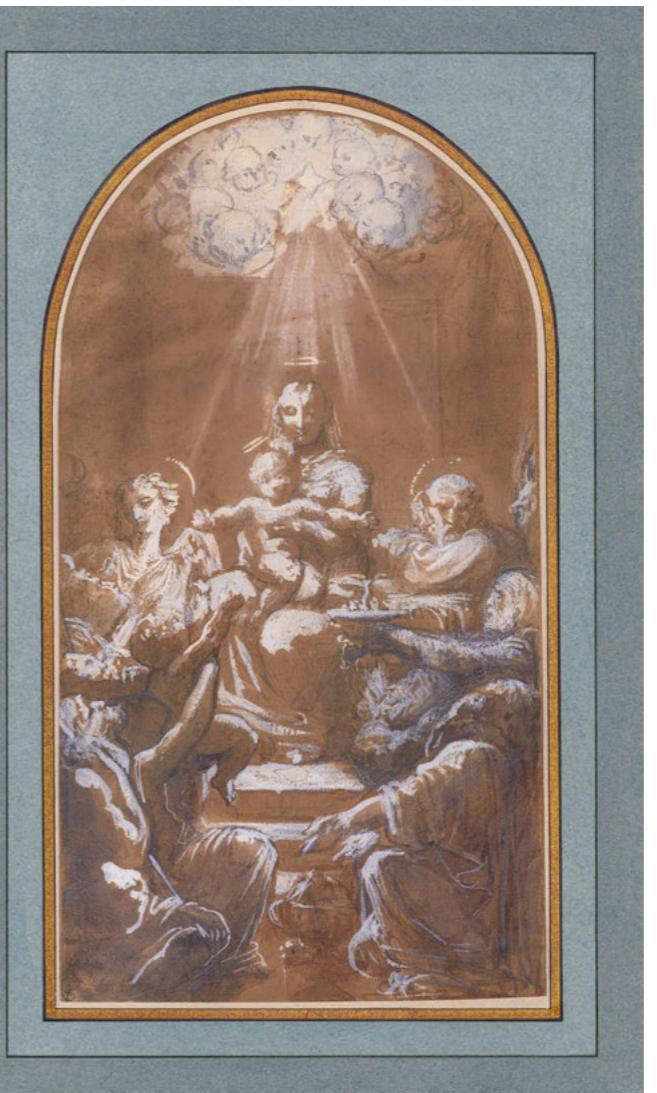
The Adoration of Christ

Black chalk, brown wash, white gouache
267 x 145 mm, 10 ½ x 5 ¾ in., curved shape

Provenance:

Louis-Antoine and Véronique Prat (L.3617);
Paul Prouté Gallery, Paris;

French painter of German origin, Henri Lehmann had a long and prestigious career. He began his apprenticeship with his father before entering the workshop of Ingres in 1831. Beginning in 1835 he exhibited regularly at the Salon winning first class medals in 1840, 1848, and 1855. The French State bought his painting *Desolation of the Oceanids at the Foot of the Rock where Prometheus is Chained*, which enjoyed a great success at the Salon of 1851. Lehmann created important decorations such as the one of the Hôtel de Ville (1852), the church of Saint Clotilde (1854), and the Throne Room of the Palais du Luxembourg (1854–6).



comme portraitiste et peint des personnalités aussi célèbres que Stendhal, le comte de Nieuwerkerque, ou son ami Franz List. Il reçoit la Légion d'honneur en 1846. À partir de 1875, il enseigne à l'École des beaux-arts de Paris et compte parmi ses élèves Camille Pissarro et Georges Seurat.

Notre dessin *L'Adoration du Christ* est préparatoire au tableau exécuté par l'artiste pour la chapelle de la Compassion de l'église Saint-Louis-en-l'Île à Paris en 1850¹. Deux autres tableaux de l'artiste ornent cette chapelle : *La Vierge au pied de la Croix*² présenté au Salon de 1848 et *L'Assomption de la Vierge*³ présenté au Salon de 1850. Quelques modifications existent entre notre esquisse et le tableau. Dans la version peinte, l'artiste supprime l'enfant soulevé par la femme à gauche et modifie la position des deux figures du premier plan.

Notre dessin est un très bel exemple de l'art d'Henri Lehmann. Le hiératisme de la pose de la Vierge, témoin de l'admiration de l'artiste pour Ingres, est ici tempéré par un clair-obscur violent et des gestes expressifs inspirés par l'art italien du XVII^e siècle. Cette énergie dramatique, quasiment romantique, transparaît dans un autre dessin de l'artiste, *La Vierge au pied de la Croix*⁴, également préparatoire pour l'un des tableaux de l'église Saint-Louis-en-l'île. Cette esquisse est exécutée dans une technique similaire à notre dessin.

1. Huile sur toile, 1850, 350 × 160 cm.

2. Huile sur toile, 200 × 160 cm signé et daté en bas à gauche : HENRI LEHMANN 1847.

3. Huile sur toile, 390 × 210 cm, signé et daté en bas à gauche : HENRI LEHMANN 1849.

4. Crayon noir, sanguine, gouache blanche, lavis, 383 × 268 mm, de forme cintrée, signé et daté en bas à gauche : H.L. 1847 ; voir Marie-Madeleine Aubrun, *Henri Lehmann 1814 - 1882 catalogue raisonné de l'œuvre*, 1984, p. 113, n° 287, ill.

Lehman was also recognized as a portrait painter; he painted personalities as famous as Stendhal, the Count of Nieuwerkerque, and his friend Franz List. He received the Legion of Honor in 1846. After 1875 he taught at the École des Beaux-Arts and counted among his pupils Camille Pissarro and Georges Seurat.

Our drawing of the *Adoration of Christ* is preparatory for a painting executed by the artist for the Chapel of the Compassion in the church of Saint-Louis-en-l'Île, Paris in 1850.¹ Two other paintings by the artist adorn this chapel: the *Virgin at the Foot of the Cross*² shown at the Salon of 1848 and the *Assumption of the Virgin*³ shown at the Salon of 1850. Some modifications exist between our drawing and the painting. In the painted version, the artist deleted the child held by the woman on the left and changed the position of the two figures in the foreground.

Our drawing is a fine example of the art of Henri Lehmann. The erect pose of the Virgin demonstrates the artist's admiration for Ingres, tempered here though by a violent chiaroscuro and expressive gestures inspired by seventeenth century Italian art. This dramatic almost romantic energy, is reflected in another drawing by the artist, the *Virgin at the Foot of the Cross*,⁴ also preparatory for one of the paintings of the church of Saint-Louis-en-l'île. That sketch is executed in a technique similar to our drawing.

1. Oil on canvas, 1850, 350 × 160 cm.

2. Oil on canvas, 200 × 160 cm, signed and dated: HENRI LEHMANN 1847.

3. Oil on canvas, 390 × 210 cm, signed and dated: HENRI LEHMANN 1849.

4. Black chalk, red chalk, white bodycolor, wash, 383 × 268 mm, curved shape, signed and dated: H.L. 1847; see Marie-Madeleine Aubrun, *Henri Lehmann 1814 - 1882 catalogue raisonné de l'œuvre*, 1984, p. 113, n° 287, illus.



JEAN-FRANÇOIS MILLET
GRUCHY 1814 – 1875 BARBIZON

Agar

Fusain sur papier bleu, mise aux carreaux à la pierre noire

220 × 435 mm

Verso : *Un marchand d'art visitant un peintre, sa famille visible à l'arrière-plan ; l'étude d'une mère et ses enfants devant une carriole avec un cochet*

Fusain

Provenance :

Vente anonyme, Binoche Renaud-Giquello & Associés, Paris,

30 mars 2012, n°37, ill.

Collection Aristophil

Jean-François Millet est considéré comme l'un des fondateurs de l'École de Barbizon. Les paysans qu'il représente dans leurs activités quotidiennes avec dignité et compassion constituent le sujet principal de ses tableaux, dessins et gravures. Lui-même fils de paysans normands aisés, Millet reçoit une éducation solide. Il étudie la peinture à Cherbourg avant d'intégrer l'atelier de Paul Delaroche à l'École des beaux-arts de Paris. Après son échec au Prix de Rome de 1839, Millet quitte l'École des beaux-arts. De retour à Cherbourg, il travaille comme portraitiste ce qui lui assure certains revenus. Il rentre à Paris l'année suivante et vit dans une grande pauvreté pendant plusieurs années. Suite à sa rencontre avec Théodore Rousseau, Millet s'installe à Barbizon en 1849 et se concentre sur la représentation du monde

Hagar

Charcoal on blue paper, squared in black chalk

220 × 435 mm, 8 $\frac{1}{16}$ × 17 $\frac{1}{8}$ in.

Verso: *An Art Dealer Visiting a Painter, his Family Visible in the Background; a Separate Study of a Mother and her Children before a Wagon with Driver*

Charcoal

Provenance:

Anonymous sale, Binoche Renaud-Giquello & Associés, Paris,

30 March 2012, n°37, illus.;

Aristophil collection

Jean-François Millet is considered to be one of the founders of the Barbizon school. The primary subject of his paintings, drawings, and engravings were peasants, whom he represented in their daily activities with dignity and compassion. Himself the son of well-off Norman peasants, Millet received a solid education. He studied painting in Cherbourg before joining Paul Delaroche's studio at the École des Beaux-Arts in Paris. After he failed to win the Prix de Rome in 1839, he left the École des Beaux-Arts. Back in Cherbourg, he worked as a portrait painter, which gave him a meager income. He returned to Paris the following year and lived in great poverty for several years. Following his introduction to Théodore Rousseau, Millet moved to Barbizon in 1849. In Barbizon Millet concentrated on depicting peasant



paysan. Le succès vient progressivement avec des tableaux comme *Le Repas des moissonneurs* (1850-1853), *Les Glaneuses* (1857) ou *L'Angélus* (1857-1859). Cette peinture, après sa vente en 1889, fut pendant un certain temps le tableau le plus cher vendu au monde.

Notre dessin est préparatoire à la figure d'Agar peinte par Millet dans son tableau *Agar et Ismaël* conservé au musée Mesdag à la Haye¹. Commandé en 1848 par le gouvernement français, le tableau ne fut jamais terminé, probablement à cause du départ de Millet pour Barbizon. Ici, l'artiste illustre un texte de la Genèse. Chassée par Abraham après que Sarah eut enfanté, Agar se retrouve seule dans le désert avec son fils Ismaël. Millet choisit d'illustrer le moment le plus tragique de l'histoire, celui où Agar se détourne de son enfant, incapable de supporter la douleur de le voir mourir de faim. Dans le dessin, comme dans le tableau, l'attention portée aux expressions permet de véhiculer l'essence même de l'histoire, c'est à dire la souffrance humaine. Exécuté à la noirceur du fusain, la figure d'Agar, laide, creusée et déformée, exprime son désespoir. Le réalisme de Millet s'impose ici et préfigure l'œuvre d'artistes du xx^e siècle comme Käthe Kollwitz.

Deux scènes sont esquissées au fusain au verso du dessin. La scène de gauche représente un marchand d'art ou un collectionneur visitant un artiste (Millet lui-même ?) dans son atelier. Dans l'ouverture de la porte, la femme et les enfants du peintre se tiennent ensemble. La scène sur la partie droite de la feuille figure une femme et ses enfants devant une carriole. La roue du wagon et le cochet vu de dos avec son fouet sont tout juste reconnaissables.

¹. 147 x 236,5 cm, Collection Mesdag, La Haye, inv. HWM0262 ; voir cat. exp., *Millet*, Paris, 2017, p. 94-95, cat. 59, ill.

and rural subjects. Success came gradually with paintings such as *Le Repas des moissonneurs* (1850-1853), *Les Glaneuses* (1857), and *L'Angélus* (1857-1859). The latter canvas, after its sale in 1889, was for a time the most expensive painting in the world.

The present drawing is preparatory for the figure of Hagar painted by Millet in his painting *Hagar and Ishmael* in the Mesdag museum in The Hague.¹ Commissioned in 1848 by the French government, the painting was never finished, possibly because of Millet's departure for Barbizon. The subject is from the book of Genesis. Driven into the desert by Abraham after her mistress Sarah had given birth, Hagar finds herself alone in the wilderness with her son Ishmael. Millet chose to depict the most tragic moment in the story, when Hagar turns away from her child, unable to bear the pain of seeing him starve to death. In the drawing, as in the painting, the attention paid to the expression helps to convey the very essence of the story, which is human suffering. Executed in black charcoal, the figure of Hagar, ugly, hollow and distorted, manifests her despair. Millet's realism here prefigures the work of 20th century artists like Käthe Kollwitz.

There are two scenes sketched in charcoal on the verso of our drawing. The leftmost scene depicts an art dealer or a collector visiting an artist (Millet himself?) in his studio. Behind the painter, visible through a doorway, are the painter's wife and children huddled together. The scene on the right side of the sheet depicts a mother and her children before a wagon. The wheel of the wagon and the back of the driver and his whip are indicated just enough to be recognizable.



¹. 147 x 236,5 cm, The Mesdag Collection, The Hague, inv. HWM0262; see exhib. cat., *Millet*, Paris, 2017, p. 94-95, cat. 59, ill.

ADOLPHE APPIAN
LYON 1818 – 1898 LYON

Grand paysage avec un lac

Fusain

570 × 973 mm

Signé et daté au fusain en bas à droite : *Appian 1885*

Adolphe Appian est un célèbre peintre, dessinateur et graveur de paysages, actif en France au XIX^e siècle. Il étudie d'abord le dessin à l'École des beaux-arts de Lyon entre 1833 et 1836, puis se forme auprès de Jean-Michel Grobon et d'Augustin Thierriat. En 1852, l'artiste rencontre Corot et Daubigny qui l'incitent à travailler en plein air. Cette rencontre sera déterminante car l'artiste accordera par la suite une place fondamentale au dessin sur le motif dans la nature. Cette pratique conduit Appian à voyager et il séjourne régulièrement à Barbizon, dans les Pyrénées, en Auvergne et en Italie. Il fait une carrière remarquable, exposant au Salon de Lyon et de Paris où il obtient une médaille d'or en 1868. Il participe également aux Expositions universelles de 1862 et 1889, et est nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1892.

Large Landscape with a Lake

Charcoal

570 × 973 mm, 22 7/16 × 38 5/16 in.

Signed and dated in charcoal lower right: *Appian 1885*

Adolphe Appian was a famous painter, draftsman, and engraver of landscapes active in France in the nineteenth century. He first studied drawing at the École des Beaux-Arts of Lyon between 1833 and 1836, then trained with Jean-Michel Grobon and Augustin Thierriat. In 1852, the artist met Corot and Daubigny who encouraged him to work outdoors. This meeting would be decisive for the artist who gave a fundamental place to drawing on site in nature, throughout his career. This practice led him to travel in search of new subjects and he regularly stayed in Barbizon, the Pyrenees, Auvergne, and Italy. He had a remarkable career, exhibiting at the Salons of Lyon and Paris where he won a gold medal in 1868. He also participated in the Universal Exhibitions of 1862 and 1889, and was appointed Knight of the Legion of Honor in 1892.



Adolphe Appian priviliege le fusain pour dessiner et compte parmi les plus importants fusainistes du xix^e siècle. Ces artistes considèrent cette technique comme la plus apte à traduire les effets et les variations de la lumière. Ils utilisent plusieurs morceaux de charbon, élaborés à partir de différentes essences de bois, pour obtenir une large gamme de valeurs allant de noirs profonds aux gris très clairs. En tirant parti de son caractère friable et volatile, les fusainistes gomment, grattent ou estompent le fusain afin de révéler la blancheur du papier et les effets de lumières.

Dans le présent dessin, Appian a recours à un noir profond et velouté pour dessiner les oiseaux, l'arbrisseau du premier plan et les troncs d'arbres du second plan. Il utilise un fusain plus gris et sec pour dessiner la berge, le ciel et le plan d'eau. Par la suite, il gomme le fusain pour figurer les hautes herbes, le chemin sur la berge ou les nuages dans le ciel. Exceptionnellement grand, notre dessin est une fenêtre ouverte sur une nature calme, sereine et mélancolique dans laquelle l'homme, figuré au centre de la composition, est totalement dominé.

Adolphe Appian favored the use of charcoal for drawing and was one of the most important *fusainistes* of the nineteenth century. These artists considered this technique to be the most suitable for translating the effects and variations of light. They used different pieces of charcoal, made from various types of wood, to obtain a very wide range of values, from deep blacks to very light grays. Taking advantage of its friable and volatile nature, the *fusainistes* erased, scratched, and blurred charcoal, revealing the white paper to render the effects of light.

In this drawing, Appian uses a very deep and velvety black to draw the birds, the shrubs in the foreground, and the trunks of trees in the background. He uses a grayer and drier charcoal to draw the bank, the sky, and the body of water. Thereafter, Appian erases the charcoal to represent the foreground grasses, the path on the bank and the clouds in the sky. Exceptionally large, our drawing is a window opened to a calm and serene scene in which the man, represented near the center of the composition, is dominated by the surrounding nature.



PORTFOLIO MMXX

ÉDITEUR PUBLISHER
NATHALIE MOTTE MASSELINK

NOTICES ENTRIES
NATHALIE MOTTE MASSELINK

TRADUCTION TRANSLATION
REID MASSELINK

PHOTOGRAPHIES PHOTOGRAPHY
STUDIO SEBERT

DESIGN
SIMON DARA

RELECTURE PROOFREADING
JOËLLE SOLER

PHOTOGRAVURE COLOR SEPARATION
PRINTMODEL

IMPRIMÉ EN PRINTED IN
FRANCE

NATHALIE MOTTE MASSELINK
12, RUE JACOB 75006 PARIS
TEL. +33 (0)1 43 54 99 92
MOB. +33 (0)6 62 00 08 36
NM@MOTTEMASSELINK.COM

