

*de Carlo Portelli à
Émile Bernard*



**CATALOGUE
DE DESSINS 2016**

*choisis et présentés
par Jean-Christophe Baudequin*

**GALERIE
CHARLES RATTON & GUY LADRIÈRE
11 QUAI VOLTAIRE PARIS VII^E**



SOMMAIRE

CARLO PORTELLI.....	4
<i>Le Christ mort sur les genoux de la Vierge au pied de la Croix, entouré de saint François d'Assise et de sainte Marie Madeleine</i>	
LELIO ORSI.....	6
<i>Trois personnages drapés</i>	
SCARSELLINO (IPPOLITO SCARSELLA, DIT).....	8
<i>Une femme avec deux enfants</i>	
IL POMARANCIO (CRISTOFORO RONCALLI, DIT).....	10
<i>Le Christ et les Docteurs</i>	
CLAUDIO RIDOLFI.....	12
<i>La Flagellation du Christ</i>	
SIMONE CANTARINI.....	14
<i>Jeune homme nu assis, les jambes repliées</i>	
REYNAUD LEVIEUX.....	16
<i>La Sainte Famille bénie par Dieu le Père</i>	
ROSALBA CARRIERA.....	20
<i>Jeune femme</i>	
ANTOINE WATTEAU.....	22
<i>Le Docteur de la comédie italienne</i>	
ANTOINE BOIZOT.....	24
<i>Vénus et l'Amour</i>	
GUILLAUME BOICHOT.....	26
<i>Bacchanale</i>	
CARMONTELLE (LOUIS CARROGIS, DIT).....	28
<i>La Duchesse de Chartres en religieuse</i>	
HEINRICH FRIEDRICH FÜGER.....	32
<i>Alexandre et le Médecin Philippe</i>	
ÉMILE BERNARD.....	36
<i>Jeune Bretonne en coiffe</i>	
JEAN LAMBERT-RUCKI.....	38
<i>L'Épouvantail</i>	
NOTICES EN ANGLAIS.....	40

CARLO PORTELLI

Loro Ciuffena ?

début du XVI^e siècle-Florence 1574

*Le Christ mort sur les genoux
de la Vierge au pied de la Croix,
entouré de saint François d'Assise
et sainte Marie Madeleine*

« *Fu anco discepolo di Ridolfo [del Ghirlandaio], Carlo Portegli da Loro di Valdarno di sopra ; di mano del quale sono in Fiorenza alcune tavole ed infiniti quadri in Santa Maria Maggiore, in Santa Felicita, nelle monache di Monticelli ; ed in Cestello la tavola della capella de' Baldesi, a man ritta all'entrare di chiesa ; nella quale é il martirio di Santo Romolo vescovo di Fiesole.* » Ces quelques lignes de Giorgio Vasari dans ses *Vite* (édition de 1568) sont à la base de notre connaissance de l'œuvre de Carlo Portelli, actuellement objet d'une exposition monographique à Florence : « Carlo Portelli, pittore eccentrico tra Rosso Fiorentino e Vasari » (Galleria dell'Accademia, 22 décembre 2015-30 avril 2016), qui présente l'essentiel de son œuvre. Dans l'essai important de Marzia Faietti sur son travail graphique, publié dans le catalogue de l'exposition (« Carlo Portelli disegnatore », p. 83-91), est reproduit un dessin du Louvre (fig. 4) de sujet identique au nôtre (avec plus de personnages), qui montre les mêmes profils au nez pointu et les mains aux longs doigts écartés et acérés comme des griffes. Notre dessin, de facture très aboutie, pourrait bien être ce que les Anglo-Saxons appellent très efficacement un *presentation drawing*, c'est-à-dire un modèle mis au propre de

l'œuvre à réaliser. Le commanditaire aurait donc ainsi une dévotion à l'égard de François d'Assise et de Marie Madeleine, mais la façon dont le corps du Christ est présenté, pour ne pas dire *exposé*, relève de la dévotion de l'ordre des Théatins, créé en 1524 en réaction à la Réforme (voir à ce sujet l'article de Philippe Costamagna, « La création de l'ordre des Théatins et ses répercussions sur l'art de Rosso Fiorentino et de ses contemporains », dans *Pontormo e Rosso*, Venise, 1996, p. 157-163), invitant le fidèle à la vénération de l'Eucharistie à travers le corps du Christ, tout comme la mise en évidence sur le devant de l'œuvre des instruments de la Passion, qui lui rappellent que le Christ est mort pour le salut de son âme. En 1561, Portelli réalisa une *Pietà* (n° 38 du catalogue de l'exposition *Carlo Portelli...*) dont la composition est comparable à notre dessin pour le groupe central, Marie écartant les bras de la même façon dramatique que sur la feuille ici publiée mais réduite aux seules figures du Christ et de la Vierge et deux anges.

Plume et encre brune, lavis brun
H. 30,5 cm (33 cm avec le montage)
L. 23 cm (24,5 cm avec le montage)

Annoté en bas à droite au crayon « f.mazzoli »



LELIO ORSI

1508 ?-Novellara-1587

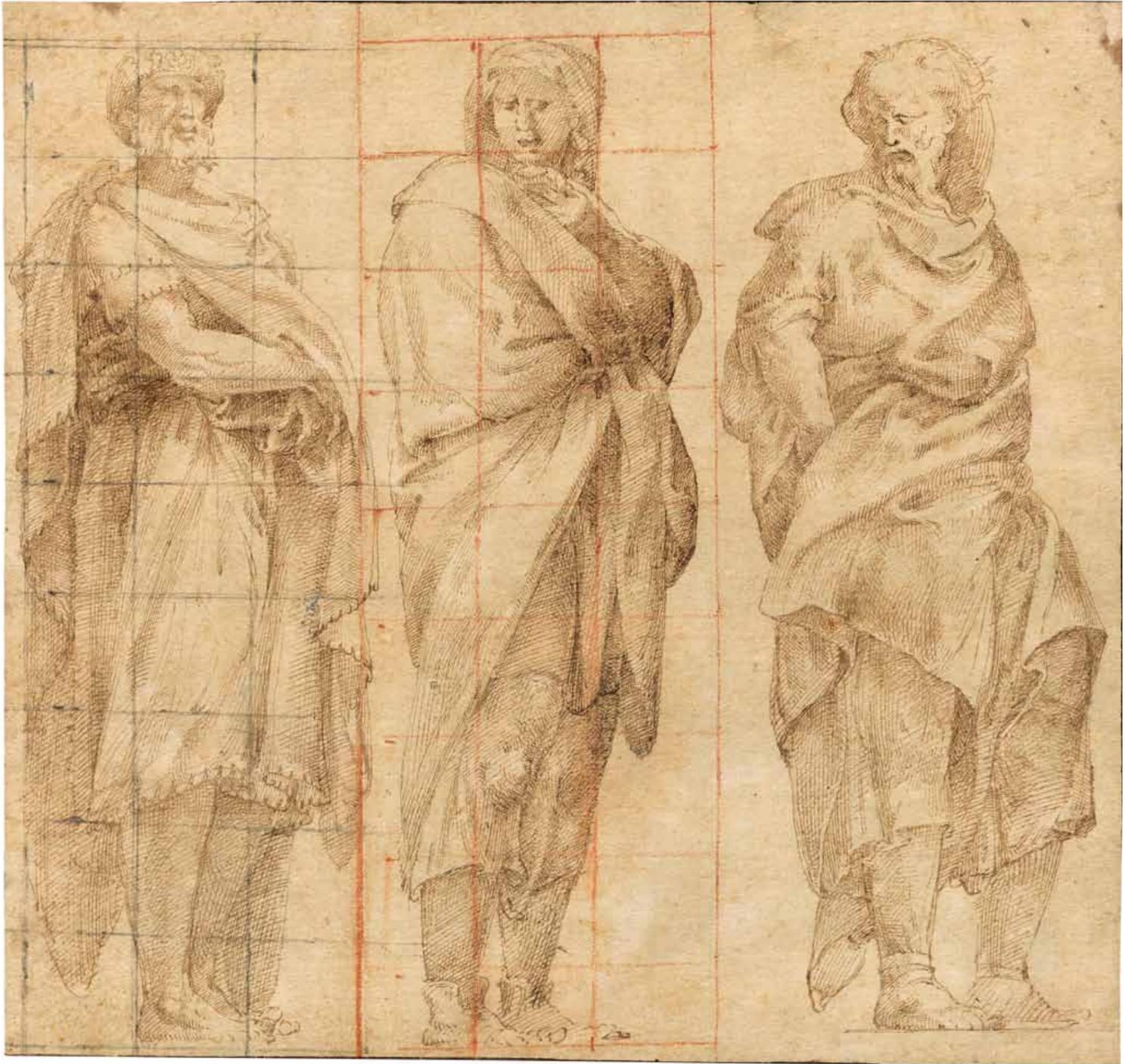
Trois personnages drapés



Autrefois attribué à Parmesan, comme en témoignent les inscriptions sur le montage, ce dessin est en fait caractéristique d'Orsi. Il est probable qu'il soit en rapport avec la décoration du Casino di Sopra à Novellara, propriété du comte Camillo Gonzaga, que Lelio Orsi entreprend à partir de 1558. Les fresques furent détachées en 1845, et après diverses vicissitudes une partie seulement fut acquise par l'État italien, actuellement en dépôt au Museo Gonzaga de Novellara. Le décor, complexe, mêlait allégories encadrées de cariatides et télamons (en grisaille), figures de divinités et bustes dans des niches, tympanes au-dessus des portes ornés de figures en raccourci et de « cuirs ». Plusieurs dessins en rapport avec cette décoration sont connus, au Louvre, au British Museum, au Seattle Art Museum et en collection privée (tous ces dessins sont reproduits dans le catalogue de l'exposition *Lelio Orsi (1511-1587), dipinti e disegni*, Reggio Emilia, 1987, n^{os} 94, 95, 99, 100). Plus récemment, deux dessins, reprenant deux des personnages du nôtre (celui du centre et celui de droite), sont réapparus en vente publique et ont été mis en rapport avec le décor du Casino di Sopra (voir Massimo Pironi, « Lelio Orsi, aggiornamenti ed inediti », dans *Orsi a Novellara. Un grande manierista in una piccola corte, atti della giornata di studi*, Teatro della Rocca, Novellara, 2012, p. 25-39 ; les dessins sont reproduits fig. 22, p. 32).

Plume et encre brune, mise au carreau à la pierre noire et à la sanguine ; collé en plein sur un montage ancien
H. 20,5 cm ; L. 21,6 cm

Inscrit sur le montage au recto à la pierre noire « Parmaginnino » ; au verso à la plume et encre brune « Mazzola, o vero / il Parmigianino »



SCARSELLINO
(IPPOLITO
SCARSELLA, DIT)

1551-Ferrare-1620

Une femme avec deux enfants



L'attribution portée au revers de la feuille nous paraît tout à fait acceptable, par comparaison avec les nombreux petits tableaux de l'artiste, où la façon de poser les lumières en touches vibrantes est comparable à celle dont les lavis sont posés sur les rapides traits de plume de notre dessin. De même, la morphologie des personnages ou la façon de les grouper peuvent se retrouver dans des œuvres comme *La Sainte Famille avec saint Jean Baptiste* (versions de Schleisseim et de Ferrare, respectivement n^{os} 154 et 174 du catalogue raisonné de Maria Angela Novelli, *Scarsellino*, Milan, 2008). Les dessins de l'artiste sont rares : dans l'ouvrage cité précédemment, l'auteur n'en reproduit que deux (n^o 258, *Sainte Famille avec saint Jean Baptiste et sainte Anne*, aux Offices, et n^o 277, *Prédication du Baptiste*, à l'Albertina) sans les commenter, tandis qu'elle en listait quinze dans l'édition précédente (*Lo Scarsellino*, Bologne, 1955), tous conservés aux Offices. Leur style est tout à fait compatible avec celui de notre feuille, tout comme l'est une allégorie de la Justice des Offices, publiée par Alessandro Morandotti (« Scarsellino fra ideale classico e maniera internazionale », dans *Arte a Bologna*, n^o 4, 1997, p. 26-48, fig. 5, p. 31).

Plume et encre brune, lavis gris,
sur traits de crayon
H. 35,5 cm ; L. 24,7 cm

Inscrit au verso à la plume et encre brune
« Scarsellini »



IL POMARANCIO (CRISTOFORO RONCALLI, DIT)

Pomarancio 1552-Rome 1626

Le Christ et les Docteurs



C'est à l'initiative du pape Clément VIII Aldobrandini, en visite à Loreto en 1598, que fut décidée la construction d'une sacristie destinée à abriter les nombreux cadeaux offerts à la basilique par les pèlerins. Les travaux débutèrent l'année suivante, la décoration à fresque, commencée en 1605, étant achevée en 1609. Le contrat stipulait que la décoration serait consacrée à la vie de la Vierge, que les scènes de la vie terrestre occuperaient les côtés de la voûte, tandis que les scènes de la vie céleste seraient au centre. La décoration de la sacristie achevée, Roncalli fut chargé en 1609 de peindre, en trois ans, la coupole de la basilique, sur le thème du couronnement de la Vierge. Ces fresques sont aujourd'hui détruites : très dégradées par des infiltrations d'eau, elles furent grattées entre 1888 et 1895. On n'en conserve plus que quelques fragments et un dessin d'ensemble dans les archives de la basilique.

Le dessin ici présenté est à ce jour le seul connu montrant une composition entière du décor de la sacristie (on connaît en revanche plusieurs études de figures, à la pierre noire et/ou à la sanguine), et il est à noter que les dessins à la plume de Roncalli sont assez rares.

Plume et encre brune
H. 18,5 cm ; L. 25,5 cm

Porte en bas à droite un cachet de collection non identifiée (L.3172)



CLAUDIO RIDOLFI

Vérone 1570-Corinaldo 1644

La Flagellation du Christ



Cette huile sur papier, technique assez fréquente chez Ridolfi et ses contemporains véronais, est un *modello* très abouti pour la grande *pala* (4,40 mètres de hauteur) de l'église Sant'Anastasia de Vérone (chapelle du Rosaire), généralement datée de 1619 selon les indications de Bartolomeo Dal Pozzo (*Le Vite de' pittori, degli scultori e architetti veronesi*, 1718). Seule variante notable, l'absence sur notre œuvre de l'enfant au premier plan du tableau.

Les sources sont vagues quant à la formation de Ridolfi ; certains le situent dans le sillage de Véronèse (1528-1588) à Venise, mais l'ascendant de Palma il Giovane (vers 1548-1628) est tout aussi présent dans son œuvre. Dès 1597, il est documenté dans les Marches, où il fera l'essentiel de sa carrière, à l'exception de deux séjours à Vérone, de 1617 à 1620, puis en 1639. C'est lors du premier retour dans sa patrie qu'il peignit, en 1619, la toile gigantesque correspondant à notre *modello*. L'artiste semble ici se rapprocher du style graphique de son contemporain Alessandro Turchi (1578-1649), l'ascendant de Federico Barocci (1535-1612), figure prédominante du milieu artistique du duché d'Urbino, étant totalement absent alors qu'il est flagrant dans les œuvres exécutées dans les Marches.

Huile sur papier (deux feuilles), sur traits à la plume et encre noire, marouflée sur toile, marouflée sur bois
H. 57 cm ; L. 27 cm



SIMONE CANTARINI

Pesaro 1612-Vérone 1648

*Jeune homme nu assis,
les jambes repliées*



Durant sa courte carrière, Simone Cantarini ne cessa de dessiner d'après le modèle vivant des figures entières, des études de têtes ou bien de simples détails. La feuille ici présentée, autrefois considérée comme une œuvre du Florentin Giovanni da San Giovanni (1592-1636), nous semble devoir lui revenir. Il pourrait s'agir du même modèle que dans les dessins conservés à Munich (Staatliche Graphische Sammlung) et Venise (Gallerie dell'Accademia), reproduits dans le catalogue *Simone Cantarini detto il Pesarese 1612-1648*, Bologne, 1997-1998, n^{os} II.14 à II.20.

Sanguine et rehauts de craie blanche
sur papier de couleur beige, collé en plein
sur un montage ancien
H. 28,4 cm ; L. 32,3 cm

Provenance
Collection Lamponi, Florence, sa marque en
haut à gauche (L.1760) ; sa vente à Florence
le 11 novembre 1902, n^o 323 du catalogue
(comme Giovanni da San Giovanni)



REYNAUD LEVIEUX

Nîmes 1613-Rome 1699

La Sainte Famille bénie

par Dieu le Père



Le graphisme anguleux, parfois schématique, de ce dessin l'a fait attribuer autrefois à Luca Cambiaso (1527-1585), puis, le réseau très dense de traits de plume l'a fait rapprocher de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Nous souhaitons aujourd'hui le rendre à Reynaud Levieux, par comparaison avec les quelques œuvres graphiques identifiées de l'artiste, essentiellement une eau-forte représentant la Sainte Famille (voir Henri Wytenhove, *Reynaud Levieux et la Peinture classique en Provence*, Aix-en-Provence, Édisud, 1990, n° G1), dûment signée, et un dessin, *Diane et Endymion*, annoté sur le montage ancien « Reynaud Levieux (...) 1654 » (Rouen, musée des Beaux-Arts, inv. 1975-4-702 ; voir Henri Wytenhove, *op. cit.*, n° D2). Une figure comme l'ange en chasuble et surplis à longs drapés tubulaires, situé sur la gauche, le visage tourné vers la Sainte Famille et le nez en quart de brie, est véritablement une signature de Levieux ; cet ange est, par ailleurs, le jumeau parfait de l'Endymion du dessin rouennais. Nous ne connaissons pas de composition peinte, existante ou mentionnée par des textes anciens, correspondant à cette feuille, pas plus qu'elle ne correspond aux dessins mentionnés par Charles Philippe de Chennevières-Pointel dans la biographie de Levieux de ses *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France* (Paris, Dumoulin, 1847 ; nous avons utilisé le *reprint*

Minkoff, Genève, de 1973, p. 87-93). Le corpus graphique de Reynaud Levieux actuellement publié, outre les deux œuvres mentionnées ci-dessus, comprend une *Étude d'homme nu* au Museo Cerralbo de Madrid (inv. 6381), annotée « de le vieux » (voir Henri Wytenhove, *op. cit.*, n° D3), un dessin, *Céphale et Procris*, au musée des Beaux-Arts de Marseille (inv. C.521 ; voir *Le Dessin baroque en Languedoc et en Provence*, cat. exp., Toulouse, musée Paul-Dupuy, 1992, n° 13, notice de Marie-Claude Homet), et une sanguine conservée au musée Calvet qui est traditionnellement considérée comme un autoportrait (voir Henri Wytenhove, *op. cit.*, n° D1) – ces deux derniers dessins ne portant aucune inscription –, et enfin le *Christ chez Marthe et Marie*, lui aussi annoté « Le Vieux » autrefois dans la collection Chennevières (voir Louis-Antoine Prat et Laurence Lhinares, *La Collection Chennevières. Quatre siècles de dessins français*, Paris, Louvre-ENSBA, 2007, n° 265 ; Chennevières possédait également le dessin aujourd'hui à Rouen, ainsi que trois autres dessins non identifiés actuellement). Une feuille de collection privée, *Un saint évêque ressuscitant un cadavre*, annotée « par R. Levieux » et considérée par Henri Wytenhove (*op. cit.*, n° Dr2, p. 163) comme la copie d'une composition perdue, mériterait d'être reconsidérée, tandis qu'un dessin récemment apparu sur le marché de l'art (Tajan, 18 novembre 2015, n° 53, *La Sainte Famille avec sainte Élisabeth et saint Jean-Baptiste*), portant une inscription « le Vieux », pourrait être un exemple du style de l'artiste dessinant au moyen du seul crayon.

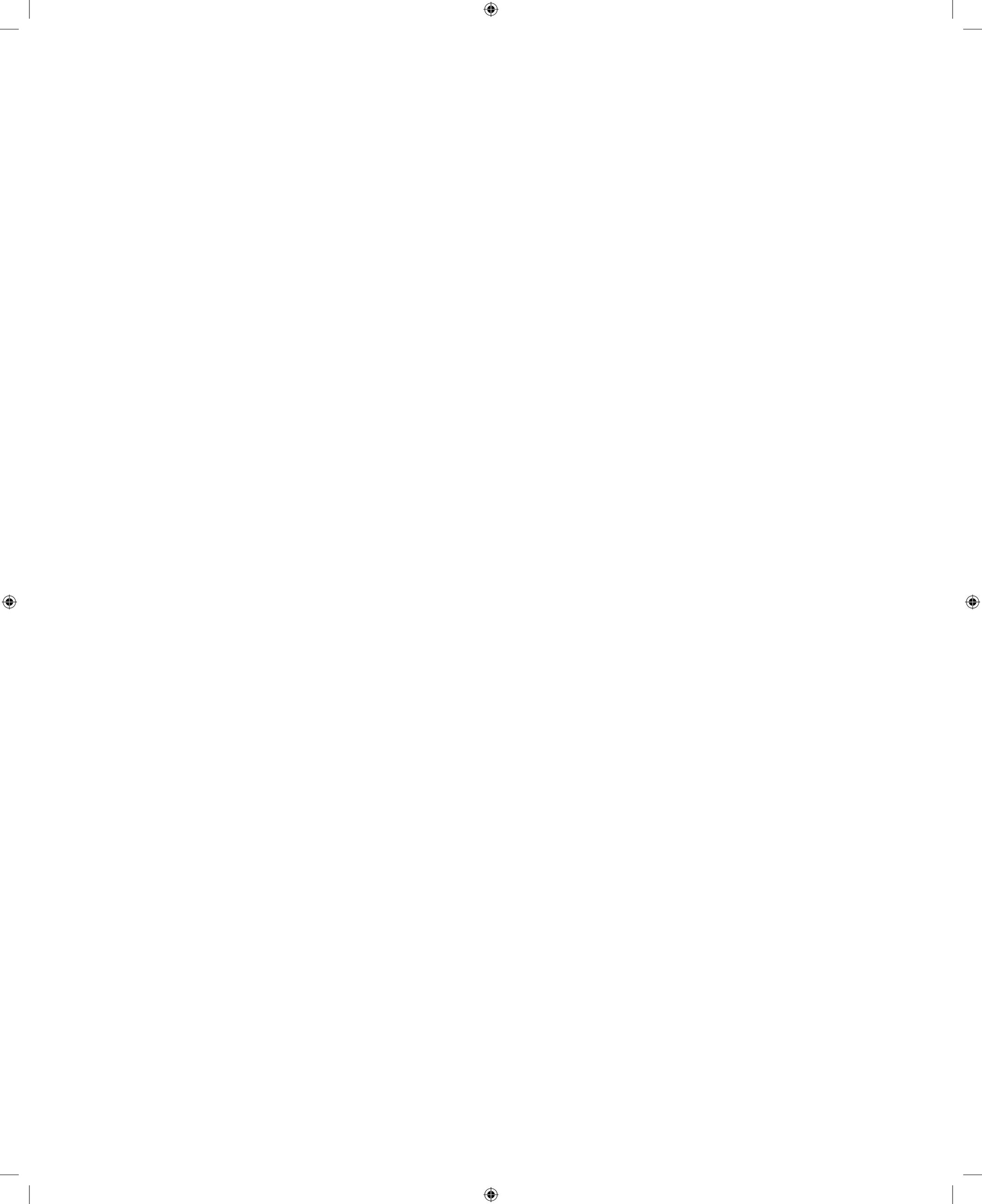
Protestant converti au catholicisme, provençal établi à Rome, Levieux débute sa carrière comme apprenti chez son père, peintre-verrier originaire d'Uzès, avant



de partir pour Rome, en 1635, où il travaille sous la direction de Nicolas Poussin (1594-1665) à des copies d'œuvres importantes des collections romaines, destinées à servir de cartons de tapisseries pour les maisons royales. De retour à Nîmes en 1644, il doit se confronter à la rivalité de Nicolas Mignard (1606-1668) pour l'exécution du retable de la cathédrale. Après un court séjour à Montpellier, il s'installe en Avignon vers 1651 où il reçoit des commandes des chartreux de Villeneuve et des pénitents noirs. Jean Daret (1613-1668) et Nicolas Mignard partis pour Paris, Levieux s'installe à Aix-en-Provence vers 1661 et devient le peintre officiel de la ville, participant au chantier de l'hôtel de ville et continuant à réaliser de grands retables de style austère, annonçant le néoclassicisme (sa *Mort de sainte Anne*, réalisée pour la chartreuse de Serra San Bruno, en Calabre, était encore récemment considérée comme une œuvre néoclassique). En 1669, il retourne définitivement à Rome, mais continue à envoyer des peintures en Provence. On ne connaît que quatre œuvres de lui actuellement en Italie : une *Vierge à l'Enfant avec saint Benoît, saint Maur et deux anges*, dans l'église de Garlenda en Ligurie (disparue), le *Saint Denis guérit un aveugle*, de 1676 (Rome, Saint-Louis-des-Français), la *Mort de sainte Anne*, pour la chartreuse calabraise de Serra San Bruno (province de Vibo Valentia) – toutes les trois reproduites par Henri Wytenhove (*op. cit.*, n^{os} 5, 51 et 53) –, et enfin une *Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste et un ange*, au Palazzo Bianco de Gênes – publiée indépendamment par Bruno Mottin (p. 18 et fig. 9 p. 25) et Marie-Claude Homet (p. 37), dans « Reynaud Levieux, 1613-1699, état de la question », actes du colloque du 21 mars 2003, *Études vaucusiennes*, n^{os} 72-73, juillet-décembre 2004 et janvier-juin 2005. Dans ce dernier

tableau, l'ange portant la corbeille de fruits est très similaire à celui de notre dessin, tandis qu'une toile récemment acquise par les musées de Strasbourg, *Repos pendant la fuite en Égypte* (voir *Études vaucusiennes*, *op. cit.*, fig. 11 p. 26), présente, outre un autre ange comparable au nôtre, un fond d'architecture rythmé par des colonnes semblable au fond semi-circulaire (évocation des théâtres antiques de Provence ?) de notre dessin.

Plume et encre noire
H. 37,8 cm ; L. 26,5 cm



ROSALBA CARRIERA

1675-Venise-1757

Jeune femme



Élève à Venise d'un miniaturiste français, puis d'un pastelliste anglais, Rosalba Carriera se consacra dès ses débuts au portrait au pastel et acquit très vite une grande renommée internationale, concrétisée par des voyages à Paris en 1720, au cours duquel elle fut reçue à l'Académie, à Modène en 1723, puis à Vienne en 1730, dans le but d'enseigner le pastel à l'impératrice et de peindre les enfants impériaux.

Les dessins de Rosalba Carriera sont rares. Bernardina Sani n'en recense que quatre dans le catalogue de l'artiste (*Rosalba Carriera*, Turin, Allemandi, 1988, n^{os} 83, 108, 214, 335), et aucun, pas plus que le nôtre, n'est préparatoire à un pastel ou une miniature, mais est bien une œuvre autonome. Le modèle de notre dessin présente des similitudes avec la *Jeune femme couronnée de fleurs*, pastel conservé au Nationalmuseum de Stockholm (Bernardina Sani, *op. cit.*, n^o 291), daté pour raisons stylistiques vers 1735, mais aussi avec la *Comtesse Potocka* (Bernardina Sani, *op. cit.*, n^o 304, en collection privée milanaise), une œuvre de la fin de carrière de l'artiste.

Crayon
H. 28,5 cm ; L. 20 cm

Inscrit au verso en haut à droite au crayon
« Rosalba Carriera », et à la plume et encre
brune « Bertoldi 1805 »



ANTOINE WATTEAU

Valenciennes 1684-

Nogent-sur-Marne 1721

Le Docteur de la comédie italienne



Ce dessin est préparatoire au tableau *Fêtes au Dieu Pan*, connu par la gravure d'Aubert, et que Margaret Morgan Grasselli (1987, *op. cit.*), reprise par Pierre Rosenberg et Louis-Antoine Prat (1996, *op. cit.*), date vers 1711-1712, proposition qui s'applique également à notre croquis ainsi qu'aux deux autres en rapport avec ce tableau (Rosenberg-Prat, *op. cit.*, n^{os} 127, 128). On remarquera quelques variantes par rapport à la gravure, surtout dans la forme du chapeau, sorte de tricorne de feutre mou qui est un des attributs (avec le masque) du docteur, et dans la main gauche. Contrairement à l'iconographie traditionnelle de la comédie italienne, le docteur ici représenté n'est pas un vieux barbon obèse, mais un jeune homme.

Sanguine

H. 7,7 cm ; L. 7 cm

Provenance

Camille Groult (1837-1908) ;
son fils Jean Groult (1868-1951) ; son fils Pierre
Bordeaux-Groult (1916-2007) ; vente [Groult] à
Paris, palais d'Orsay, 14 décembre 1979, n^o 14

Bibliographie

Karl Theodor Parker et Jacques Mathey,
*Antoine Watteau. Catalogue complet de
son œuvre dessiné*, Paris, F. de Nobeles,
1957, t. I, n^o 1 (reproduit)

Margaret Morgan Grasselli, *The Drawings
of Antoine Watteau, Stylistic Development and
Problems of Chronology*, thèse de doctorat
 inédite (non consultée), 1987

Pierre Rosenberg et Louis-Antoine Prat,
*Antoine Watteau 1684-1721, catalogue raisonné
des dessins*, Milan, Leonardo, 1996, t. I, n^o 126
(reproduit en noir et blanc, à taille réelle)



ANTOINE BOIZOT

1702-Paris-1782

Vénus et l'Amour



Antoine Boizot est aujourd'hui essentiellement connu pour être le père de Louis-Simon Boizot (1743-1809), qui fut sculpteur du roi et directeur de l'atelier de sculpture à la Manufacture de Sèvres ; il fit pourtant une honorable carrière : prix de Rome en 1730, pensionnaire au palais Mancini de 1732 à 1735, agréé à l'Académie le 28 avril 1736 et reçu le 25 mai 1736 sur présentation du tableau, aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Tours, *Apollon caressant Leucothoé*, sa seule œuvre encore un peu connue (citons encore, dans les collections publiques françaises, *Portrait d'homme* à Quimper et *Le Sermon sur la montagne* dans l'église Notre-Dame de Vitry-le-François, de 1758). Il fut également peintre ordinaire du roi, exposa régulièrement au Salon jusqu'en 1771 et fut dessinateur à la Manufacture des Gobelins, probablement grâce à l'appui de Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), père de sa première épouse. Les livrets du Salon auxquels exposa Boizot nous proposent cinq sujets associant Vénus et l'Amour : en 1738, *Vénus qui désarme l'Amour* (n° 112) et *L'Amour piqué par une abeille* (n° 114) ; 1741, *L'Éducation de l'Amour* (n° 91) ; 1743, *Réconciliation de Vénus et de l'Amour* ; 1755, *Le Châtiment de l'Amour* (n° 64). Nous penchons pour *L'Amour piqué par une abeille*, l'enfant montrant à sa mère l'endroit de la piqûre. Cela fait ainsi de notre feuille le plus ancien dessin repéré de Boizot, dont on connaît par ailleurs *L'Aurore invoque*

l'Amour pour obtenir le rajeunissement de Titon, de 1753 à Poitiers (inv. 890.11) et une *Annonciation* de 1756 au Louvre (inv. 23839, recto).

Pierre noire et craie blanche sur papier beige ;
collé en plein sur un montage d'époque
H. 34 cm (soit 43,3 cm avec le montage)
L. 24,5 cm (soit 34,2 cm avec le montage)

Inscrit (signé ?) en bas à droite du montage à la plume et encre brune « Boizot » ; inscrit au verso au crayon « Boizot »



GUILLAUME BOICHOT

Chalon-sur-Saône 1735-

Paris 1814

Bacchanale

Guillaume Boichot fut à la fois peintre, sculpteur et architecte, mais il n'est pas exagéré de dire qu'il est aujourd'hui connu essentiellement grâce à ses dessins. Après une formation locale chez le sculpteur ornemaniste Pierre Colasson (1724-1774), il se rend à Paris une première fois en 1756, puis de 1761 à 1765, où il est élève du sculpteur Simon Challe (1719-1765). Ayant échoué au concours du prix de Rome en 1765, il décide de faire le voyage d'Italie à ses frais, à partir de mars 1766. De retour à Chalon en 1770, il épouse le 31 juillet sa cousine Claudine Eyzandeau. Il travaille alors plusieurs années en Bourgogne et est admis en 1775 à l'académie de Dijon, avant de repartir à Paris en 1780, où il est agréé à l'Académie royale de peinture et de sculpture le 26 juillet 1788. De 1789 à 1795, il travaille beaucoup : membre du premier jury des arts, il participe au concours de l'an II et au chantier du Panthéon. À partir de 1795, il enseigne plusieurs années à l'École centrale de Saône-et-Loire à Autun, avant de revenir à Paris en 1800, où, grâce à ses relations avec Dominique Vivant Denon et Alexandre Lenoir, il travaille pour l'État à la colonne de La Grande-Armée, à l'arc de triomphe du Carrousel et au palais du corps législatif. Il sculpte également pour l'église Saint-Roch, les palais du Luxembourg et des Tuileries. En 1806, il illustre une traduction des *Vies* de Giorgio Vasari, due à Charles-Claude Lebas de Courmont, qui publiera en 1823 une

Vie de Guillaume Boichot, premier ouvrage consacré à l'artiste.

Notre dessin, caractéristique du style de Boichot, montre sa dépendance à l'égard du maniérisme bellifontain, qu'il découvrit lors d'une visite au château pendant ses années d'apprentissage auprès de Challe. Les figures féminines aux jambes longilignes sont tributaires des cariatides de la galerie François-I^{er} ou de la chambre de la duchesse d'Étampes ; la façon de grouper les personnages s'inspire des fresques de la salle de bal. Conçu comme un bas-relief, notre dessin n'est pourtant pas une étude pour une sculpture, mais bien une œuvre indépendante destinée à la vente. Il fut monté par François Renaud, actif à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e, qui faisait également commerce de dessins d'artistes contemporains. On pourrait en déduire que ce dessin fit partie des envois de Boichot à divers Salons parisiens (1789, 1791, 1793, 1795), mais les descriptions des livrets sont trop sommaires (« les vendanges », « Bacchanales », « dessin au bistre », « divers dessins ») pour tenter une identification. En revanche, il sut retenir l'attention de son premier biographe, Charles-Claude Lebas de Courmont (*op. cit.*), qui le place en tête de sa « liste des dessins de cet artiste, dont on a connaissance » : « Deux bacchantes avec un satyre et un bouc, derrière lesquels deux enfants dans la cuve foulent le raisin, très beau dessin à la plume, lavé à l'encre de la Chine, dans le style du Primatice », description pieusement reprise dans la seconde biographie de Boichot, par Jules Guillemain (*op. cit.*), qui le plaça en tête de son « Catalogue des œuvres de Boichot, autres que celles indiquées dans la notice ».





Plume et encre noire, lavis gris
H. 24,3 cm ; L. 32,5 cm

Porte en bas à droite le cachet
du monteur François Renaud (L.1042)
et restes de son montage

Bibliographie
Charles-Claude Lebas de Courmont,
Vie de Guillaume Boichot..., Paris, Firmin Didot,
1823, p. 39
Jules Guillemain, *Guillaume Boichot 1735-1814*,
Chalon-sur-Saône, 1868, p. 69



CARMONTELLE (LOUIS CARROGIS, DIT)

1717-Paris-1806

*La Duchesse de Chartres
en religieuse*

Louise-Marie-Adélaïde de Bourbon-Penthièvre (1753-1821) était l'arrière-petite-fille de Louis XIV et de madame de Montespan. Elle épousa le 5 avril 1769 son cousin Louis-Philippe Joseph d'Orléans (1747-1793), duc de Montpensier, de Chartres, qui deviendra duc d'Orléans en 1785, à la mort de son père. De cette union naquirent plusieurs enfants, dont le futur roi des Français Louis-Philippe I^{er}.

Carmontelle (on ignore l'origine de ce nom dont s'affubla l'artiste) entre en 1763 au service du duc d'Orléans comme lecteur du duc de Chartres. Il suit dans ses déplacements à Saint-Cloud ou Villers-Cotterêts la famille d'Orléans, dont il dessine quotidiennement les portraits ou ceux d'invités, qu'il réunit dans des albums, exécutant parfois des répliques à la demande des modèles. Il réalise un portrait de la duchesse de Chartres en 1770, aujourd'hui conservé à Chantilly avec plusieurs centaines de dessins achetés par le duc d'Aumale, où elle est représentée, non pas comme ici en religieuse, mais assise sur une causeuse, un livre dans une main, des fleurs dans l'autre.

Pour divertir cette société, il écrit également des petites pièces de théâtre, interprétées par les invités devenus comédiens amateurs ; ces petites comédies se terminant souvent par un proverbe, elles en prennent le nom. On ignore toutefois dans quel proverbe la duchesse de Chartres

interpréta un rôle de religieuse, la liste exhaustive des proverbes et comédies de Carmontelle publiée par Laurence Chatel de Brancion dans *Carmontelle au jardin des illusions* (Monelle Hayot, 2003, p. 233-235) ne fournit pas de titre nécessitant un tel rôle. Quant à la datation, elle est nécessairement postérieure à 1769, date d'acquisition du château du Raincy par le duc d'Orléans, et antérieure à 1785, année où le duc de Chartres devient duc d'Orléans. On remarquera que les inscriptions portées au verso du dessin (signature ?) et du carton de doublage utilisent la graphie « Carmontel », qui est celle que l'on trouve dans le catalogue de vente après décès de l'artiste (17 avril 1807) et dans les écrits de madame de Genlis, qu'il s'agisse de ses *Mémoires*, publiées en 1825, ou bien de la notice accompagnant la publication, en 1825 également, des *Proverbes et Comédies posthumes de Carmontel*. Laurence Chatel de Brancion dresse une liste de l'œuvre peint de Carmontelle (*op. cit.*, p. 222-231) et mentionne (p. 231) un article du supplément d'art du *New York Herald Tribune* du 5 juillet 1908 « La duchesse de Chartres en nonne », que nous n'avons pu nous procurer.

Aquarelle et rehauts de gouache blanche sur traits de sanguine et de crayon
H. 23,5 cm ; L. 17,6 cm

Inscrit (signé ?) au verso à la plume et encre brune « Mad.la duchesse de Chartres peinte en religieuse / Carmontel délinéavit »

Inscrit sur le carton de doublage
« Madame La Duchesse de Chartres peinte En religieuse / Carmontel deliniavit » et d'une autre main « La princesse jouant un rôle de nonne / dans un proverbe joué au Raincy. »



HEINRICH FRIEDRICH FÜGER

Heilbronn 1751-Vienne 1818

Alexandre et le Médecin Philippe

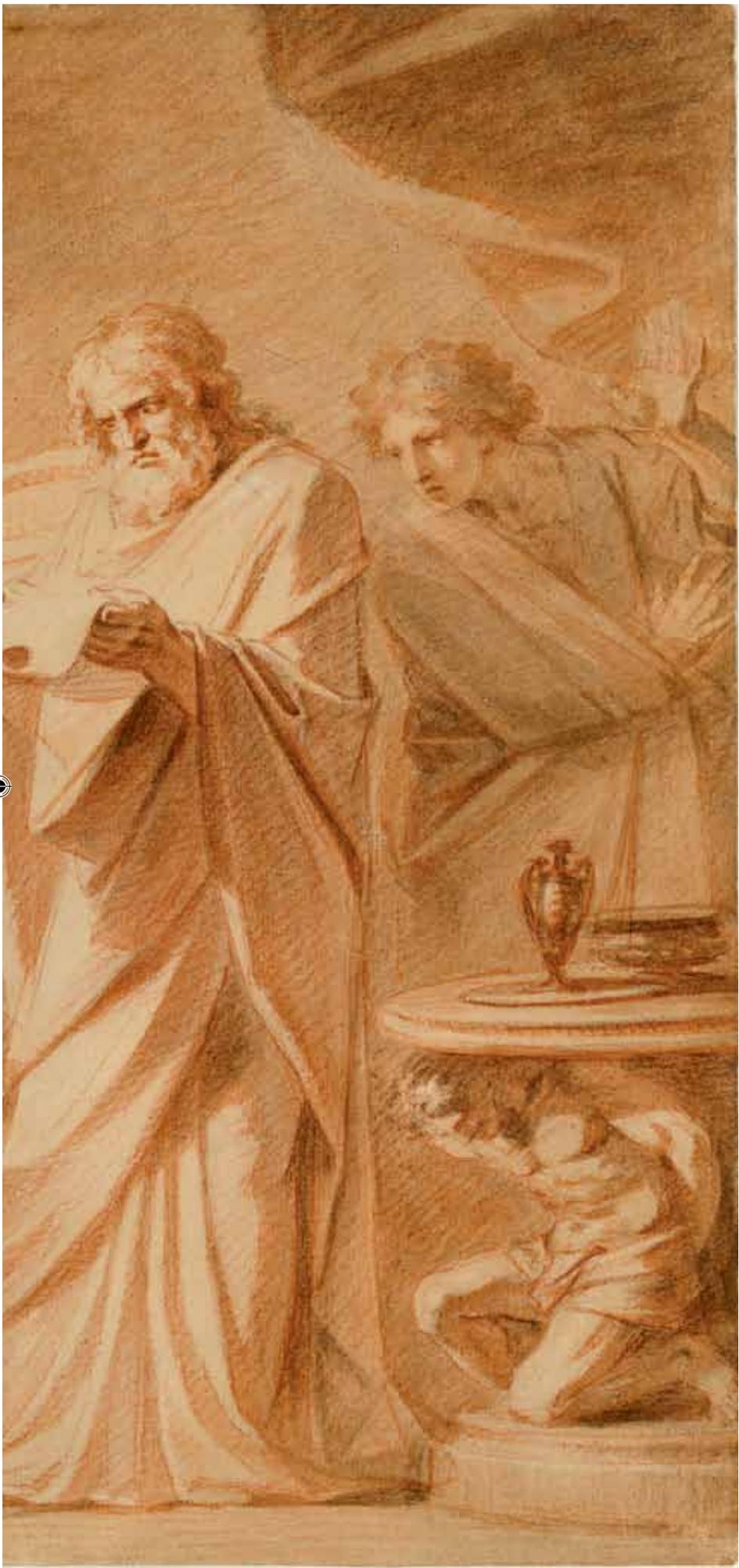


Après un premier apprentissage à Stuttgart auprès du Lorrain Nicolas Guibal, Füger entre à l'université de Halle en 1768 afin d'y suivre des études de droit, qu'il abandonne au bout de deux ans pour retourner vers une carrière artistique, à nouveau sous la férule de Guibal, mais aussi de Friedrich Oeser, à Leipzig. Il se fait connaître comme portraitiste en miniatures, et la cour de Vienne lui octroie en 1774 une bourse d'études à Rome. Il s'y consacre à la peinture d'histoire sous la direction de Raphaël Mengs, de 1776 à 1781, et séjourne à Naples de 1781 à 1783, où il travaille à la décoration de la bibliothèque du palais royal de Caserte. Il retourne à Vienne en 1783, où il mène une carrière de portraitiste à succès, et deux ans plus tard est nommé directeur de l'Académie, puis en 1805 directeur de la galerie impériale. Notre dessin est en rapport avec un tableau disparu, connu par la gravure, peint en 1789 pour le médecin viennois Hunczowsky (Robert Keil, *op. cit.*, n° WV 214, p. 266), pour lequel on connaît une autre étude d'ensemble (Robert Keil, *op. cit.*, n° WV 215, p. 266), ces trois versions présentant d'importantes variantes. On connaît également une étude pour la tête d'Alexandre (Robert Keil, *op. cit.*, n° WV 216, p. 266). Ce tableau avait comme pendant *Antiochus et Stratonice* (Robert Keil, *op. cit.*, n° WV 217, p. 266), autre épisode antique où le médecin joue un rôle fondamental.

Sanguine, lavis de sanguine, lavis de bistre et rehauts de craie blanche
H. 56,5 cm ; L. 67,5 cm

Bibliographie
Robert Keil, *Heinrich Friedrich Füger*, Vienne, 2009, sous le n° WV 215, p. 266







ÉMILE BERNARD

Lille 1868-Paris 1941

Jeune Bretonne en coiffe



La date inscrite sur ce dessin incite à le rapprocher du tableau peint en septembre 1888 (au retour de la fête patronale de l'église Saint-Joseph de Pont-Aven), *Les Bretonnes dans la prairie*, dit aussi *Bretonnes au Pardon*, de collection privée (voir Jean-Jacques Luthi et Armand Israël, *Émile Bernard. Instigateur de l'école de Pont-Aven, précurseur de l'art moderne. Sa vie, son œuvre, catalogue raisonné*, Éditions des Catalogues Raisonnés, Paris, 2014, n° 115), considéré comme l'une des œuvres principales et les plus caractéristiques du jeune artiste. Gauguin ne s'y trompa pas, qui emporta ce tableau en Arles en octobre 1888, où Van Gogh en fit une copie à l'aquarelle (« c'était si original que j'ai tenu à en avoir une copie », écrit-il à sa sœur le 8 ou 9 décembre 1889). Mais force est de constater que cette figure se retrouve à l'identique dans une œuvre plus tardive, *Bretonnes entrant à l'église*, de 1892 (Luthi et Israël, *op. cit.*, n° 304, qui notent : « À son retour en Bretagne durant l'été de 1892, Émile Bernard retrouva la même inspiration qu'en 1888 »). Faut-il envisager que l'artiste ait utilisé une étude déjà ancienne ou bien qu'il ait daté ce dessin *a posteriori*, en se trompant (mais la graphie est cohérente avec celle d'autres œuvres datées de 1888) ?

Fusain sur papier contrecollé sur carton
H. 31 cm ; L. 20 cm

Monogrammé (tampon ?) à l'encre violette
« EB » et daté en bas à droite au crayon « 88 »

Provenance
Michel-Ange Bernard Fort, Paris (fils de l'artiste)

Exposition
« La Bretagne », Musée municipal d'histoire et d'art, Saint-Denis, 1961, n° 15



JEAN LAMBERT-RUCKI

Cracovie 1888-Paris 1967

L'Épouvantail



Après une première formation dans sa ville natale, Jean Lambert-Rucki vient à Paris en 1911 attiré par la vitalité artistique de Montparnasse. Il y retrouve son compatriote et ami Moïse Kisling. Le travail d'Amadeo Modigliani, mais aussi le cubisme, l'art égyptien et l'art africain ont une grande influence sur la première partie de sa carrière, ainsi que l'art byzantin, découvert pendant la guerre à Salonique. Il expose chez Léonce Rosenberg (dans sa galerie L'Effort Moderne) avec les artistes de la Section d'or, collabore avec Jean Dunand pour la réalisation de panneaux et de paravents en laque. Il adhère en 1931 à l'Union des artistes modernes, avec laquelle il se trouve engagé en 1938 dans la construction de la basilique Notre-Dame-des-Trois-Ave à Blois, œuvre de l'architecte Paul Rouvière, dont les travaux, interrompus par la guerre, seront achevés en 1948. Par la suite, l'artiste participera à de nombreux chantiers d'art religieux, en France comme à l'étranger.

Du 26 janvier au 13 février 1943 a lieu, galerie Drouant-David à Paris (52, rue du Faubourg-Saint-Honoré), une exposition de ses œuvres, dans laquelle sont présentés plusieurs dessins titrés sans plus de détails *L'Épouvantail*, thème alors décliné dans toutes les techniques par l'artiste. La feuille que nous présentons ici, dont on ne peut affirmer qu'elle fit partie de cette exposition, s'inscrit parfaitement dans cette thématique.

Crayon Conté et rehauts de gouache blanche
H. 45 cm ; L. 28 cm

Signé en haut à gauche « J.Lambert-Rucki »



CARLO PORTELLI

Loro Ciuffena ? early 16th century-Florence 1574
The Dead Christ on the Knees of the Virgin at the Foot of the Cross, Surrounded by St. Francis of Assisi and Mary Magdalene

Pen and brown ink, brown wash

30.5 x 23 cm (33 x 24.5 cm with the mount)

Inscribed lower right in pencil "f.mazzoli"

"Fu anco discepolo di Ridolfo [del Chirlandajo], Carlo Portegli da Loro di Valdarno di sopra ; di mano del quale sono in Fiorenza alcune tavole ed infiniti quadri in Santa Maria Maggiore, in Santa Felicità, nelle monache di Monticelli ; ed in Cestello la tavola della capell de' Baldesi, a man ritta all'entrare di chiesa ; nella quale è il martirio di Santo Romolo vescovo di Fiesole." These few lines by Giorgio Vasari in his *Lives* (1568 edition) are the basis for our knowledge about the work of Carlo Portelli, currently the subject of a monographic exhibition in Florence *Carlo Portelli, pittore eccentrico tra Rosso Fiorentino e Vasari* (Galleria dell'Accademia, 22 December 2015-30 April 2016), which presents most of his oeuvre. In the major essay by Marzia Faietti on his graphic work, published in the exhibition catalogue ("Carlo Portelli disegnatore", p. 83-91), a drawing from the Louvre is reproduced (fig. 4) the subject of which is identical to ours (with more figures) and shows the same profiles with pointed noses and hands whose long pointed fingers are spread out like claws. Our drawing, which is highly finished in manner, could be what is very efficiently called in English a presentation drawing, in other words a worked up model of the piece that is to be created. The patron would thus have had a special devotion for Francis of Assisi and Mary Magdalene, but the way Christ's body is presented, so as not to say *exhibited*, is closer to the type of devotion associated with the Theatins, created in 1524 as a reaction of the Reformation (see the article by Philippe Costamagna on this, "La création de l'ordre des Théatins et ses répercussions sur l'art de Rosso Fiorentino et de ses contemporains" in *Pontormo e Rosso*, Venice, 1996, p. 157-163), inviting the faithful to venerate the Eucharist through the body of Christ, as well as the emphasis in the foreground of the work of the instruments of the Passion, which remind him or her that Christ died for the salvation of his or her soul. In 1561, Portelli created a *Pieta* (n° 38 of the exhibition *Carlo Portelli*...) the composition of which can be compared to our drawing for the central group, Mary's arms outstretched in the same dramatic way as on the sheet published here but reduced to only the figures of Christ and the Virgin and two angels.

LELIO ORSI

1508 ?-Novellara-1587

Three Draped Figures

Pen and brown ink, squared for transfer in black and red chalk; laid down on an old mount

20.5 x 21.6 cm

Inscribed on the recto of the mount in black chalk "Parmaginnino"; on the verso in pen and brown ink "Mazzola, o vero / il Parmigianino"

Formerly attributed to Parmigianino, as shown by the inscriptions on the mount, this drawing is in fact typical of Orsi. It is probably related to the decoration of the Casino di Sopra at Novellara

owned by Count Camillo Gonzaga begun by Lelio Orsi in 1558. The frescoes were detached in 1848 and after various vicissitudes only some were acquired by the Italian state, now deposited at the Museo Gonzaga in Novellara. The decor which was quite complex combined allegories framed by caryatids and telamons (in grisaille), figures of gods and busts in niches, and the tympanums above the doors were adorned with figures in foreshortening and "cuirs". Several drawings connected to this decoration are known at the Louvre, the British Museum, the Seattle Art Museum and in private collections (all these drawings are reproduced in the exhibition catalogue *Lelio Orsi (1511-1587), dipinti e disegni*, Reggio Emilia, 1987, n°s 94, 95, 99, 100). More recently two drawings repeating two of the figures in our sheet (the one in the centre and the one on the right), have reappeared at auction and been linked to the decoration of the Casino di Sopra (see Massimo Pironcini, "Lelio Orsi, aggiornamenti ed inediti", in *Orsi a Novellara. Un grande manierista in una piccola corte, atti della giornata di studi*, Teatro della Rocca, Novellara, 2012, p. 25-39; the drawings are reproduced fig. 22, p. 32).

SCARSELLINO

(IPPOLITO SCARSELLA, CALLED)

1551-Ferrara-1620

A Woman with Two Children

Pen and brown ink, grey wash over graphite sketch

35.5 x 24.7 cm

Inscribed on the verso in pen and brown ink

"Scarsellini"

The attribution given on the back of the sheet seems entirely acceptable to us, on the basis of comparison with various small paintings by the artist where the manner of applying light using vibrant strokes is comparable to that where the wash is applied over rapid strokes of pen in our drawing. In the same way, the figures' morphology, or the manner of grouping them, can be found in works such as for example the *Holy Family with St. John the Baptist* (versions in Schleisseim and Ferrara, respectively n°s 154 and 174 of the catalogue raisonné by Maria Angela Novelli, *Scarsellino*, Milan, 2008). The artist's drawings are rare: in the publication referred to, the author only reproduces two (n° 258, *Holy Family with St. John the Baptist and St. Ann*, at the Uffizi, and n° 277, *St. John the Baptist Preaching*, at the Albertina) without commenting on them, while she listed fifteen drawings in the previous edition (*Lo Scarsellino*, Bologna, 1955), all conserved at the Uffizi. Their style is entirely compatible with that of our sheet, as is the *Allegory of Justice* at the Uffizi, published by Alessandro Morandotti ("Scarsellino fra ideale classico e maniera internazionale", in *Arte a Bologna*, n° 4, 1997, p. 26-48, fig. 5, p. 31).

IL POMARANCIO

(CRISTOFORO RONCALLI, CALLED)

Pomarancio 1552-Rome 1626

Christ and the Doctors

Pen and brown ink

18.5 x 25.5 cm

Bears the stamp of an unknown collection lower right (L.3172)

It is on the initiative of Pope Clement VIII

Aldobrandini while visiting Loreto in 1598, that the decision was taken to build a sacristy to accommodate the many presents offered to the basilica. Construction work began the following year and fresco decoration started in 1605 and was finished in 1609. The contract specified that the decoration was to be devoted to the Life of the Virgin, that scenes of her terrestrial life were to occupy the sides of the ceiling, while scenes from her celestial life would be in the centre. Once the decoration of the sacristy was finished, Roncalli was asked in 1609 to paint the cupola of the basilica on the theme of the Coronation of the Virgin within three years. These frescoes have since been destroyed: badly damaged by water leaks, they were scrubbed between 1888 and 1895. Only a few fragments have survived, and a drawing of the composition is in the basilica's archives.

The drawing presented here is to date the only one known showing a full composition of the sacristy's decoration (however several figure studies in black chalk and/or red chalk are known), and it should be noted that pen drawings by Roncalli are quite rare.

CLAUDIO RIDOLFI

Verona 1570-Corinaldo 1644

The Flagellation of Christ

Oil on paper (two sheets), over sketch in pen and black ink, laid down on canvas, laid down on wood
57 x 27 cm

This oil on paper, quite a common technique for Ridolfi and his contemporaries in Verona, is a highly finished *modello* for the large *pala* (4.40 metres high) of the church of Sant'Anastasia in Verona (the chapel of the Rosary), which is generally dated to 1619 according to the information provided by Bartolomeo Dal Pozzo (*Le Vite de' pittori, degli scultori e architetti veronesi*, 1718). The only noteworthy variant is the absence in our work of the child in the foreground of the painting.

Sources are vague about Ridolfi's training; some place him in the wake of Veronese (1528-1588) in Venice, but the influence of Palma Giovane (c. 1548-1628) is equally evident in his work. From 1597, he is documented in the Marche where he spent most of his career, except for two periods spent in Verona, from 1617 to 1620 and then in 1639. It is during his first return to his home city that he painted, in 1619, the gigantic canvas corresponding to our *modello*. The painter seems here to be moving closer to the graphic style of his contemporary Alessandro Turchi (1578-1649); the influence of Federico Barocci (1535-1612), the predominant figure in the artistic milieu of the Duchy of Urbino is totally absent here, while it is manifest in the works created in the Marche.

SIMONE CANTARINI

Pesaro 1612-Verona 1648

Young Male Nude Sitting, Legs Folded

Red chalk and white chalk highlights on beige paper, laid down on an old mount

28.4 x 32.3 cm

Provenance: Lamponi Collection, Florence, stamp upper left (L.1760); his sale in Florence on 11 November 1902, n° 323 of the catalogue (as Giovanni da San Giovanni)

Throughout his short career Cantarini continued to draw from the live model, making full figures, head studies and sketches of details. The drawing presented here, formerly considered to be the work of the Florentine artist Giovanni da San Giovanni (1592-1636), should in our view be attributed to him. The model could be the same as in drawings conserved in Munich (Staatliche Graphische Sammlung) and Venice (Gallerie dell'Accademia), reproduced in the catalogue *Simone Cantarini detto il Pesarese 1612-1648*, Bologna, 1997-1998, n°s II.14 to II.20.

REYNAUD LEVIEUX

Nîmes 1613-Rome 1699

The Holy Family Blessed by God the Father

Pen and brown ink

37.8 x 26.5 cm

The angular and at times schematic graphic style of this drawing led to it being attributed in the past to Luca Cambiaso (1527-1585), before being considered the work of Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) due to the very dense network of pen strokes. We now wish to give it to Reynaud Leveux by comparison with the few identified graphic works of the artist, essentially an etching showing the *Holy Family* (cf. Henri Wytenhove, *Reynaud Leveux et la Peinture classique en Provence*, Aix-en-Provence, Édisud, 1990, n° G1) duly signed, and a drawing showing *Diana and Endymion*, annotated on the early mount "Reynaud Leveux (...) 1654" (Rouen, Musée des Beaux-Arts, inv. 1975-4-702 ; see Wytenhove, *op. cit.*, n° D2). A figure such as the angel in a chasuble and surplus with long tubular drapes on the left, its face turned towards the Holy Family, and the nose "a quarter of a Brie" is a true signature of Leveux; this angel is, in addition, the perfect twin of the Endymion in the Rouen drawing. No painted composition is known, either existing or mentioned by early sources, corresponding to this drawing, nor does it resemble any drawings mentioned by Charles Philippe de Chennevières-Pointel in his "Life" of Leveux in the *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, Paris, Dumoulin, 1847 (we have used the Minkoff reprint, Geneva, 1973, p. 87-93). In addition to the two works mentioned above, the graphic corpus of Reynaud Leveux as currently published includes a *Study of a Male Nude* in the Cerralbo Museum of Madrid (inv. 6381), annotated "de le vieux" (Wytenhove, *op. cit.*, n° D3), a drawing showing *Cephalus and Procris* at the Musée des Beaux-Arts of Marseille (inv. C.521 ; cf. *Le Dessin baroque en Languedoc et en Provence*, Toulouse, musée Paul-Dupuy, 1992, n° 13, entry by Marie-Claude Homet), and a red chalk drawing in the Musée Calvet which is traditionally considered to be a *Self-portrait* (Wytenhove, *op. cit.*, n° D1), these last two drawings do not have any inscription, and finally the *Christ with Martha and Mary* also annotated "Le Vieux" formerly in the Chennevières collection (cf. Louis-Antoine Prat and Laurence Lhinares, *La Collection Chennevières. Quatre siècles de dessins français*, Paris, 2007, n° 265; Chennevières also owned the drawing that is now in Rouen, as well as three other sheets that have still not been identified). A study in a private collection showing *A Bishop Saint Reviving a Body*, annotated "par R. Leveux" and considered by Henri

Wytenhove (*op. cit.*, n° Dr2, p. 163) to be the copy of a lost composition should be reconsidered, while a drawing that appeared recently on the art market (Tajan, 18 November 2015, n° 53, *The Holy Family with St. Elizabeth and St. John the Baptist*) could be an example of the artist's style when drawing with a only a pencil.

A protestant who converted to Catholicism, a Provençal man established in Rome, Leveux began his career as an apprentice with his father, a glass painter originally from Uzès, but as early as 1635 he was in Rome, working under Nicolas Poussin (1594-1665) on copies of major works in Roman collections intended to serve as tapestry cartoons for the royal residences. Back in Nîmes in 1644, he had to face competition from Nicolas Mignard (1606-1668) for the execution of the altarpiece for the cathedral. After a short stay in Montpellier, he settled in Avignon around 1651 where he received commissions from the Charterhouse of Villeneuve and the Black Penitents. Jean Daret (1613-1668) and Nicolas Mignard having left for Paris, Leveux settled in Aix around 1661 and became the official painter to the city, participating in the works on the Hotel de Ville, and continuing to paint large altarpieces in an austere style that foreshadows neoclassicism (his *Death of St. Ann*, painted for the Charterhouse of Serra San Bruno, in Calabria was until recently still considered to be a neoclassical work). In 1669 he returned to Rome permanently but continued to send works back to Provence. Only four paintings by him are currently known in Italy: a *Virgin and Child with St. Benedict, St. Maur and Two Angels* in the church of Garlenda in Liguria (lost), *St. Denis Healing a Blind Man* of 1676 (Rome, San Luigi dei Francesi) and the *Death of St. Ann*, for the charterhouse of Serra San Bruno in Calabria (Vibo Valentia), all three are reproduced by Henri Wytenhove (*op. cit.*, n°s 5,51, 53) and a *Virgin and Child with St. John the Baptist and an Angel* at the Palazzo Bianco of Genoa (published independently by Bruno Mottin (p. 18 and fig. 9 p. 25) and Marie-Claude Homet (p. 37) in "Reynaud Leveux, 1613-1699, état de la question" papers from a conference held on 21 March 2003 published by *Études vauchusiennes*, n°s 72-73, July-December 2004, January-June 2005). In this last painting, the angel carrying the basket of fruits is very close to the one in our drawing, while another painting recently acquired by the Strasburg Museum, *Rest on the Flight into Egypt* (cf. *Études vauchusiennes*, *op. cit.*, fig. 11, p. 26) shows, in addition to an angel comparable to ours, an architectural background that is punctuated by columns similar to the semi-circular background in our drawing (an evocation of the classical theatres of Provence?).

ROSALBA CARRIERA

1675-Venice-1757

Young Lady

Graphite

28.5 x 20 cm

Inscribed on the verso upper right in graphite "Rosalba Carriera", and in pen and brown ink "Bertoldi 1805"

A pupil in Venice of a French miniature painter and then of an English pastel artist, Rosalba Carriera from the start concentrated on pastel portraits and very quickly won great international fame,

confirmed by trips to Paris in 1720 during which she was received at the Académie Royale, Modena in 1723, and Vienna in 1730 to teach pastel to the Empress and make portraits of the Imperial children.

Rosalba Carriera's drawings are rare. Bernardina Sani lists only four in the artist's catalogue (*Rosalba Carriera*, Turin, Allemandi, 1988, n°s 83, 108, 214, 335) and none, no more than ours, prepares a pastel or a miniature, but each is in fact an independent work. The model of our drawing resembles the *Young Lady Crowned with Flowers* in the Stockholm Nationalmuseum (Bernardina Sani, *op. cit.*, n° 291), dated for stylistic reasons around 1735, but also with the *Countess Potocka* (Bernardina Sani, *op. cit.*, n° 304, in a Milanese private collection), a work from end of the artist's career.

ANTOINE WATTEAU

Valenciennes 1684-Nogent-sur-Marne 1721

The Doctor of the Italian Comedy

Red chalk

7.7 x 7 cm

Provenance: Camille Groult (1837-1908); his son Jean Groult (1868-1951); his son Pierre Bordeaux-Groult (1916-2007); [Groult] sale Paris, palais d'Orsay, 14 December 1979, n° 14

Bibliography: Karl Theodor Parker and Jacques Mathey, *Antoine Watteau. Catalogue complet de son œuvre dessiné*, Paris, F. de Nobele, 1957, t. I, n° 1 (reproduced)

Margaret Morgan Grasselli, *The Drawings of Antoine Watteau, Stylistic Development and Problems of Chronology*, PhD dissertation (not consulted), 1987
Pierre Rosenberg and Louis-Antoine Prat, *Antoine Watteau 1684-1721, catalogue raisonné des dessins*, Milan, Leonardo, 1996, t. I, n° 126 (reproduced in black and white, actual size)

This drawing is preparatory for the painting *Festivities in Honour of the God Pan*, known from Aubert's print and which Margaret Morgan Grasselli (1987, *op. cit.*), repeated by Pierre Rosenberg and Louis-Antoine Prat (1996, *op. cit.*), dates around 1711-1712, a suggestion that also applies to our sketch as well as to two other ones that relate to this painting (Rosenberg-Prat, *op. cit.*, n°s 127, 128). Some variants compared with the print can be seen, especially in the shape of the hat and in the left hand. Unlike the traditional iconography of Italian comedy, the doctor shown here is not a fat old fogy, but a young man.

ANTOINE BOIZOT

1702-Paris-1782

Venus and Amor

Black chalk and white chalk on beige paper; laid down on a contemporary mount

34 cm (or 43.3 cm with the mount) x 24.5 cm (or 34.2 cm with the mount)

Inscribed (signed?) lower right of the mount in pen and brown ink "Boizot"; inscribed in pencil on the verso "Boizot"

Antoine Boizot is essentially known today for being the father of Louis-Simon Boizot (1743-1809) who was a sculptor to the King and director of the sculpture workshop of the Sèvres factory; he nevertheless enjoyed an honourable career: winning

the Prix de Rome in 1730 and was *pensionnaire* at the Palazzo Mancini from 1732 to 1735, *agr  e* at the Académie Royale de Peinture et de Sculpture on 28 April 1736 and admitted as a full member on 25 May 1736 on presentation of the painting that is now at the Musée des Beaux-Arts in Tours, *Apollo Caressing Leucothoe*, the only work by him that is today a little known (in French public collections, other works are *Portrait of a Man* in Quimper, *The Sermon on the Mount* in the church Notre-Dame de Vitry-le-François of 1758). He was also *Ordinary Painter to the King*, exhibited regularly at the Salon until 1771 and was a draftsman at the Gobelins factory, probably thanks to support from Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), his first wife's father. The *livrets* of the Salons at which Boizot exhibited provide five subjects combining *Venus and Amor*: in 1738, *Venus Disarming Amor* (n   112) and *Amor Stung by a Bee* (n   114); in 1741, *The Education of Amor* (n   91); in 1743 *The Reconciliation of Venus and Amor*; in 1755, *Love Punished* (n   64). We opt for *Amor Stung by a Bee*, the child showing his mother where he has been stung. This thus makes our sheet the earliest identified drawing by Boizot, by whom an *Aurora Asking Amor to Rejuvenate Tithonus* of 1753 in Poitiers (inv. 890.11) and finally an *Annunciation* of 1756 at the Louvre (inv. 23839, recto) are also known.

GUILLAUME BOICHOT

Chalon-sur-Saône 1735-Paris 1814

Bacchanal

Pen and black ink, grey wash

24.3 cm x 32.5 cm

Bears the stamp of the mounter François Renaud (L.1042) lower left and traces of his mount

Bibliography: Charles-Claude Lebas de Courmont, *Vie de Guillaume Boichot...*, Paris, Firmin Didot, 1823, p. 39

Jules Guillemin, *Guillaume Boichot 1735-1814*, Chalon-sur-Saône, 1868, p. 69

Guillaume Boichot was simultaneously a painter, sculptor and architect, but it would not be an exaggeration to say that today he is known essentially for his drawings. After training locally with the ornamental sculptor Pierre Colasson (1724-1774), he moved to Paris for the first time in 1756, also living there from 1761 to 1765, where he was a pupil of the sculptor Simon Challe (1719-1765). After failing to win the Rome prize in 1765, he decided to travel to Italy at his own expense, from March 1766. Back in Chalon in 1770, he married his cousin Claudine Eyzandeau on 31 July of that year. He worked then for a few years in Burgundy and was admitted to the Dijon academy in 1775 before leaving again for Paris in 1780, where he became *agr  e* at the Académie Royale de Peinture et de Sculpture on 26 July 1788. From 1789 to 1795, he was very busy: a member of the Jury des Arts, he was involved in the Competition of the Year II and participated in projects for the Pantheon. From 1795, he taught for several years at the   cole Centrale de Saône-et-Loire at Autun, before returning to Paris in 1800 where, helped by his relations with Dominique Vivant Denon and Alexandre Lenoir, he worked for the State on the Grande-Armée Column, the Arc du Triomphe du Carrousel and the Palace of the Legislative Body. He also made sculptures for the church of Saint-Roch,

the Luxemburg and Tuileries Palaces. In 1806, he illustrated a translation of Giorgio Vasari's *Lives of the Artists* by Charles-Claude Lebas de Courmont, who also published in 1823 a *Life of Guillaume Boichot*, the first publication on the artist.

Our drawing, which is characteristic of Boichot's style, shows his dependence on the Mannerism of Fontainebleau, discovered during a visit to the chateau during his years of training with Challe. The female figures with long legs owe much to the caryatids of the Francis I Gallery and the Chamber of the Duchesse d'  tampes; the way of grouping the figures is inspired by the frescoes of the ballroom. Conceived as a bas-relief, our drawing is however not a study for a sculpture, but in fact an independent work intended for sale. It was mounted by François Renaud, who was active at the end of the 18th century and the beginning of the 19th, and who also traded in drawings by contemporary artists. From this, it is possible to deduce that our drawing was part of one of the groups sent by Boichot to various Parisian Salons (1789, 1791, 1793, 1795), but the descriptions in the *livrets* are too brief ("the wine harvest", "Bacchanals", "bistre drawing", "various drawings") to attempt an identification. However, it attracted the attention of his first biographer Charles-Claude Lebas de Courmont (*op. cit.*), who placed it at the top of his "list of the drawings by this artist which we know": "Two Bacchantes with a satyr and a billy goat, behind whom two children in the tub are treading grapes, very beautiful drawing in pen, washed with India ink, in the style of Primaticcio", a description that was piously repeated in the second biography of Boichot, by Jules Guillemin (*op. cit.*), who placed it at the beginning of his "Catalogue of the works of Boichot, other than those indicated in the notice."

CARMONTELLE (LOUIS CARROGIS, CALLED)
1717-Paris-1806

The Duchesse de Chartres as a nun

Watercolour and white gouache highlights over red chalk and pencil sketch

23.5 x 17.6 cm

Inscribed (signed?) on the verso in pen and brown ink "Mad.la duchesse de Chartres peinte en religieuse / Carmontel d  lin  avit"

Inscribed on the backing card "Madame La Duchesse de Chartres peinte En religieuse / Carmontel deliniavit" and by another hand "La princesse jouant un rôle de nonne / dans un proverbe jou   au Rincy?"

Louise-Marie-Ad  la  de de Bourbon-Penthi  vre (1753-1821) was a great granddaughter of Louis XIV and Madame de Montespan. On 5 April 1769, she married her cousin Louis-Philippe Joseph d'Orléans (1747-1793) Duc de Montpensier, de Chartres who became Duc d'Orléans in 1785 on his father's death. Several children were born from this union, including the future King of the French, Louis-Philippe.

Carmontelle (the origin of the name he took on is not known) entered the service of the Duc d'Orléans as a reader for the Duc de Chartres. He followed the Orléans family's movements to Saint-Cloud and Villers-Cotter  ts, and drew daily their portraits and those of their guests, which he gathered in albums, sometimes making replicas when asked by models. He created a portrait of the Duchesse de Chartres in 1770, now at Chantilly with several hundred

drawings bought by the Duc d'Aumale where she is shown, not as a nun, but sitting on a sofa, a book in one hand and flowers in the other.

To entertain this society, he also wrote little plays, interpreted by guests who turned into amateur actors; these little comedies often ended with a proverb, from which they take their name. However we do not know in which proverb the Duchesse de Chartres played the role of a nun. The comprehensive list of Carmontelle's proverbs and comedies published by Laurence Chatel de Brancion in *Carmontelle au jardin des illusions* (Monelle Hayot, 2003, p. 233-235) does not provide any title requiring such a part. As for dating, it is necessarily later than 1769, the year in which the Duc d'Orléans acquired the Château du Raincy, and before 1785, when the Duc de Chartres inherited the title of Duc d'Orléans. The inscriptions on the drawing's verso (perhaps a signature?) and on the backing card use the spelling "Carmontel" which is the one found in the catalogue of the artist's posthumous sale (17 April 1807) and in Madame de Genlis's writings, whether her *Mémoires* published in 1825 or the note accompanying the publication, also in 1825, of the *Proverbes et Com  dies posthumes de Carmontel*. Laurence Chatel de Brancion has drawn up a list of the painted works of Carmontelle (*op. cit.*, p. 222-231) and mentions (p. 231) an article in the art supplement to the *New York Herald Tribune* of 5 July 1908 "The Duchesse de Chartres as a nun", which we have not been able to obtain.

HEINRICH FRIEDRICH F  GER

Heilbronn 1751-Vienna 1818

Alexander and his Doctor Philip

Red chalk, red and bistre wash, white chalk highlights
56.5 x 67.5 cm

Bibliography: Robert Keil, *Heinrich Friedrich F  ger*, Vienna, 2009, under n   WV 215, p. 266

After initially studying in Stuttgart with Nicolas Guibal from Lorraine, F  ger entered the University of Halle in 1768 to study law, which he abandoned after two years to return to an artistic career, again under the guidance of Guibal, and also of Friedrich Oeser in Leipzig. He became known as a painter of miniature portraits and the Vienna court granted him funding to study in Rome in 1774. There, he concentrated on history painting under the supervision of Rapha  l Mengs from 1776 to 1781 and lived in Naples from 1781 to 1783, where he worked on the decoration of the library of the royal palace of Caserta. He returned to Vienna in 1783 where he had a successful career as a portrait painter, and two years later was appointed director of the Academy, then in 1805 he became director of the Imperial gallery.

Our drawing relates to a lost painting, which is known from a print, created in 1789 for the Viennese Doctor Hunczowsky (Robert Keil, *op. cit.*, n   WV 214, p. 266), for which another compositional study is known (Robert Keil, *op. cit.*, n   WV 215, p. 266). These three versions bear major variants. A study of the head of Alexander is also known (Robert Keil, *op. cit.*, n   WV 216, p. 266). This painting had a pendant, *Antiochus and Stratonice* (Robert Keil, *op. cit.*, n   WV 217, p. 266), another ancient story where the doctor plays a major role.

ÉMILE BERNARD

Lille 1868-Paris 1941

Young Breton Woman Wearing a Headdress

Charcoal on paper laid down on card

31 x 20 cm

Monogrammed (stamp?) in violet ink "EB" and dated lower right in pencil "88"

Provenance: Michel-Ange Bernard Fort, Paris (the artist's son)

Exhibition: "La Bretagne", Musée municipal d'histoire et d'art, Saint-Denis, 1961, n° 15

The date inscribed on this drawing suggests a connection with the painting made in September of 1888 (on his return from celebrations in honor of the patron saint at the church of Saint-Joseph of Pont-Aven), *The Breton Women in a Green Pasture*, also known as *The Pardon*, in a private collection (see Jean-Jacques Luthi and Armand Israël, *Émile Bernard. Instigateur de l'école de Pont-Aven, précurseur de l'art moderne. Sa vie, son œuvre, catalogue raisonné*, Éditions des Catalogues Raisonnés, Paris, 2014, n° 115), considered to be one of the most important and characteristic works by the young artist. Gauguin was not wrong about it, he brought this painting to Arles in October 1888, where Van Gogh made a copy in watercolour ("it was so original that I wanted to have a copy of it", he wrote to his sister on 8 or 9 December 1889). It is clear that this same figure is found in a later work, *Breton Woman Entering a Church* of 1892 (Luthi and Israël, *op. cit.*, n° 304, who noted: "À son retour en Bretagne durant l'été de 1892, Émile Bernard retrouva la même inspiration qu'en 1888" [on his return to Brittany during the summer of 1892, Émile Bernard found the same inspiration as in 1888]). Should we think the artist used a study that was already old or that he dated this drawing *a posteriori*, being mistaken (but the writing is coherent with other works dated 1888)?

JEAN LAMBERT-RUCKI

Krakow 1888-Paris 1967

The Scarecrow

Conté crayon and white gouache highlights

45 x 28 cm

Signed upper left "J.Lambert-Rucki"

After initial training in his home city, Jean Lambert-Rucki travelled to Paris in 1911, attracted by the artistic vitality of Montparnasse. There he found his compatriot and friend Moïse Kisling. The work of Amadeo Modigliani and also Cubism, Egyptian and African art had a major influence on his early career, in addition to Byzantine art discovered in Salonica during the war. He exhibited with Léonce Rosenberg (in his gallery L'Effort Moderne), with the artists of the Section d'Or and collaborated with Jean Dunand for the creation of lacquer panels and screens. In 1931, he joined the Union des Artistes Modernes with which he was involved in the construction of the basilica of Notre-Dame-des-Trois-Ave in Blois by the architect Paul Rouvière, the building work, interrupted by the war, was completed in 1948. Afterwards, the artist participated in several religious projects, in France and abroad.

From 26 January to 13 February 1943 there was an exhibition of his works at the Galerie Drouant-David à Paris (52, rue du Faubourg-Saint-Honoré) in which several drawings entitled *L'Épouvantail* [*The Scarecrow*] were included, without any more details. This theme was depicted by the artist in a wide range of techniques. The sheet presented here fits perfectly into this theme, although we cannot confirm its presence in that exhibition.



Crédits photographiques

p. 4, p. 12 : ©Photographe Didier Loire

Nous tenons à remercier pour leur aide dans la préparation de ce catalogue :

Elsa Tilly, Jane Mac Avock, Nicolas Schwed, Hélène Sueur

We are deeply grateful to the following for their help in preparing this catalogue:

Elsa Tilly, Jane Mac Avock, Nicolas Schwed, Hélène Sueur

© Galerie Charles Ratton & Guy Ladrière

Textes, recherches et documentation :
Jean-Christophe Baudequin

Conception graphique et mise en page : Mathilde Dupuy d'Angeac
Contact : mathilde.dupuydangeac@gmail.com
Correctrice : Lorraine Ouvrieu
Traduction des notices en anglais : Jane Mac Avock

Photogravure : Les Artisans du Regard
224 avenue du Maine 75014 Paris
Impression : Leclerc imprimeur - 84104 Abbeville

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en mars 2016