

GALERIE FABIENNE FIACRE

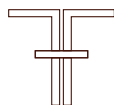
PORTRAITS

1820-1875



PORTTRAITS

1820-1875



GALERIE FABIENNE FIACRE

18, rue de l'Université
75007 PARIS

+33 (0)6 11 60 67 23
fabienne.fiacre@gmail.com
www.fabiennefiacre.com



CATALOGUE

HORACE VERNET - *Portrait of an Oriental*, p. 4 (EN), p. 34 (FR)

HIPPOLYTE FLANDRIN - *Portrait of Adèle Anthoine-Prélard at Seventeen and a Half*, p. 8 (EN), p. 36 (FR)

LÉON BONNAT - *Young Woman with a Blue Earring*, p. 14 (EN), p. 40 (FR)

THÉODORE CHASSERIAU - *A Young Kabyle*, p. 18 (EN), p. 42 (FR)

JEAN BENNER - *Young Girl with a Pearl Earring*, p. 24 (EN), p. 45 (FR)

FRENCH SCHOOL - *Portrait of Orlando di Subiaco*, p. 27 (EN), p. 46 (FR)

Measurements are given in centimeters and in inches, height before width.

HORACE VERNET

(Paris, 1789 - Paris, 1863)

Portrait of an Oriental

Circa 1830-40

Oil on canvas

60 × 50 cm; 23^{5/8} by 19^{5/8} in.

Signed lower right *H. Vernet*

PROVENANCE

French Private Collection

Far from the spectacular Oriental likenesses set in a flattering decor, the artist has chosen to exclude all superfluous references to better focus on the almost hypnotic look of the model presented in bust. The young man revealed in full light gives the impression of being captured as in a photograph. Of Semitic features but with a light complexion, subtly sculpted by the play of shadows, his face is framed by the jet black curls of his hair which slip out from the white turban. The thin mustache underlines the sensual lower lip of his mouth. Large hazel eyes with long eyelashes and heavy brows give him a melancholic and somewhat questioning expression of an extreme reserve. The ensemble forms a harmonious chromatic range limited to a few muted colours, browns and blacks highlighted by whites. The background remains neutral, the contrast between light and dark serving to bring out the face. The Oriental man's clothing is barely treated. Vernet composes a portrait imbued with realism, devoid of the picturesque or exotic elements which might otherwise distract the onlooker's attention.

This degree of introspection seems surprising coming from an artist known for Orientalist paintings which often draw on anecdotal narrative. Starting in the 1810's Vernet had begun to focus on the Orient but one full of its more exotic facets although he, at times, shared along with Géricault and Delacroix the simple representation of an Arab (fig. 1 and 2, and fig. 3, *Portrait of Mustapha in Bust*, the Algerian taken in by Géricault). At the time, his studio at 11, rue des Martyrs was next door to that of the painter Jules-Robert Auguste who had brought back clothes, fabrics, arms and drawings from his trips to Greece, Syria and Egypt and most probably inspired Vernet in producing his images. However, after 1833, he satisfied his taste for a more authentic Orient on successive trips to Algeria. And when he left for the Holy Land between 1839 and 1840 with his nephew Goupil-Fesquet, he packed a daguerreotype camera which had been recently presented at the Académie by Daguerre. Vernet was intrigued by this invention of modern photography and we can assume that this portrait which is particularly stunning for its presence and veracity, was painted at around this time.



Whom could we see in this portrait, which stands out as a singular and exceptional work in the artist's production? The model's features seem to bear a resemblance to the *Oriental Merchant* by Vernet in the Wallace collection (fig. 4), which still does not give us his name. Nor is anything known about a possible commission. He might be somebody close to the artist, perhaps someone employed in his service or a person met during his travels whom he wanted to thank or honour by offering him his likeness. At first glance, the image strikes us by the intimacy of the painter with his sitter but given the number of trips Vernet took, it is difficult to establish anyone's identity with certainty. The model might well have been his dragoman as the job of translator and guide were often occupations carried out by men of the Jewish faith. It is known for a fact that Vernet was welcomed more than once by Jewish communities during his travels, as was Delacroix before him. Goupil-Fesquet, who wrote an account of Vernet's trip in 1839-1840, quotes notably how they settled at a Jewish residence in Damascus to take pictures with his

daguerrotype¹. The artist's interest in particular details of their community life is also obvious in his letters to his family².

Thus the identity of the model remains a matter of conjecture and although the description is a realistic one, it does not enlighten us specifically. We have a face observed with impressive acuity and a portrait of sober elegance whose austerity and simplicity seem to embody the transcription of the subject's moral qualities: a portrait full of dignity and gravity, perhaps a sign of the friendship and esteem between the two men? What the work tells us undeniably is of the artist's role as a witness and interpreter of new lands, of his search for ethnographic truth (before that of Alexandre Bida (1813-1895) whose first trip took place only in 1843) and of the modern character of this image. The new Orientalist aesthetic extended the idea of Beauty to include figures from outside the European canon, in a total break with the Greco-Roman heritage acknowledged up until then.



Fig. 1: Horace Vernet, *Head of an Arab*, c.1819, Saint-Petersburg, The Hermitage Museum



Fig. 2: Théodore Géricault, *Head of an Oriental*, 1818-20, Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie



Fig. 3: Théodore Géricault, *Portrait of Mustapha in bust*, 1819-20, watercolour, Paris, musée du Louvre



Fig. 4: Horace Vernet, *The Oriental Merchant*, 1830-45, London, Wallace Collection

1. Goupil-Fesquet, *Voyage en Orient de M. Horace Vernet*, Paris, Challamel, 1843, p. 215.

2. Amédée Durande, *Joseph, Carle et Horace Vernet, correspondance et biographies*, Paris, Hetzel, 1864, p. 192-201.

BIOGRAPHY

The last in a line of artists in the Vernet family, Horace had an inscription carved at the entrance to his estate in Bormettes, close to Hyères in the South of France, listing the birthdates of his great-grandfather, Antoine (1689), his grandfather, Joseph (1714) and his father, Carle (1758) to which he added his own, born on 30th June 1789 at the Louvre. Painting in the Vernet household was a dynastic affair. Encouraged by his father who was fully aware of the choice, Horace pursued an open education never finishing his studies at the Collège des Quatre Nations, attending instead the studios of artists in his close circle, including that of his uncle Chalgrin (1739-1811) and the painter François-André Vincent (1746-1816). After failing the Prix de Rome in 1810, he decided not to compete again. His natural curiosity led him to practice all art styles: history, genre scenes, portraits, paintings of horses (a taste acquired from Carle) as well as drawing and illustration. Enrolled as a volunteer in 1814 to defend Paris, he immortalised *La Défense de la Barrière de Clichy* (Paris, musée du Louvre) in a canvas commissioned in 1820 by his friend, the silversmith, Jean-Baptiste Odier. In the meantime, Horace also travelled to Switzerland in 1816 with his friend Pontecoulant, then to Italy with his father in 1820. One of the first French artists to practice lithography, he was also one of the earliest 19th century Orientalist painters with his *Massacre des Mamelouks dans la Citadelle du Caire* (Amiens, musée de Picardie) exhibited at the Salon of 1819, and a major historical painter with *Edith reconnaissant Harold à la bataille d'Hastings* shown at the Salon of 1827 (Cherbourg, musée Thomas Henry).

A friend of Géricault and Delacroix, a follower of Bonaparte under the Restoration and also close to the Duke of Orléans, a dissident artist who organised a private exhibition in his atelier of the seven paintings which had been refused at the Salon of 1822 (because of the tricolour rosette he displayed), Vernet progressively reduced his political commitments to focus on an official career. Decorated Chevalier de la Légion d'honneur in 1825, he then became a member of the Académie des Beaux-Arts in 1826 before being appointed as director of the Académie de France in Rome at the end of 1828. There, alongside his wife and daughter, Vernet was known for the cosmopolitan gatherings at his home where he welcomed many artists – portraying musicians such as Mendelssohn and sculptors such as Thorvaldsen – until the end of his term in January 1835. His stay in Rome inspired a vein of the picturesque at which he excelled with veracity and speed but also provided him with

the chance of making a first visit to Algeria in 1833 which enthused him, later producing illustrations for narratives from the Old Testament (*Agar chassé par Abraham*, 1837, Nantes, musée des Beaux-Arts).

Back in France, Horace Vernet became the official painter to King Louis-Philippe (*Portait équestre de Louis-Philippe et de ses fils*, Versailles, musée national du château, 1839), who commissioned numerous works for the musée de l'Histoire de France in Versailles. He exhibited four major paintings at the Salon of 1836: the battles of Léna, Friedland, Wagram and Fontenoy. Still a man of independent character and after a slight disagreement with the king, he left for Moscow and Saint-Petersburg where he was welcomed by Emperor Nicolas. After being entrusted with the decoration of the Constantine hall, he set off for the region in 1837, finishing the paintings for the Salon of 1839. In October 1839, he again travelled to the Orient, producing more works on his return illustrating the colonial conquest of Northern Africa. In 1841, he took up the cause of defending artists' copyrights to ensure they maintained ownership to engravings of their works. A second trip to Russia in 1842 once again brought him closer to Emperor Nicolas, becoming his art teacher. A year later in 1843, with the help of eight assistants, he executed the monumental *Prise de la Smalah d'Abd-el-Kader*, as well as the *Bataille d'Isly* (Versailles, musée national du château) in record time. The death of his daughter Louise in 1845, wife of the painter Paul Delaroche, affected him deeply. That year he travelled to Kabylia and then next to Belgium and Holland.

Horace Vernet was named Colonel in the Garde nationale during the Revolution of 1848, at which time he also finished the *Bataille de Wola* for the Russian Emperor. A trip to Rome in 1850 was the inspiration for *Le Siège de Rome* exhibited at the Salon of 1852. The following year found him back in Kabylia and 1855 was to be the culminating point of his career as an artist with the resounding success of his paintings exhibited at the Universal Exhibition. His extensive collection of arms, costumes and various objects reflected his enduring passion for the Orient: his studio which he had set up in a room at the *Jeu de Paume* in Versailles overflowed with souvenirs brought back from his trips; others were also to be found in his private atelier and the rooms in his house, Impasse des Grenadiers in the same city. At the end of his life, he took up residence again in Paris and returned to the Institut where he passed away on 17th of January 1863.

HIPPOLYTE FLANDRIN

(Lyon, 1809 - Rome, 1864)

Portrait of Adèle Anthoine-Prélard at Seventeen and a Half (Madame Auguste Cottin)

1847

Oil on canvas, oval view

66 × 54 cm; 26^{1/2} by 21^{1/2} in.

Signed and dated at right *Hippolyte FLANDRIN / 1847*

Bears a label on the back: *Mme Auguste Cottin / née / Adèle ANTHOINE PRELARD / 1829-1903*

EXHIBITIONS

Salon of 1848, no. 1685

"Exposition des œuvres d'Hippolyte Flandrin à l'École impériale des Beaux-Arts",

February 15th - March 15th, 1865, no. 2

LITERATURE

Théophile Gautier, «Salon de 1848», *La Presse*, 29 avril 1848

Jean-Baptiste Poncet, *Hippolyte Flandrin esquissé*, Paris, 1864, p. 70

F. de Lagenevais, «Le Salon de 1848. La Peinture», *La Revue des Deux Mondes*, 15th April 1848, vol. 22, no. 2, p. 297

PROVENANCE

Family of the sitter

French Private Collection

Following Hippolyte Flandrin's death on 21st of March 1864 in Rome, an important retrospective exhibition was organised at the École des Beaux-Arts in Paris. Léon Lagrange, in his review of the event which he wrote for the *Gazette des Beaux-Arts*, points out that the forty portraits included there, were "chosen not from the best, but from the most beautiful of the best". In the ensemble, he singles out the most famous feminine likenesses, those vying for masterpiece in the genre: Madame Oudiné, Madame Brolemann, *La Jeune Fille à l'œillet*, the duchess of Ayen and the countess of Sieyès, Madame Vinet, Madame Cottin, Madame Legentil¹. While some of these remarkable portraits are today well known to us, others have disappeared, leaving no trace. Such was the case of Madame Cottin's, which, to further deepen the mystery surrounding it, did not seem to be mentioned in the list of works drawn up by Flandrin himself, reproduced by his student Jean-Baptiste Poncet in his book *Hippolyte Flandrin esquissé* (1864)². In fact, this portrait does indeed appear but under a different last name, because when the painter received the commission, Madame Cottin was

1. Léon Lagrange, " Bulletin mensuel janvier 1865", *Gazette des Beaux-Arts*, 1865 (February), t. XVIII, p. 187; "Bulletin mensuel février 1865", *Gazette des Beaux-Arts*, 1865 (March), t. XVIII, p. 294.

2. Jean-Baptiste Poncet, *Hippolyte Flandrin esquissé*, Paris, 1864, p. 70.



Hippolyte FLANRIN.
1847.

not married and still went by her maiden name: Prélard. When taking a closer look at this list, it appears that the artist also painted portraits of her father (1846) and her mother (1851).

Often misspelled, the entire last name is Anthoine-Prélard. Louise Adèle was born in November 1829 in La Villette, a village near Paris. Her father, Jean-Baptiste Marie Anthoine-Prélard (1799-1861), a distiller by trade, would become mayor of the village in 1846 and, as such, helped to annex the commune in 1860 to the capital, making it one of the neighborhoods in the 19th arrondissement³. A widower, he took Geneviève Ernestine Doux (1806-1850) for his second wife; Adèle was their only child. When her mother died in the summer of 1850, Adèle had only recently left home at 43 rue de Flandre. On May 2nd she had married a young lawyer, with a doctoral degree, also from La Villette, François-Auguste Cottin (1826-1902). The young man's father had made his fortune in plaster, extracted from a quarry he owned and later turned into the Park Buttes-Chaumont after the business closed. Initially an auditing commissioner for the French *Conseil d'État*, Auguste Cottin was appointed cabinet director to the minister Eugène Rouher during the Second Empire. Being very close friends of the imperial family, the Cottins were often invited to court at the château de Compiègne and to the receptions at the Tuileries palace. After Napoleon III was exiled, Auguste travelled on a regular basis to England to teach the Prince Imperial law; he was chosen by the Emperor and Prince Napoleon as one of the executors to their wills⁴. This loyalty was underscored by the presence of Princess Mathilde, a cousin of the Emperor, at Cottin senior's funeral in 1884⁵. The Parisian address of the Cottins, rue de la Beaume just a few steps away from the Park Monceau⁶, reflected their social status much in the same way as their summer residence in Champrosay (Seine-et-Oise), which Auguste bought from Frédéric Villot, former curator of paintings at the Louvre museum and a devoted friend of Eugène Delacroix who visited several times. One of their neighbors was Alphonse Daudet whom they met through their son-in-law, the historian Frédéric Masson, and also Edmond de Goncourt, the latter's cousin. Adèle and Auguste Cottin had three children: Marguerite, Robert who was a finance inspector with the government and François, a doctor.

The coincidence in dates is perhaps no accident and would convincingly explain why Jean-Baptiste Anthoine-Prélard, elected mayor of La Villette in 1846, commissioned his portrait from Hippolyte Flandrin that same year. While that of his daughter was produced soon after, the wife's picture would not be finished until four years later, in 1851, that is, several months after she died. Jean-Baptiste Anthoine-Prélard turned to a painter whose fame had been steadily growing during the 1840's. In March of that same year, the pictures executed in the choir of the church of Saint-Germain-des-Prés were revealed to an approving public. In his review of the Salon of 1846, Champfleury (1821-1889), a defender of Realism and of Courbet who was averse to academic dogmatists, boldly stated: "...when one encounters one of these calm and thoughtful works, then one understands why Flandrin, after Monsieur Ingres, is the greatest portrait painter of our times."⁷ Under the brush of this pious and honest man, women seem indifferent to the attractions of the temporal world. "Before making them beautiful, he wished to make them chaste" insisted Charles-Ernest Beulé, the secretary of the Académie des Beaux-Arts, in an elegy pronounced at the death of the artist. "One felt he had painted the young women for their mothers, the mothers for their sons: and the sons have rewarded him by naming him the painter of honorable women"⁸. In this sense, Hippolyte Flandrin's portraits fall under history painting, due to their dual purpose in transmitting a physical appearance but also principles, virtues and ideals.

This is how Théophile Gautier described Flandrin's art, referring to three portraits and one study of a head which the painter exhibited at the Salon of 1848. In this excerpt, presented in the booklet as "Portrait of Mlle..." (no. 1685), we recognise the likeness of Adèle Cottin: "The portrait of this woman (oval frame) has a gentle and profound gaze, a discreetly opened mouth, an expression of serene reverie and a delicacy of features which M. Hippolyte Flandrin reproduced preferably with a live sitter, this enveloping and mellowed manner devoid of slackness for which he alone seems to hold the secret today."⁹ The art critic for *La Revue des Deux Mondes*, lashing out at "the deplorable invasion" of portraits at this same Salon, however singles out among

3. *Annuaire des environs de Paris. La Villette année 1854*, Paris, 1854, p. 32.

4. Nadine Vogel "Frédéric Masson à Champrosay", in *La Maison de Champrosay. Alphonse Daudet et ses hôtes*, Paris, Bernard Giovanangeli éditeur, 1977, p. 29-34.

5. Pierre-François Cottin's obituary, *Le Gaulois*, 10th December 1884, p. 2.

6. Adèle Cottin's obituary, *Le Figaro*, 6th January 1903, p. 2.

7. Champfleury, "Salon de 1846", in *Œuvres posthumes de Champfleury. Salons 1846-1851*, Paris, 1894, p. 55.

8. Charles-Ernest Beulé, *Notice sur la vie et les ouvrages de Hippolyte Flandrin*, Paris, 1864, p. 19.

9. Théophile Gautier, "Salon de 1848", *La Presse*, 29th April 1848.

them all, “the young woman” by Flandrin which arrests the visitor by “the profound thought expressed by the eyes or the attitude”. And he goes on to explain: “Like anything serious and calm, M. Hippolyte Flandrin’s manner does not charm us at first glance and needs to be studied; but what consistent power, what real and endearing qualities, what likable charms dissembled beneath an overly learned envelope, can be discovered after just a few moments of attention when looking at this simple head of a young woman for example, which he has exhibited under number 1685!”¹⁰

The portrait of Adèle Cottin takes its place among the beautiful series of women in black painted by Flandrin in the 1840s. At this early stage of his career as a portraitist, under the influence of the Ingresque aesthetic, he favoured the search for style. The poses and gestures are noble and sought-after, a little hieratic, sometimes strange. Flandrin draws his ideas from 15th and 16th century Italian painting, such as the parapet and Madonna-like frontality of Madame Oudiné (fig.1, p.13), the insistant grace of Madame de Cambourg’s hands and the Countess Maison, characteristic of the portraits of Raphael, Leonardo and Titian. During the following decade, this work on form, guided by the notion of ideal beauty, will be tempered by a more spontaneous conception, a renewed and “sincere” look at nature, as masterfully illustrated in *La Jeune fille à l’ illet*. If this one testifies to the emerging influence of realism, the portrait of Ad le Cottin, some ten years earlier, with its dreamy melancholy, still fully belongs to the Romantic period.

Working on a rectangular canvas, Flandrin framed the portrait of Ad le inside an oval. The young woman, seventeen and a half at the time, is represented in front of a neutral gray background, her bust turned three-quarters to the right, whereas her head, leaning slightly in the opposite direction, reveals the youthful face. Her arms are folded against her body with the left hand holding the right elbow while the other is holding what appears to be a gold pendant between her fingers which are bent at a level with her heart. As if wishing to call attention to this object, Ad le seems to be removing it from inside the black jacket covering her bust. We can see



Fig. 2: Hippolyte Flandrin, *Portrait of Ad le Anthoine-Prélard*, sketch, oil on paper laid on board on canvas, Private Collection



Hippolyte Flandrin, *Portrait of Ad le Anthoine-Prélard* (detail of the head), Galerie Fabienne Fiacre

the sleeves of her brown silk dress worn underneath it and the fine shirt trimmed in lace peeking out of the collar and cuffs. What might be an azure scarf is tied around her neck. The pendant is not the only piece of jewelry she is wearing: a thin bracelet around her left arm throws off gold reflections. Her hair is held by a black comb visible in its curve at the top of her head while the hair parting separates the two long waves surrounding her face, a symmetry barely spoiled by a small lock fallen loose on the left side. The painter signed the canvas on the right “Hippolyte Flandrin 1847”.

By choosing to set the figure in an oval frame, Flandrin is paying tribute to his master Ingres who used a format he much appreciated several times. But Flandrin is also recalling the manner in which Raphael wrapped his Madonnas inside the circle of the “tondo”. The format thus imposes its melodious curve to the entire composition presenting it as a fluid blend of interlocking ovals: the oval of the shoulders inside which the painter encloses the ellipse of the arm; the oval of the head enveloping the oblong face. This technique of stylisation is repeated in the subtle idealisation Flandrin confers to Ad le’s features and which we can measure by comparing the painting to the preparatory study executed with the live subject (fig. 2). The painter has hollowed the young woman’s face to lengthen its contours, resulting in the long line of the nose. Adopting Raphael’s aesthetic canon for female figures, he enlarges the eyes, drawing attention to the moist look under

10. F. de Lagenevais [alias for Henri Blaze de Bury], « Le Salon de 1848. La Peinture », *La Revue des Deux Mondes*, 15th April 1848, vol. 22, no. 2, p. 297.

the arabesque lids further outlined by the arching eyebrows. With the lower lip a bit fuller, the coral tone of the mouth is heightened by the complementary blue next to it and strikes a sensual note in this portrait of an otherwise severe beauty.

As his contemporaries finely observed, Flandrin always counterbalanced this stylistic search with a masterful study of nature. In Adèle Cottin's portrait, the grace of the lines does not impose itself to the detriment of the volume and depth. The left hand, placed on the edge, steadies and maintains the model with poise inside the frame. The two faint shadows visible on the wall enable the figure to stand out from the background and inscribes its body in the space of the representation, a "living" being, animated by the languid and diverging movement of the limbs. In this bust image, Flandrin found an ingenious way to introduce the model's hands, a detail which to the public of the time, significantly increased the value and beauty of the portrait. This pose also serves to highlight the status and character of the subject: by bringing her arms to her body, in a gesture turning into herself, Adèle establishes a proper distance with the onlooker. This reserved behaviour is one expected by society of a well-behaved young lady whose modesty and honour should always be above reproach. These qualities are even further underscored by a noticeable lack of coquetry to the point of strictness, of the young woman who conceals her figure and reveals only what convention allows. Likewise, her jewels, though not flaunted, reflect nonetheless the affluence of the Anthoine-Prélard family.

It is this tact, this "respectful brush which holds something of the religious" that the public admires in the women's portraits signed by Hippolyte Flandrin. There is nothing worldly, no concession to a passing fashion to be found here. "He knows that, when one meets a pretty woman, one first notices her beauty before even noticing her clothes; we pay tribute to the gods who made her before celebrating the couturier who dressed her"¹¹.

From the very first portraits, the quality of the modelling in the hands painted by Flandrin, the elegance and the delicacy he knew to bestow on them, is a leitmotiv found in all the critical reviews. However, critics and art historians have often noticed that the hands were slightly out of proportion, a bit too long. As the artist had learned from Ingres, the stylistic

search and idealisation of the figure are a legitimate artistic license when treating anatomy. But, the attention paid to the hands in a woman's portrait, is also Leonardo da Vinci's signature, a name often mentioned by critics when writing about Flandrin's paintings.

In 1847, Théophile Gautier, speaking of the Salon, regretted that he had not presented "one of these delicious figures of women which he knows how to evoke with a gentleness and a melody of soft shades whose secret he seems to have stolen from Leonardo da Vinci, this musical painter whose paintings are symphonies in a minor key"¹². No doubt, the following year the writer must have surely appreciated Adèle's portrait, thus seeming to grant him his wish. Again, in 1859, Mademoiselle Maison's imperceptible smile drew a comparison with that of the Mona Lisa. This parallel to Leonardo is particularly pertinent in the case of Adèle Cottin's image. Against the flat and matte blackness of the cape, her hands are raised energetically, displaying the virtuosity of the brush which shaped the soft flesh, the fingers with polished nails where the shadows are evoked with the same imperceptible finesse worthy of Leonardo's sfumato. The position of the arms down to the gestures of the hands, seem to be traced from one of the Renaissance master's most famous drawings (fig. 3), although it would appear impossible to explain how Flandrin could have had access to the sheet, held in the Royal English collections¹³. Was there perhaps an engraved reproduction in circulation? A portrait by Edouard-Louis Dubufe, produced a bit earlier, takes

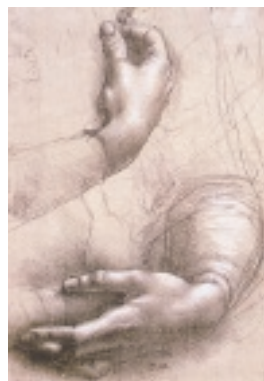
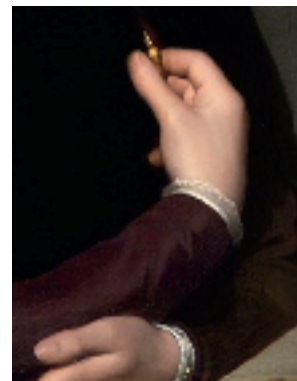


Fig. 3: Leonardo da Vinci, *Study of hands*, after 1474, Windsor, Royal Collection



Hippolyte Flandrin, *Portrait of Adèle Anthoine-Prélard* (detail of the hands), Galerie Fabienne Fiacre

11. Edmond About in 1857, quoted by Louis Flandrin, *Hippolyte Flandrin, sa vie et son œuvre*, Paris, Renouard - Laurens, 1902, p. 256.

12. Théophile Gautier, *Salon de 1847*, Paris, 1847, p. 156.

13. Léonardo da Vinci, *Study of hands*, circa 1486-1490, Windsor Castle, The Royal Collection, illustrated in *Léonard de Vinci 1452-1519*, Vincent Delieuvin et Louis Frank [dir.], Paris, 2019, cat. 62, p. 409.

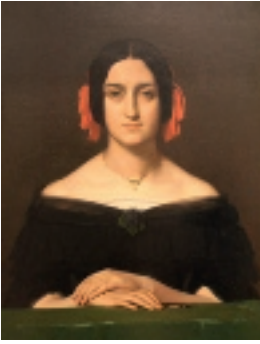


Fig. 1: Hippolyte Flandrin, *Portrait of Madame Oudiné*, 1840, Lyon, musée des Beaux-Arts



Fig. 4: Edouard Dubufe, *Portrait of Mrs Edouard Dubufe (Juliette Zimmermann)*, c.1842, Paris, musée d'Orsay

on a similar pose (*Portrait de l'épouse de l'artiste Juliette Zimmerman*, 1842, musée d'Orsay, fig. 4). In the same way that the overly large hands of *Lady with an Ermine* highlight

BIOGRAPHY

For those who knew him, Hippolyte Flandrin was in every way the embodiment of his painting: honest, reserved, austere and gentle. In fact, the life of this "Fra Angelico of our age", as described by Henri Delaborde in 1865¹⁴, started out much like a biblical parable or a novel by Balzac. Born in Lyon in 1809, to a humble and pious family, he walked all the way to Paris with his brother Paul, both with their hearts set on becoming artists. Their parents had dreamed of a steadier source of income for their sons, either in industry or textiles, then flourishing fields of business in Lyon. But the two brothers faced hardship, living on next to nothing in an attic room rue Mazarine, in order to take classes from Jean-Auguste-Dominique Ingres in his studio following the initial art education in their hometown. They were to become loyal students, dear to their master who never had children of his own¹⁵.

Awarded the Prix de Rome in 1832, Hippolyte spent five years in the Eternal City where he once again found Ingres who had been appointed Director of the Villa Medici. There he familiarised himself with antique art and Renaissance painting. Among the pictures he sent to Paris while in residence, his *Study of a Young man by the sea* (1837, musée du Louvre) was singled out for his prodigious

the symbolic animal, Adèle's gesture captures the onlooker's attention by introducing a narrative dimension to the image.

What is the jewel which the young woman is showing but that we cannot see? The melancholic sweetness of her expression would suggest a medallion holding the picture of a loved one. The beautiful deep gaze appears to engage us as witnesses to a commitment so sincere as to never be doubted. Was she already engaged to Auguste Cottin when the artist captured her likeness, a pure and chaste fiancée who misses her suitor, renewing the Renaissance tradition of the lover's portrait? But if Flandrin painted "the young women for their mothers", could its gravity be linked to Ernestine's premature death or to weak health, thus explaining also the late production of the latter's portrait? And is that not a small cross sparkling between her fingers, a hidden symbol of hope, which the young woman is pressing piously to her heart? Much like the arms with which she enfolds herself calmly, Adèle will forever keep her secret.

modelling. Back in Paris, a first commission for the décor of a chapel in the church of Saint-Séverin (1839), served to reveal his talent in religious art. While corresponding to the great tradition of history painting, the artist reformulated the legacy of the Primitives painters and the mosaic artistry of Ravenna, of Giotto and Raphael, translating it into a modern vocabulary. After this early success and to the end of his life, Hippolyte Flandrin was to continuously put his talent at the service of the Church: Saint-Germain-des-Prés in Paris (1842-1864), Saint-Paul in Nîmes (1848-1849), Saint-Vincent-de-Paul in Paris (1849-1853), Saint-Martin-d'Ainay in Lyon (1855).

At the same time, starting with the Salon of 1840, Hippolyte acquired a reputation as a skilled portrait artist whose creations became events each time a new one was produced, creating a "buzz" in artistic and social circles. Though he learned how to harmoniously reconcile the idealisation of forms with the imitation of nature from Ingres, he also knew how to please the bourgeoisie by expressing the moral values of moderation and discretion of their caste. His talent for drawing, in the purest academic tradition and that learned from Ingres, explains the austere purity of his palette without obscuring the extreme quality of his subtle softened tones and his modelling, shaped by a seemingly invisible brush.

14. Henri Delaborde, *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin*, Paris, Plon, 1865, p. 3.

15. *Hippolyte et Paul Flandrin. Une fraternité picturale au XIX^e siècle*, Paris, musée du Luxembourg, 1984, p. 26.

LÉON BONNAT

(Bayonne, 1833 - Château de Monchy-Saint-Eloi, Oise, 1922)

Young Woman with a Blue Earring

Oil on canvas

54,7 × 45,7 cm; 21^{3/4} by 18^{7/32} in.

Signed and dated upper right *L. Bonnat 1854*

PROVENANCE

Toulouse, Family of François de Marliave

Bordeaux, Private Collection

LITERATURE

Guy Saigne, *Léon Bonnat, le Portraitiste de la III^e République*, 2017, no. 288

Settled in Paris since January 1854, Léon Bonnat, barely 20 years old, signed and dated this canvas of a young girl of blossoming beauty. As soon as he arrived in the capital, he joined the workshop of Léon Cogniet (1794-1880) and looking at this painting, a first idea could come to mind, that it could be a study after one of the living models. Slightly off-center to the right, the figure shows a bust, so to speak, from the front, while the head is turned to the left. The drawn profile stands out precisely on the greenish tones of a wall lit up against the right edge. Dressed in a simple white shirt, the girl wears as her only ornaments a comb in her hair, which is set in a bun, and an intensely blue earring. The young artist's technical mastery is surprising, as can be seen in the silky shine of the thick hair, the shades and brilliance of the youthful complexion and the white folds of the garment, painted broadly by a quick brush whose zigzagging movement is followed on the sleeve. In spite of the choice of high-contrast lighting, Bonnat delicately distributes the shadows on the girl's face and neck; they are imprinted in a caressing arabesque that guides the gaze from the temple to the tip of the chin and flow like an opaque veil over the bare shoulder. With a remarkable economy of means, Bonnat transforms what seems to be a simple study into an image of bewitching charm with the almost metaphysical presence of the bluish earring.

The spirit of this painting evokes the series of self-portraits and portraits of relatives and friends, Bonnat's first works painted in the early 1850s. More precisely, the ravishing image of her sleeping little sister (1852, Bayonne, musée Bonnat-Helleu) shares several points in common with the young girl with the blue earring: the tight framing, the bright, contrasting light, the white shirt, the note of colour introduced by the jewelry and even the individual profile with the shape of a snub nose. The same atmosphere of intimacy emanates from both paintings, so much so that one might think, if only the dates matched, that from one to the other, Marie Bonnat woke up, straightened up, combed her hair and added a few springs to the number of her years.

Portrait
1854.





Fig. 1: Tiziano Vecellio said Titian,
Flore, 1515-1518,
Florence, Uffizzi Gallery



Fig. 2: Rembrandt van Rijn,
Woman Bathing in a River, 1654,
London, National Gallery

Sketched on a canvas larger than these early tableautins, the composition of the young girl of 1854 betrays a more meditative elaboration than that of a simple studio study. The light, the workmanship and the sobriety of the colour harmony reveal all what Bonnat owes to the Spanish masters of the Golden Age discovered during his youth in Madrid and to whom he devoted an unfailing cult. This in-depth knowledge, nurtured by his visits to the Prado, is an asset when he arrives in Paris, where for the last twenty years or so, the revelation of the art of Velasquez, Ribera, Goya and other Murillo has aroused the passions of the public and revolutionised the hegemony of the aesthetic canons inherited from Antiquity and the Italian Renaissance in artistic circles. The inspiration for Bonnat's painting cannot be reduced to the Spanish influence, although the formula of the bust figure placed in front of a dark background under a harsh light, painted with a concern for truth that is not conducive to idealisation, is one of its expressions. But there is no ambiguous assertive erotic female representation in this tradition, as Bonnat himself remarks: "Spanish art is above all austere art, darkened by I don't know what reflection of the Inquisition, of claustrophobic seclusion, of monastic religion"¹. It is to Venice that we must turn to discover the painter's source of inspiration. With *Flore* (fig. 1), Titian had invented the prototype of the

beautiful woman wearing a shirt, an image that would go through the ages because of its capacity to lend itself to all kinds of reinterpretations, seducing Rembrandt (fig. 2) and his emulators as well as Corot and Manet (fig. 3 and 4). The success of this famous work is attested in the 19th century by the number of requests from copyists to the Uffizi Museum, who had to wait months before they could unfold their easel in front of the masterpiece. Bonnat understood the poetry of Venetian painting and was able to confer the same modest sensuality on his young model. The bust, with swollen breasts under the folds of the fabric, is placed as close as possible to the gaze magnetised by the supple V of the décolleté. But as with Titian, the figure avoids any ambiguous connivance with the spectator, whose presence she seems to neglect.

If the starting point for this painting is the pose of a studio model, Bonnat has pushed the work beyond the study, to create a refined image, both timeless and modern. The man who was to become the official painter of the Third Republic revealed himself at this early stage of his career close to the renovating currents. By combining references to different vernacular pictorial traditions, Bonnat adopts a method that will be the one of Manet a few years later.

1. L. Bonnat, préface à Aureliano de Beruete, *Velasquez*, *op. cit.*, p. VI.



Fig. 3: Jean-Baptiste-Camille Corot, *The Fair Maid of Gascony*, c. 1850, Northampton, Smith College Museum of Art



Fig. 4: Édouard Manet, *Woman with a Jug*, 1858-1860, Copenhagen, Ordrupgaard Museum

BIOGRAPHY

In the collective memory, Victor Hugo has a face, the one painted by Léon Bonnat. The critic Émile Bergerat was not mistaken when he said, in front of the portrait exhibited at the 1879 Salon: “this time it is not in front of the public but in front of immortality that he placed his easel.”² Bonnat hoped for and eagerly awaited the success that would make him the favourite portrait painter of the Third Republic. After a childhood spent in his hometown of Bayonne, young Léon, in 1846, moved with his family to Madrid where his father intended to bail out his business by opening a French bookstore. The latter, as his son would later recount, “on those radiant days, as you can see in Spain, sometimes took me to the Prado Museum where we would make long stops in the Spanish halls. I always came out of there with a feeling of deep admiration for Velasquez.”³ “He began his apprenticeship at the San Fernando Royal Academy of Fine Arts under the guidance of Federico Madrazo, a fervent admirer of Ingres.

The premature death of Bonnat Sr. precipitated his return to Bayonne in 1853. A scholarship granted by the town allowed the artist to leave for Paris, with a recommendation to enter Léon Cogniet’s studio. In 1857, only managing to obtain a second prix de Rome, he nevertheless undertook the indispensable Italian stay thanks to the renewed support of his city. His first entries at the Salon reveal a style marked by the Spanish masters. The choice of his subjects testifies to his ambition, be it to illustrate himself in great history painting or to interpret the fashionable themes of travel to the East or the picturesque Italian. In 1869, he was awarded the medal of honour at the Salon for the *Assumption of the Virgin*. But it is with the portrait that Bonnat will attain recognition. The effigy of the President of the Republic, Adolphe Thiers (1877), is the first of an impressive gallery bringing together all the beautiful people of the time. Émile Zola acclaims in Bonnat one of the major representatives of naturalism and appreciates his solid technique, the simplicity of his compositions, the power of his talent.⁴ With success came the honours and the financial affluence that enabled him to assemble a prodigious collection. Léon Bonnat donated it to his town of Bayonne, as a token of his gratitude for the support it had given him.

2. Émile Bergerat, “Salon de 1879”, *Journal officiel de la République française*, 13 May 1879, p. 3094.

3. Léon Bonnat, préface à Aureliano de Beruete, *Velasquez*, Paris, 1898, p. III.

4. Émile Zola, “Salons de 1878 et 1880” in *Émile Zola. Salons*, F.W.J. Hemmings et R.J. Niess (éd.), Genève, Droz, 1959.

THÉODORE CHASSÉRIAU

(Attributed to)

(Samaná [Saint-Domingue], 1819 - Paris, 1856)

A Young Kabyle

Circa 1840

Oil on canvas

26,5 × 23 cm; 10^{1/2} by 9^{7/32} in.

PROVENANCE

French Private Collection

This portrait of a boy is a study of a head, a studio exercise intended to capture a face in its particular likeness and expression with a spontaneous and free stroke¹. The image was completed later by inserting a background, quickly brushed in (the preparation remains visible in places) but skillfully shaded in three tones to better enhance it. An identical match of blue, beige and almond green can be found in the *Study after the Model Joseph* at the musée Ingres-Bourdelle in Montauban, produced around 1838² (fig. 1). This play of colours follows precisely Chassériau's notes jotted down in the 1849's where he detailed how he wanted to charm "with three well placed colours" and set down in his painting "at certain points simple and gentle beautiful tones placed there with skill and make the scale sing"³. This background which evokes the pure azure of a faraway sunlit place, the somber emphasis of the face intensely illuminated by the light with the harmony of the off-white, cream, gray and beige of the garment – carefully structured thanks to a modelling and a touch which are "very firm in the draping"⁴, just as the artist wished – corresponds perfectly to his palette and his art.

1. Sidonie Lemeux-Fraitot, "Géricault, un maître de la tête d'étude" in Bruno Chenique (dir.), *Géricault, au cœur de la création romantique, études pour le "Radeau de la Méduse"*, Clermont-Ferrand, musée d'Art Roger Quillot, 2012, p. 28-51.

2. Oil on canvas, 73 × 59 cm, Montauban, musée Ingres, inv. 867.180, painted by Chassériau at Ingres' request in preparation for the execution of the figure of Satan for his painting *La Tentation du Christ* (Stéphane Guégan, Vincent Pomarède and Louis-Antoine Prat, *Chassériau, un autre romantisme*, exhibition catalogue, Paris, Galerie nationales du Grand Palais, 26th Feb-27th May 2002, Paris, 2002, no. 26, p. 61-62).

3. Inscription found on the drawing held at the musée du Louvre, RF 25738 front (produced at time of décor for church of Saint-Merri and *La Toilette d'Esther*) and published in Valbert Chevillard, *Un Peintre romantique, Théodore Chassériau*, Paris, 1893, p. 235.

4. *Ibid.*, p. 235.





Fig. 1: Théodore CHASSÉRIAU,
Study after the Model Joseph, 1838,
Montauban, musée Ingres Bourdelle

The fine features faithfully represent the model allowing us to identify him as a young Kabyle boy (or “Bedouin” as expressed at the time). His eyes are set on an object outside the space and the accented shape of his eyebrows confer a certain air of melancholy on the face, perhaps the expression of regret for a lost condition or place. The careful representation of the model’s character, fully framed, along with the seductive charm of a *fa presto* technique is a perfect illustration of the praise bestowed on Chassériau’s Orientalist work by Théophile Gautier: “M. Chassériau was the first to draw these beautiful heads with a long oval, straight and fine nose, passionately sad eyes under their lids (...) this calm gravity, this natural nobility, this mysterious impassivity which characterise the people of Islam”⁵. However, this composition of a close-up devoid of any picturesque decorative element (façade, interior, vegetation usually present in the studies done during his trip to Africa) stands out for its originality.

The Orient seduced Chassériau who attempted to find there, just like other artists of his generation, an element of authenticity. Long before the monumental *Portrait équestre de Ali ben Hamet* (fig. 2, p. 22) in 1845 and his sally into Algeria, the young artist showed a particular interest for this exotic elsewhere. His creole origins have been cited as a determining factor in his taste for a land which recalled the colours and environment of his birthplace. The first notable element of the influences exerted on his inspiration is a copy of a Persian miniature representing a group of horsemen, dated August 1827 (Paris, musée du Louvre); then, the sensual vision relayed to him by his master Ingres in his painting *Intérieur de harem* known as *La Petite baigneuse* (1828) and the enthusiastic reports brought back by Delacroix from his trip to Morocco in 1832, added to the biblical visions of Horace Vernet who, after a trip to Algeria in 1833, had exhibited *Rebecca at the Fountain* at the Salon of 1835. The search for the Orient undertaken by these three masters was that of an ideal of Beauty for one of them (Ingres), for the other the source of Beauty in Antiquity (Delacroix) and for the third “the living representation of the Old and New Testament (Vernet)”⁶.

5. Théophile Gautier, *Voyage pittoresque en Algérie* (1845), Geneva-Paris, 1973, p. 92.

6. Bruno Chenique, “La Vie de Théodore Chassériau (1819-1856), essay on biochronology, 1819-1843”, in exhibition catalogue, Stéphane Guégan, Vincent Pomarède and Louis-Antoine Prat, *op. cit.*, p. 163-186 and p. 170.

The exhibition at the Salon of 1834 of *La Place de l'Ezbékiah au Caire* by Prosper Marilhat (1811-1847) and the publication of *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient* (1832-1833) by Alphonse de Lamartine (1790-1869) also seem to have heightened Chassériau's curiosity and sensibility, given his close ties to both: he portrayed Prosper Marilhat (1835, musée du Louvre⁷) and owned his painting *Ruines de Thèbes*⁸; he paid frequent visits to Lamartine's family and also painted his portrait (1844, Paris, musée du Louvre)⁹. These readings and Orientalist paintings allowed the artist to dream vividly of these longed-for countries so that when he travelled to the Gard in 1836 to see his childhood friend Albert Gilly¹⁰, in need of a stay to restore his health, he wrote to his brother on August 2nd, before even setting foot in Algeria: "The banks of the Rhône are superb. It is exactly the same nature as Italy or the Orient, beautifully rude and severe mountains, a dense and vast vegetation. I've already drawn a few sketches and a study¹¹".

A few days later, Chassériau left for Marseille where his cousin Frédéric had obtained a commission for him for a series of portraits of the city's most prominent citizens¹². In another letter to his brother he announced: "I am doing some sketches after the Bedouins which are magnificent. I hope to bring a mass of studies"¹³. This production, which no doubt constituted his first Oriental models, were Kabyles, prisoners captured by general Bugeaud after the battle of Sikkak (8 July 1836) and sent to Marseille¹⁴. The presence of these young men among the one hundred eighteen prisoners was documented by the musical piece *Virtuosos de l'Atlas* : Algerian musicians, dancers and singers, brought together and organised by the director of the Grand Théâtre in Marseille – taking advantage of the opportunity – which

included "four young dancers between ten and nineteen years old, Moorish, Kabyle and Arabic"¹⁵. Seeing them was an event commented by Chassériau's brother: "your studies of Bedouins will arouse curiosity and as you might imagine not least of all, mine"¹⁶. In any case, it was the subject of a painting exhibited by Alphonse Angelin (1815-1907) at the Salon of 1842, *The Arab prisoners from Sikkak, in Marseille*¹⁷. Marseille, a gate to the Orient in the 18th century by which the city at the time held a monopoly on the commercial exchanges with the countries under Ottoman authority, was a privileged place to establish a first contact. In the case of Chassériau it was to prove decisive. He remained there until early October, introducing a picturesque Oriental element in his paintings as early as 1837, for instance in *Ruth and Booz* (Salon of 1837), *Suzanne at her Bath*, *The Toilette of Esther* and *Saint Mary the Egyptian*¹⁸.

This study of a head also illustrates perfectly the dual fascination Chassériau felt in Algiers in 1846 and which he wrote about in the letters to his brother¹⁹. First of all, he noted his admiration for "the children of pure beauty". This interest can in fact be found continuously throughout his work, like in the face of *The Artist's Colour Grinder* (1839, Paris, musée du Louvre) painted with "realism, simplicity and charm" and remarked for the "strange melancholy emanating from the sad look of this young adolescent"²⁰. Then there was his interest for the mountain people of Kabylie, probably stemming not only from his first studies in Marseille but also from reading Lamartine who during his trip had published the translation of an Arab manuscript narrating an expedition in that region in 1810-21. This fascination was part of a larger trend, with roots in Rousseau, which turned into myth these "lords of the desert" for having "preserved the primitive and

7. *Ibid.*, p. 277.

8. Stéphane Guégan, Vincent Pomarède and Louis-Antoine Prat, *op. cit.*, no. 63, p. 136.

9. Bruno Chenique, *op. cit.*, p. 171.

10. *Ibid.*, p. 171.

11. *Ibid.*, p. 171.

12. "Vers le 15 août", letter from Chassériau in Marseille to his brother Frédéric (août) 1836, *ibid.*, p. 171.

13. Pierre Echinard, "1836-1837 : 118 captifs algériens à Marseille", in Florence Pizzoni and Abderrahmane Moussaoui (dir.), *Parlez-moi d'Alger, Marseille-Alger au miroir des mémoires*, exhibition catalogue, Marseille, Fort Saint-Jean, 2003-2004, p. 98-99 and Léonce Bénédite, *Théodore Chassériau, sa vie, son œuvre*, Paris, 1931, vol. 1, p. 85.

14. *Ibid.*, p. 98-99.

15. Letter from Frédéric Chassériau to his brother Théodore, quoted by Bénédite, *op. cit.*, vol. 1, p. 85.

16. *L'Observateur au musée royal*, exhibition catalogue, Paris, musée du Louvre, 1842, no. 22.

17. Stéphane Guégan, Vincent Pomarède and Louis-Antoine Prat, *op. cit.*, p. 192.

18. Letters from Chassériau to his brother Frédéric in Bénédite, *op. cit.*, Vol. 2, p. 266 and sq.

19. Stéphane Guégan, Vincent Pomarède and Louis-Antoine Prat, *op. cit.*, no. 9, p. 76.

20. François Pouillon "Fathallah Sâyigh, Le Désert et la gloire: les mémoires d'un agent syrien de Napoléon, compte rendu", *Annales*, 1994, vol. 49, no. 4, p. 1005-1007.



Fig. 2 : Théodore CHASSERIAU,
Ali ben Hamet, khalifat of Constantine, 1845,
 Versailles, musée national du Château et des Trianons



Théodore CHASSERIAU,
Young Arab in Turban,
 Paris, musée du Louvre

chivalrous customs of their Arab ancestors” “unlike city dwellers”²¹. Chassériau, by casting an ethnographic eye, interested in finding “the purity of race”²², participated in this search for an ideal primitivism grasped in the traits of these people: “in Constantine I found everything I wanted to see of the Kabyles”²³ he wrote again. He studied them in such a detailed way that he was able to establish differences between them and use subjects opposing figures such as in 1854 in a painting entitled *Charge of Arab horsemen on People of Kabylie*²⁴.

The painting might thus very well be an unpublished response to the question raised by Léonce Bénédite in his work on Chassériau: “We have little information concerning his production in Marseille. What became of these portraits, these studies he announces as being so numerous, notably these studies of Bedouins and these sketches?”²⁵ Regardless of its date, this study of a head of a young Kabyle imbued with this “certain savage grace”²⁶ characteristic of Chassériau – composed of youth, exotism and melancholy – sums up in just this one work his painting of “the other”. Having inherited the Orientalism of Vivant Denon who took pain in representing these foreigners with their most typical features as well as that of Delacroix who had set out to search for a living Antiquity²⁷, Chassériau enriched his vision by following the example of the masters of early Romanticism, such as Géricault and Girodet, by means of an originality expressed through an understated setting to better magnify the essential: the passing beauty of life.

21. Sarga Moussa, “Arabes et juives, mythes et représentations”, in *Chassériau, un autre romantisme*, actes du colloque (Paris, musée du Louvre, 16th March 2002), Paris, 2002, p. 197-222 and p. 205.

22. *Ibid.*, p. 200 and 204.

23. Letter from Chassériau to his brother, 23 May 1846, Chenique, *op. cit.*, p. 274. He said this so as to reassure him that he wouldn't follow General Bedeau's expedition into the mountains.

24. Bruno Chenique, *op. cit.*, p. 395.

25. Bénédite, *op. cit.*, vol. 1, p. 85.

26. Jérôme Godeau, *Les Orientales*, exhibition catalogue, Paris, Maison de Victor Hugo, 2010, p. 153-155.

27. Sidonie Lemeux-Fraitot, *L'Orientalisme*, Paris, 2015, p. 218-244.

BIOGRAPHY

Born in Saint-Domingue on 20th of September 1819, Théodore Chassériau was very young when he arrived in France in 1821. His parents soon settled in Paris where, as early as 1826, his drawing skills quickly emerged. Two years later he began lessons with a professor. In September 1830, Amaury-Duval whose sister was a family friend introduced him to his master Ingres who accepted the young Théodore only eleven at the time, in his studio then had him enter the *École des Beaux-Arts* in 1833. Even after his departure for Italy in 1834, when his atelier closed, Ingres continued to follow the progress of his favourite student. In 1836, Chassériau travelled around France (Avignon, Arles, Marseille) and participated for the first time at the Salon with *The Return of the Prodigal Son* for which he received a third class medal. The following year, he visited Flanders and in 1838 had his works refused at the Salon. However, *Suzanne at her Bath* and *Venus Anadyomène*, exhibited at the Salon of 1839 drew the attention of art critics.

In July 1840, Chassériau joined Ingres in Rome along with Henri Lehmann, travelling down to Naples before returning to France in November. His stay in Italy, during which he painted the portrait of Lacordaire, was to be a decisive one for his career: the painter freed himself from his master as well as from the world of studios, asserting his originality by attempting to renew the genre of portrait painting and that of history by paying particular attention to modern life. After returning to Paris, he was a frequent visitor to the salon held by Marie d'Agoult, meeting writers such as Vigny and Hugo. He exhibited his *Andromède* at the Salon of 1841 and *The Toilette of Esther* at the Salon of 1842 while working at the same time on the décor for the chapel of Saint Mary the Egyptian in the church of Saint-Merri in Paris (1841-1843). After the Salon of 1843 (*The Two Sisters*, musée du Louvre), his career benefited from the patronage of Alexis de Tocqueville thanks to whom he received the commission to decorate the staircase for the *Cour des Comptes*. Executed in oil on plaster between 1844 and 1848, these paintings followed an ambitious allegorical program illustrating among others Study, Protective Peace, Force and Order, Commerce and Justice. At the same time, the artist produced fifteen etchings for the edition of Shakespeare's *Othello* by Eugène Plot in 1844.

Tocqueville was also responsible for the order of an equestrian portrait of *Ali ben Hamet, khalifat de Constantine* (Salon of 1845, fig. 2) who, fully satisfied with the results, invited him to paint in Algeria. Thus, between May and July of 1846, Chassériau travelled to Philippeville, Constantine and Algiers, with the help of his cousin Frédéric, the architect for the ports of Marseille and Algiers. The abundant production of studies he brought back from this Oriental expedition, along with the example set by Delacroix, were the inspiration for later compositions such as *The Sabbath day in the Jewish Quarter of Constantine*, a large canvas which was refused at the Salon of 1847 but exhibited at the one of 1848 along with the *Portrait of Mme Cabarrus*. This period of his life brought him new literary acquaintances, encountered at the salon of Delphine de Girardin, notably Balzac and Théophile Gautier.

The early 1850's were filled with public commissions (*décors* for the *Salle de Diane* at the Louvre, the baptismal fonts at the church of Saint-Roch, the apse at Saint-Philippe du Roule but also a number of paintings exhibited at the Salon (1852, *Arabs Chiefs defying themselves*; 1853, *Mazeppa*, *The Stallion Hadki* and *Le Tepidarium*). At the Universal Exhibition of 1855, Chassériau presented *Arab Horsemen Taking away their Dead* as well as *La Défense des Gaules* which, like his works in the Salons of 1844 and 1849, obtained only a second class medal which he refused this time. Chassériau's health having deteriorated, he travelled to Spa to take the waters in the summer of 1856. After returning to Paris in September, he died shortly after on October 8th. More than Baudelaire's critique of his work at the Salon of 1845, which established him as the painter of the "Juste milieu" between Ingres and Delacroix, we can acknowledge his work for the originality of "another romanticism" where the memory of Antiquity aligns with a literary and Oriental imaginary world dominated by melancholia.

JEAN BENNER

(Mulhouse, 1836 – Paris, 1909)

Young Girl with a Pearl Earring

1875

Oil on canvas

45,5 × 24 cm; 18^{7/32} by 9^{1/2} in.

Signed and dated lower left *J. Benner. 1875*

PROVENANCE

French Private Collection

An image very much recalling Ingres, this young girl against a white background, seems to have stepped out of the *Turkish Bath* (*Bain turc*) by Benner's illustrious predecessor and master of a whole generation of painters, Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). Her outlined profile conveys the same abstract precision as the inverted one of the odalisque found in the center of the *Bain* composition. The personal history of Jean Benner, in love with the isle of Capri and of one of its beautiful women, makes this image all the more endearing. If the model cannot be Margherita Pagano, twenty-seven years old in 1875 and already mother of two children, the image conveys a latent memory, the painter's emotion as he remembers the island's charms.

A singular work in its proportions, this canvas by Jean Benner catches the attention by the ambiguity of its apparent style. The clear linear contour of the young girl's profile, her gaze fixed towards an invisible point outside our space, is in contradiction with the turning movement of her bust. This device was already the one that Leonardo da Vinci had adopted in the famous preparatory drawing for his *Portrait of Isabella d'Este* (musée du Louvre, fig. 1). We see the same association of a chiseled profile and the slanting of the shoulders diverted to create depth. The view in profile is characteristic of the representation of great men immortalised in medals and bestows the dignity of a princess on the young Italian woman. This deliberate choice avoids any visual contact between the model and the onlooker and establishes a respectful distance intended to underscore the innocence and candour of the girl. The face in a slight shadow also benefits from this effect and is further emphasised by the contrast created by the intense brightness of her blouse. The fixed stillness inherent to the profile view is balanced here by the delicate modelling of the face, but also by the slightly off-center necklace and by the animation of the blouse's folds through the half-open corset of the costume.





Fig. 1: Léonard de Vinci,
Portrait of Isabella d'Este, 1500,
Paris, musée du Louvre

The gold colour of the Italian headdress provides a jewel like setting and brightens the reduced palette of light tones with its warmth. Our attention is drawn to the sensual lines of the neck and ear where we see a cluster of pearls, an ostentatious sign of luxury for a young village girl, underscored also by the presence of the necklace. The earring and its delicate shadow are in fact set down as the focal point of the perception, the summit of the triangle formed by the still childish bust and the shoulders which are a bit too square. The unruly folds of the white shirt spilling over the partially unlaced dress, while evoking an effect much like that of Renaissance slashed sleeves, emphasises the naturalness of the model caught in a pose she will soon abandon, but providing just the instant needed to freeze this exquisite image of immediacy and youth in time.

Is this unique painting just a simple study? Or is it a deliberate effect sought by the painter to imbue his canvas with the freshness of a snapshot, of a painting executed on the spot? The clarity reflected by the whitewashed lime wall evokes the luminosity of an open-air terrace. Benner signed on the left, next to the sleeve, as if on purpose left unfinished. The treatment as well as the pale colours recall the Italian frescoes of the Renaissance, whose matt and pure design Edgar Degas and Mary Cassatt are, at the same date, seeking to recover. Long overshadowed by the three geniuses of the *Cinquecento* – Leonardo, Michelangelo and Raphael – the Italian Primitives were once again being studied at that date and Benner may have had

the chance of seeing Botticelli's frescoes in Florence after their discovery in 1873 on a wall at the villa Lemmi: on the ivory background, one notices a female profile haloed in pale gold. In Benner's work which gives first place to drawing, the underlying line is still visible, so light is the pictorial material without overly elaborate effects. Thus, while fitting into the vogue for representations of Italian women in regional costume, the image of the young Capriote avoids the picturesque inherent in the genre – often a pretext for a display of brilliant and shimmering colours – by imposing a timeless classicism.

BIOGRAPHY

Jean Benner was born in Mulhouse in 1836 to a family of Alsatian artists. His grandfather, Emmanuel Fries and his father, Jean Benner-Fries, were well-known painters of fruit and flowers; his twin brother, Emmanuel was also a painter, mainly of history subjects and nudes. In Mulhouse, the young artist drew models for the textile industry. His first training came from his father, a student of the famous flower painters van Dael and van Spaendonck. Benner pursued his artistic education in Paris by attending the evening sessions at the Académie Suisse on the Ile de la Cité where, in exchange for a modest sum, he worked with live models. He then entered the École des Beaux-Arts following the courses of Ernest Hébert and Léon Bonnat, also joining the studios of Isidore Pils and Jean-Jacques Henner, another Alsatian painter to whom he would become close and who would do his portrait. In 1859, he made his debut at the Salon where he exhibited every year until 1867, presenting flower paintings before turning to portraits and genre scenes.

Without bothering to compete for the Prix de Rome, he travelled to Italy on his own initiative in 1866, a classic step for any full artistic training. Falling under the charm of the island of Capri soon after he arrived, he settled there and was equally charmed by the host's daughter, Margherita Pagano, whom he would marry and would give him four children. He continued to visit the island often which became a major source of inspiration for his art. At the Salon of 1868, he sent a first canvas entitled *Maison à Ana-Capri*. In 1872, the French government paid 2,500 francs (Archives nationales F/21/7642) for *Après une tempête à Capri*, which won him a second class medal at the Salon. He was awarded two bronze medals at the Universal Exhibitions of 1889 and 1900. Named Chevalier de la Légion d'honneur in 1894, he became a member of the Société des Artistes Français.

THE PORTRAIT OF ORLANDO DI SUBIACCO



Residents at the Villa Medici in Rome with a Model as a Brigand
Anonymous, photography, c.1850

FRENCH SCHOOL c.1850

Portrait of Orlando di Subiaco

Oil on canvas
74 x 62 cm; 29* by 24* in.

PROVENANCE
French Private Collection

Subiaco is an ideal place, an obligatory excursion a few leagues away from Tivoli, a mythical site not to be missed for all artists, painters, musicians, men of letters since the beginning of the 19th century. The landscape painters Lancelot-Théodore Turpin de Crissé, Jean-Joseph-Xavier Bidault, Achille-Etna Michallon, Jean-Baptiste Camille Corot or Théodore Caruelle d'Aligny were attracted by the picturesque of the location and found their inspiration in the remains of the villa of Emperor Nero, the monastery founded near the hermit's retreat of Saint Benoît or the austere beauty of the mountains of Lazio. In the chapter of his second stay in Rome in 1828 from his *Memoirs from Beyond the Grave*, Chateaubriand testifies to this predilection for the site: "Sometimes these dispersed artists come together, they go on foot to Subiaco. Along the way, they smear grotesques on the walls of the Tivoli inn. Perhaps one day we will recognize some Michelangelo in the charcoal that he traced on a work by Raphael"¹.

Hector Berlioz stayed there frequently in 1831: "From now on, I will settle in the mountains of Subiac[o], eighteen leagues from Rome, where I will start again the free life I had in Nice [...] I bring a bad guitar, a two-shot rifle, albums for taking notes and a few books; such modest baggage cannot tempt brigands, with whom, to tell the truth, I would be charmed to make acquaintance". He finds there relaxation and distraction with the inhabitants whose simple and affable manners he appreciates². "Nothing pleases me more as this wandering life in the woods and rocks, with these peasants full of bonhomie, sleeping during the day on the banks of the torrent and in the evening, dancing the *saltarelle* with the men and women who are regulars in our cabaret. I make them happy with my guitar; they danced before me only to the sound of the Basque drum, they are delighted with this melodious instrument. I go back there to escape the boredom that kills me here"³. It is these stays in Subiaco that inspired in 1834 his *Song of the Brigands* and *Harold in Italy's* last movement, "The Brigands' Orgy", in the line of Schiller's *Brigands* and before Offenbach's *The Brigands*.

1. François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, 1910, t. V, p. 35.

2. Hector Berlioz, *Correspondance générale*, t. I, letter no. 233, 2nd July 1831.

3. Hector Berlioz, *Correspondance générale*, t. I, letter no. 241, 17th September 1831.



The picturesque costumes and simple, serene customs of the inhabitants of Subiaco are just as much a delight for the artists as the site. In addition to the *pifferari* of the Romantic years – musical vespers to the Madonna – there are also the figures of brigands, free men, rebels far from the constraints and rules of a civilised world, close to nature through their double life as shepherds or farmers by day and maquisards at night. When a troop of mountain brigands was arrested in Sonnino in 1819, Achille-Etna Michallon, Léopold Robert and Victor Schnetz received permission from the authorities to study their figures in prison⁴ (see for example fig. 1). The representation of their infamy in genre scenes playing on a phenomenon of attraction/repulsion became almost a genre apart, in particular from the compositions of Léopold Robert who made it his speciality⁵, followed by Victor Schnetz (*Maria Grazia, brigand's wife*, Louis-Philippe collection, known by a lithograph⁶), Guillaume Bodinier (*Brigand dying*, 1824, Angers, musée des Beaux-Arts), Eugène Delacroix (*Brigand quenching his thirst*, 1825, Basel, Kunsthalle), Horace Vernet (*Attack of brigands*, 1831, Baltimore, Walters Arts Museum) and Charles Gleyre (*The Roman Brigands*, 1831, Paris, musée du Louvre).

Stendhal devotes an entire chapter, "The Brigands in Italy", to their history, customs and habits, to the most famous representatives of their caste and to the geography of their acts, tracing a vast panorama not without fascination for these "*assassini, ladroni, banditi, fuorusciti*": "Everyone fears the brigands; but, strangely enough, everyone in particular feels sorry for them when they receive the punishment for their crimes. Finally, they are given a kind of respect even in the exercise of the terrible right they have arrogated to themselves"⁷. The author attests well to the double activity of brigands as shepherds and peasants in the Papal States as well in Naples. The faces of the brigands are the subject of particular studies, striking in their expression and in the realism of their features. The "portrait of a brigand" was thus gradually born, as a result of the exercise of the head study, a specialisation of the genre, as shown for example in the *Portrait of Francesco Fornacciari, a repentant brigand who became a hermit in Vallombrosa* by François-Xavier Fabre (1798, Montpellier, musée Fabre).



Fig. 1: Achille-Etna Michallon, *Italian Brigand*, London, Stair Sainty Ltd

The present portrait is a masterpiece of its kind for the characterisation of the features and the expressiveness of the brush. The majesty given to the figure by the pose as the evocation of a very particular Italian atmosphere – these pastel tones in the background, typical of a sunrise or sunset – denote great artistic talent. The model for this portrait, Giacomo Orlando, known as "Orlando di Subiaco" – pictured as a Roman peasant or as a brigand (the *piccolo* here in the jacket pocket is an allusion to his rural activities) – is identified by a large number of painted or drawn studies by artists who fixed his features in the 1840s and the 1850s.

The first of these artists, Friedrich von Amerling depicts Orlando in 1837, in profile on the left, during his stay in Rome, with a red vest and a blue jacket. Another compatriot, remaining anonymous, makes a study in profile at about the same time (oil on canvas, 40 × 40 cm, 15^{3/4} by 15^{3/4} in., c.1840, pr. coll.). Then, examples exist by Henri Le Secq (watercolour and pencil on paper, Shepherd Gallery) and Jean-Léon Gérôme (two oils on canvas studies, one in straight profile, Dijon, musée Magnin, and the other three-quarters length, pr. coll.). Around 1843-1845, Henri-Pierre Picou painted him in bust (fig. 2) and used the figure for one of the characters in his *Miraculous Draught*

4. Laurence Chesneau-Dupin (dir.), *Jean-Victor Schnetz 1787-1870, Couleurs d'Italie*, exhibition catalogue, Flers, musée du Château, 1st July - 15th Oct. 2000, Cabourg, 2000, p. 72.

5. Pierre Gassier, *Léopold Robert*, Neuchâtel, 1983.

6. Etienne Delécluze, *Carnet de route d'Italie (1823-1824), Impressions romaines*, Paris, 1842, p. 86.

7. Stendhal, *Promenades dans Rome*, 2015, p. 16 and p. 158-175. Written by the author around 1828-1829.



Fig. 2: Henri-Pierre Picou (Attributed to),
Peasant of the Roman countryside,
Private Collection



Fig. 3: Jules-Eugène Lenepveu,
Bust-length Study of an Italian Model,
New York, W. M. Brady & Co



Fig. 4: Anselm Feuerbach,
Study of a Head of a Young Roman [Giacomo Orlando di Subiaco], c.1857,
Hamburg, Le Claire Kunst

of *Fishes* (c. 1850, Nantes, musée des Beaux-Arts). Jules-Eugène Lenepveu, a resident at the Villa Medici between 1848 and 1852, made in turn a head study after the same model, wearing this time a simple blouse with an open collar (fig. 3). Likewise, Johann Niessen drew his face full front in Rome in 1847, in an almost hallucinated mask, and annotated it with the name "*Giacomo Orlandi di Subiaco*"⁸. Félix Barrias (Charcoal, red chalk, white chalk and blue pastel highlights, pr. coll.) – staying at the Villa Medici in Rome at the same time as Ernest Hébert, during Victor Schnetz's first directorship at the French Academy in Rome between 1841 and 1846 – and Wilhelm Lehman (Sanguine on paper, signed on the back, New York, Shepherd Gallery), also devoted themselves in the late 1840s to studying this famous and picturesque head. A photograph of the residents of the Villa Medici immortalises this small circle in front of a brigand posing for them (see p. 27).

In the years 1855-1856, a second series of portraits completes these. A portrait by Alexis-Joseph Pérignon (1806-1882), signed and dated 1855 (*Portrait of an Italian*, oil on canvas, pr. coll.⁹), depicts the brigand in his characteristic attire: open shirt with folded collar, tall red felt hat with coloured ribbon, red waistcoat with two rows of buttons, jacket and trousers made of blue cloth as described by Stendhal¹⁰. Same blue jacket, red waistcoat and white open shirt for a frontal portrait dated "Rome, 1856" in Cyrillic (Anonymous, oil on canvas, 50 × 40 cm, 19^{11/16} × 15^{3/4} in.¹¹). Anselm Feuerbach painted around 1857 two portraits of Orlando, among which a version of the head is close to the present portrait but is painted on a plain background and in a more sober garment. The pose of the model is quite similar, straight three-quarter face with the same curly hair on the forehead (fig. 4).

Finally, it is the two series of studies drawn by Edgar Degas between 1856 and 1859 that are most closely related to this masterful portrait. These four charcoal drawings annotated "Rome" – indicating that Orlando was also in Roman artistic circles, represent him in the first series from the front and in profile (see for example fig. 5), with his head raised, and for

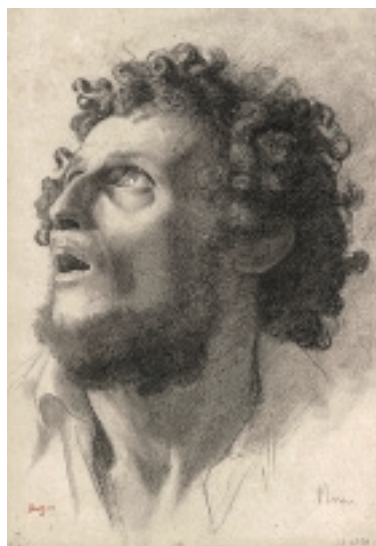


Fig. 5: Edgar Degas, *Study of a Male Head [Giacomo Orlandi di Subiaco]*, c. 1856-59, Private Collection

the second series, from three-quarters and in profile. The interpretation of the facial features is identical – the bridge of the aquiline nose, the lips, slightly pursed. Degas travelled to Naples as early as 1854 in memory of his childhood trips to see his family. He went there again in 1855, as well as in 1856, and also back to Rome. Then he spent a large part of 1857-1858 in Italy, where he painted studies of heads after an old Italian woman and a Roman beggar¹².

With the exception of these drawn portraits of Degas, which are the closest in features, the painting presented here stands out from all the other studies for its sculptural modelling and the light effects that make it the undisputed masterpiece of the series. Far from being a simple pictorial exercise, this is a true portrait. The composition sums up the fascination of a whole community of artists travelling in Italy not only for these free, wild and picturesque figures of brigands, but also for the simple expressive face of a man, as well as for the very particular light of this mountainous region of Subiaco, so skillfully rendered as to contribute to the identification of the character.

8. Bernd Schultz Collection, sale catalogue, Berlin, Grisebach, 25th October 2018, lot no. 50, charcoal on paper, 29,2 × 22,5 cm.

9. Collection Pierre-Yves Le Diberder, sale catalogue, Paris, Pierre Bergé, 14th October 2016, lot no. 308, 92,5 × 73,6 cm.

10. Stendhal, *Op. cit.*, p. 161-162.

11. *Voyage à Rome, collection particulière italienne*, Second part, sale catalogue, Paris, Sotheby's, 4th May 2016, lot no. 167.

12. Paul-André Lemoisne, *Degas et son œuvre*, Paris, 1947-1949, ill. at no. 28 et 29.

VERSION FRANÇAISE

HORACE VERNET - *Portrait d'un Oriental*, p. 34 (FR), p. 4 (EN)

HIPPOLYTE FLANDRIN - *Portrait d'Adèle Anthoine-Prélard à l'âge de dix-sept ans et demi*, p. 36 (FR), p. 8 (EN)

LÉON BONNAT - *Jeune femme à la boucle d'oreille bleue*, p. 40 (FR), p. 14 (EN)

THÉODORE CHASSERIAU - *Jeune Kabyle*, p. 42 (FR), p. 18 (EN)

JEAN BENNER - *La Jeune fille à la perle*, p. 45 (FR), p. 24 (EN)

ÉCOLE FRANÇAISE - *Portrait d'Orlando di Subiaco*, p. 46 (FR), p. 27 (EN)

Les dimensions des œuvres sont en centimètres, la hauteur précédant la largeur.

La provenance, les expositions et les références bibliographiques des œuvres sont uniquement dans la version anglaise.

HORACE VERNET

(Paris, 1789 - Paris, 1863)

Portrait d'un Oriental

Vers 1830-40

Huile sur toile, 60 x 50 cm

Signé H. Vernet en bas à droite

(Illustration p. 5)

Loin de spectaculaires effigies orientales sises dans un décorum valorisant, l'artiste a exclu de ce portrait masculin tout superflu pour se concentrer sur le regard quasi-hypnotique de son modèle présenté en buste. Le visage en pleine lumière fait l'effet d'un instantané photographique. De type sémite mais de carnation plutôt claire, sculpté subtilement par le jeu des ombres, il est encadré de boucles d'un noir de jais qui s'échappent d'un turban blanc. Une fine moustache laisse apparaître la sensualité de la lèvre inférieure de la bouche. De grands yeux mordorés aux longs cils et aux arcades sourcilières marquées, lui confèrent une expression mélancolique quelque peu interrogative, d'une extrême réserve. Ce portrait d'un homme jeune se distingue par sa sobriété. Il est construit dans une gamme chromatique harmonieuse, restreinte à quelques accords de couleurs sourds, bruns et noirs relevés de blancs. Le fond est neutre, le passage du clair au sombre met en valeur la figure. Le vêtement quant à lui, n'est que sommairement traité. Horace Vernet compose là un portrait empreint de réalisme, loin de tout pittoresque, auquel nul artifice exotique ne vient distraire l'attention du spectateur.

Le degré d'introspection peut surprendre chez un artiste dont la production orientaliste s'inscrit plutôt dans l'anecdote historiée. Dès les années 1810, Horace Vernet porte une attention particulière à l'Orient mais c'est l'exotisme qui l'emporte dans ses tableaux même s'il a quelquefois partagé avec Géricault et Delacroix la simple représentation d'un Arabe (fig. 1 et 2, et fig. 3, *Portrait de Mustapha en buste*, l'Algérien recueilli par Géricault). Son atelier à cette époque au 11 rue des Martyrs, jouxte celui du peintre Jules-Robert Auguste qui a ramené de ses voyages en Grèce, en Syrie et en Égypte quantité de vêtements, de tissus, d'armes et de dessins qui ont dû servir son inspiration. Mais à partir de 1833, Vernet peut satisfaire pleinement ce goût pour un ailleurs plus authentique par ses voyages successifs en Algérie. Et quand il part en

Terre Sainte entre 1839 et 1840 avec son neveu Goupil-Fesquet, il se munit d'un appareil à daguerréotype qui vient d'être présenté à l'Académie par Daguerre. Vernet est sensible à cette modernité photographique et c'est probablement autour de cette date qu'il peint cette effigie stupéfiante de présence et de vérité.

Qui faut-il voir dans ce portrait singulier et exceptionnel dans la production de l'artiste? Ses traits semblent le rapprocher du dénommé *Marchand oriental* de Vernet de la Wallace collection (fig. 4), ce qui ne livre cependant pas son identité. Nous ignorons tout des circonstances d'une éventuelle commande. Tout au plus peut-on imaginer un proche de l'artiste, peut-être quelqu'un à son service ou un familier avec lequel quelque séjour aurait été partagé, qu'il aurait voulu remercier ou honorer en lui offrant son effigie. D'emblée, cette toile frappe par le degré d'intimité du peintre et son modèle mais les voyages successifs de l'artiste rendent difficile une identification précise. Le modèle pourrait avoir été son *drogman*, puisque cet emploi de traducteur et de guide était le plus souvent occupé par des hommes de confession juive. Il est certain que Vernet fut plus d'une fois accueilli dans des communautés juives au cours de ses périples, comme Delacroix avant lui. Goupil-Fesquet, qui fit le récit de voyage de Vernet en 1839-1840, cite en particulier comment il s'établit chez un juif de Damas pour effectuer des prises de vue avec son daguerréotype¹. L'intérêt du peintre pour les particularités de la communauté est aussi manifeste dans ses lettres à sa famille².

L'identité du modèle reste matière à conjecture. La description pourtant réaliste ne permet pas de conclure. Il nous reste un visage observé avec une admirable acuité et un portrait à la sobre élégance dont l'austérité et le dépouillement semblent transposer les qualités morales du modèle : portrait tout en dignité et en profondeur, peut-être gage d'amitié et d'estime entre deux hommes? Ce dont nous parle l'œuvre plus certainement, c'est de l'artiste comme témoin et interprète précis de nouvelles contrées, de sa recherche de vérité ethnographique (avant celle d'Alexandre Bida (1813-1895) dont le premier voyage ne date que de 1843) et de la modernité d'une telle image. La nouvelle esthétique orientaliste élargissait bien le Beau à des figures extra-européennes, en totale rupture avec l'héritage gréco-romain.

1. Goupil Fesquet, *Voyage en Orient de M. Horace Vernet*, Paris, Challamel, 1843, p. 215.

2. *Voyage en Russie en 1842* (p. 192-201).

BIOGRAPHIE

Dernier artiste de la famille des Vernet, Horace fit inscrire sur le fronton de sa propriété de Bormettes, près de Hyères, les dates de naissance de son bis-aïeul, Antoine (1689), de son aïeul, Joseph (1714) et de son père Carle (1758) auxquelles il ajouta la sienne, étant né le 30 juin 1789 au Louvre. La peinture chez les Vernet était affaire dynastique. En connaissance de cause et choyé par son père, Horace eut une scolarité libre, ne terminant pas ses études au collège des Quatre Nations, fréquentant plutôt les ateliers de ses proches, dont ceux de son oncle Jean-François Chalgrin (1739-1811) et du peintre François-André Vincent (1746-1816). Un échec au concours du Prix de Rome de 1810 le dissuada de se présenter à nouveau. Son esprit curieux l'entraîna à pratiquer tous les genres de peinture, histoire, scènes de genre, portraits, chevaux – goût qu'il tenait de Carle, mais aussi dessins de mode et d'illustration. Engagé comme volontaire en 1814 pour défendre Paris, il immortalisa *La Défense de la Barrière de Clichy* (Paris, musée du Louvre) par un tableau que lui commanda en 1820 son ami l'orfèvre Jean-Baptiste Odier (1763-1850). Entre temps intervinrent un voyage en Suisse en 1816, puis en Italie avec son père en 1820. L'un des premiers artistes français à pratiquer la lithographie, il fait également figure d'un des premiers peintres orientalistes du ^{xix} siècle avec son *Massacre des Mamelouks dans la Citadelle du Caire* (Amiens, musée de Picardie) exposé au Salon de 1819 et d'un des principaux peintres historicistes avec *Édith reconnaissant Harold à la bataille d'Hastings* exposé au Salon de 1827 (Cherbourg, musée Thomas Henry).

Ami de Géricault et de Delacroix, bonapartiste sous la Restauration et proche du duc d'Orléans, artiste dissident n'hésitant pas à organiser dans son atelier une exposition privée de ses sept tableaux refusés au Salon de 1822 (pour cause de cocarde tricolore), il modéra peu à peu ses engagements pour entamer une carrière officielle. Nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1825 puis membre de l'Académie des Beaux-Arts en 1826, il devint à la fin de l'année 1828 directeur de l'Académie de France à Rome, animant avec sa femme et sa fille un salon cosmopolite où il reçut nombre d'artistes – faisant le portrait de musiciens comme Mendelssohn ou de sculpteurs comme Thorvaldsen – jusqu'à la fin de son mandat, en janvier 1835. Ce séjour à Rome nourrit un art du pittoresque, qu'il excellait à rendre

avec vérocité et célérité, et lui donna l'occasion d'effectuer un premier voyage en Algérie en 1833 qui l'enthousiasma et lui inspira des illustrations de récits de l'Ancien Testament (*Agar chassé par Abraham*, 1837, Nantes, musée des Beaux-Arts).

De retour en France, Horace Vernet devint le peintre officiel de Louis-Philippe (*Portrait équestre de Louis-Philippe et de ses fils*, Versailles, musée national du château, 1839) qui lui passa nombre de commandes pour le musée de l'Histoire de France à Versailles. Il exposa au Salon de 1836 quatre œuvres majeures, les batailles d'Iéna, de Friedland, de Wagram et de Fontenoy. D'un tempérament toujours indépendant, à la suite d'une légère brouille avec le roi, il partit pour Moscou et Saint-Petersbourg où il fut accueilli par l'empereur Nicolas. Pour peindre la salle de Constantine dont la réalisation lui fut entièrement confiée, il se rendit dans la contrée en 1837 et en termina les tableaux pour le Salon de 1839. En octobre 1839, il effectua un nouveau voyage en Orient et produisit à son retour d'autres tableaux illustrant la conquête coloniale de l'Afrique du Nord, autres commandes royales. En 1841, il s'engagea dans la défense du droit d'auteur des artistes pour leur conserver les droits de gravure de leurs œuvres. Un second voyage en Russie en 1842 le rapprocha encore de l'empereur Nicolas dont il était devenu le professeur de peinture. En 1843, il peignit en un temps record, secondé par huit acolytes, la grande page de la *Prise de la Smalah d'Abd-el-Kader*, ainsi que *La Bataille d'Isly* (Versailles, musée national du château). Le décès en 1845 de sa fille Louise, épouse du peintre Paul Delaroche, l'affecta beaucoup. Il voyagea cette année-là en Kabylie et l'année suivante en Belgique et en Hollande.

Nommé colonel de la Garde nationale au moment de la Révolution de 1848, il termina également *La Bataille de Wola* pour l'Empereur de Russie. Un voyage à Rome en 1850 lui inspira *Le Siège de Rome* exposé au Salon de 1852. 1853 fut l'année d'un nouveau voyage en Kabylie et 1855, celle du couronnement de sa carrière avec le grand succès remporté par ses œuvres à l'Exposition universelle. Sa grande collection d'armes, de costumes et d'objets de curiosité reflétait sa passion pour l'Orient : son atelier établi dans la salle du Jeu de Paume à Versailles regorgeait de souvenirs ramenés de ses voyages, ainsi que l'atelier privé et la chambre de sa demeure, impasse des Grenadiers dans cette même ville. À la fin de sa vie, il revint demeurer à Paris, à l'Institut où il s'éteignit le 17 janvier 1863.

HIPPOLYTE FLANDRIN

(Lyon, 1809 - Rome, 1864)

Portrait d'Adèle Anthoine-Prélard à dix-sept ans et demi (Madame Auguste COTTIN)

1847

Huile sur toile à vue ovale, 66 × 54 cm

Signé et daté à droite *Hippolyte Flandrin / 1847*

Porte une étiquette au dos : *Mme Auguste Cottin / née / Adèle ANTHOINE-PRELARD / 1829-1903*

(Illustration p. 9)

EXPOSITIONS

Salon de 1848, n° 1685, *Portrait de Mlle...* ;

« Exposition des œuvres d'Hippolyte Flandrin à l'École impériale des Beaux-Arts », 15 février-1^{er} avril 1865, n° 26, *Portrait de Mme Cottin (1847)*

À u lendemain de la mort d'Hippolyte Flandrin, le 21 mars 1864 à Rome, une grande exposition rétrospective fut organisée à l'École des Beaux-Arts de Paris. Léon Lagrange, dans son compte-rendu de l'événement rédigé pour la *Gazette des Beaux-Arts*, indique que les quarante portraits qui y figurent ont été « choisis non parmi les meilleurs, mais parmi les plus beaux des meilleurs ». Il distingue dans ce corpus, les effigies féminines les plus célèbres, celles qui concourent au titre de chef-d'œuvre du genre : Madame Oudiné (fig. 1, p. 13), Madame Brolemann, *La Jeune fille à l'œillet*, La duchesse d'Ayen et La comtesse Sieyès, Madame Vinet, Madame Cottin, Madame Legentil¹. Si certains de ces portraits remarquables sont aujourd'hui bien connus, d'autres ont disparu, sans même laisser de souvenir. Tel était le cas du *Portrait de Madame Cottin*, lequel, pour épaissir le mystère, ne semblait pas mentionné dans la liste des œuvres établie par Flandrin lui-même, que son élève Jean-Baptiste Poncet a reproduite dans son livre *Hippolyte Flandrin esquissé* (1864)². En réalité, ce portrait y figure bien mais sous un autre patronyme, car lorsque le peintre en reçut la commande, Madame Cottin n'était pas mariée et portait encore son nom de jeune fille : Prélard.

Il apparaît, à la lecture de cette liste que le peintre réalisa également les portraits de son père (1846) et de sa mère (1851).

Souvent mal orthographié, le nom de famille complet est Anthoine-Prélard. Louise Adèle est née en novembre 1829 à La Villette, village limitrophe de Paris. Son père, Jean-Baptiste Marie Anthoine-Prélard (1799-1861), distillateur de profession, en deviendra maire en 1846 et participera, de ce fait, à la procédure d'annexion de la commune qui devint, en 1860, l'un des quartiers constituant le 19^e arrondissement de la capitale³. Veuf, il a épousé en secondes noces Geneviève Ernestine Doux (1806-1850) et Adèle est leur unique enfant⁴. Lorsque sa mère meurt, au cours de l'été 1850, Adèle a quitté depuis peu le domicile familial de la rue de Flandre. Le 2 mai, elle a épousé un jeune avocat docteur en droit, natif également de La Villette, François-Auguste Cottin (1826-1902). Le père de celui-ci s'est enrichi grâce au commerce du plâtre extrait de la carrière qu'il possède et sur laquelle sera érigé, après l'arrêt d'activité, le parc des Buttes-Chaumont. D'abord auditeur au Conseil d'état, Auguste Cottin est nommé, sous le Second Empire, chef de cabinet du ministre Eugène Rouher. Très attaché à la famille impériale, le couple Cottin est reçu à la cour, au château de Compiègne et invité aux réceptions au palais des Tuileries. Après le départ en exil de Napoléon III, Auguste se rendra régulièrement en Angleterre pour donner des cours de droit au prince impérial ; il sera choisi par l'empereur et par le prince Napoléon pour être l'un de leurs exécuteurs testamentaires⁵. Cette fidélité sera saluée par la présence de la princesse Mathilde, cousine de l'empereur, aux obsèques de Cottin père, en 1884⁶. L'adresse parisienne des époux Cottin, rue de la Beaume à quelques pas du parc Monceau, est le reflet de leur statut social⁷. Comme leur résidence d'été à Champrosay (Seine-et-Oise), où Auguste a acquis la propriété de Frédéric Villot, ancien conservateur des peintures au musée du Louvre et ami fidèle d'Eugène Delacroix qui y fit de nombreux séjours. Ils ont pour voisin Alphonse Daudet avec lequel

1. Léon Lagrange, « Bulletin mensuel janvier 1865 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1865 (février), t. XVIII, p. 187 ; « Bulletin mensuel février 1865 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1865 (mars), t. XVIII, p. 294.

2. *Exposition des œuvres d'Hippolyte Flandrin à l'École impériale des beaux-arts*, Paris, Siège de l'association, 1865, p. 4 ; Jean-Baptiste Poncet, *Hippolyte Flandrin esquissé*, Paris, Martin-Beaupré frères, 1864, p. 70.

3. *Annuaire des environs de Paris. La Villette année 1854*, Paris, impr. de Wittersheim, 1854, p. 32.

4. Voir la chapelle funéraire de la famille Anthoine-Prélard au cimetière du Père Lachaise, à Paris.

5. Nadine Vogel « Frédéric Masson à Champrosay », in *La Maison de Champrosay. Alphonse Daudet et ses hôtes*, Paris, Bernard Giovanangeli éditeur, 1977, p. 29-34.

6. Notice nécrologique de Pierre-François Cottin, *Le Gaulois*, daté du 10 décembre 1884, p. 2.

7. Notice nécrologique d'Adèle Cottin, *Le Figaro*, daté du 6 janvier 1903, p. 2.

ils se lient par l'intermédiaire de leur gendre, l'historien Frédéric Masson et d'Edmond de Goncourt, cousin de ce dernier. Du mariage d'Adèle et Auguste, trois enfants sont nés : Marguerite, Robert qui sera inspecteur des finances et François, médecin.

La coïncidence des dates n'est peut-être pas fortuite et il est légitime de se demander si l'élection de Jean Baptiste Anthoine-Prélard à la mairie de La Villette, en 1846, n'est pas à l'origine de la commande de son portrait à Hippolyte Flandrin. Si celui de sa fille est réalisée dans la foulée, quatre années s'écoulent avant que le peintre achève l'image de son épouse, en 1851, soit plusieurs mois après le décès de celle-ci. En faisant le choix d'Hippolyte Flandrin, Jean-Baptiste Anthoine-Prélard s'adresse à un artiste dont la gloire n'a cessé de croître depuis le début de la décennie. En mars de cette même année, les peintures qu'il a réalisées dans le chœur de l'église de Saint-Germain-des-Prés sont dévoilées devant un public conquis. Dans son analyse du Salon de 1846, Champfleury, le chantre du Réalisme et de Courbet qui ne goûte guère les adeptes du dogme académique, ne craint pas d'affirmer « ...quand on rencontre l'une de ses œuvres tranquilles et réfléchies, alors on comprend que Flandrin est, après Monsieur Ingres, le plus grand portraitiste de notre temps »⁸. Sous le pinceau de cet homme probe et pieux, les femmes semblent indifférentes aux attraits du monde profane. « Avant de les faire belles, il voulait les faire pudiques » souligne Charles-Ernest Beulé, le secrétaire de l'Académie des Beaux-Arts, dans un éloge prononcé à la mort de l'artiste. « On sentait qu'il avait peint les jeunes filles pour leurs mères, les mères pour leurs fils : et tous les fils l'en ont récompensé en le surnommant "le peintre des honnêtes femmes" »⁹. En ce sens, les portraits d'Hippolyte Flandrin confinent à la peinture d'histoire, par leur ambition à transmettre, en même temps que l'apparence physique, principes, vertus et idéaux.

Tel est le jugement de Théophile Gautier, devant les trois portraits et la tête d'étude que Flandrin expose au Salon de 1848. On reconnaît dans sa description du tableau, présenté dans le livret comme « Portrait de Mlle... » (n° 1685), celui d'Adèle Cottin : « Le portrait de femme (cadre ovale) a ce regard doux et profond, cette bouche discrètement épanouie, cette expression de rêverie sereine

et cette délicatesse de traits que M. Hippolyte Flandrin reproduit de préférence avec ce modelé visible, ce faire enveloppé et fondu sans mollesse dont il semble avoir seul le secret aujourd'hui »¹⁰. Le critique de *La Revue des Deux Mondes*, fustigeant « la déplorable invasion » des portraits à ce même Salon, distingue dans le nombre « la jeune fille » de Flandrin, qui arrête le visiteur par « la pensée profonde qu'exprime l'œil ou l'attitude ». Et d'expliquer : « Comme tout ce qui est sérieux et calme, la manière de M. Hippolyte Flandrin ne séduit pas au premier aspect et a besoin d'être étudiée ; mais que de force contenue, que de qualités réelles et attachantes, que de charmes sympathiques dissimulés sous une trop savante enveloppe, quelques instants d'attention ne font-ils pas découvrir dans ses moindres ouvrages, dans cette simple tête de jeune femme, par exemple, qu'il a exposée sous le numéro 1685 ! »¹¹

Le portrait d'Adèle Cottin prend place parmi la belle série des femmes en noir peintes par Flandrin au cours des années 1840. À cette époque précoce de sa carrière de portraitiste, sous l'emprise de l'esthétique ingresque, il privilégie la recherche de style. Les poses et les gestes sont nobles et recherchés, un peu hiératiques, parfois étranges. Flandrin puise ses idées dans la peinture italienne des xv^e et xvi^e siècles, tels le parapet et la frontalité de Madone de Madame Oudiné, la grâce appuyée des mains de Madame de Cambourg et la comtesse Maison, caractéristiques des portraits de Raphaël, Léonard et Titien. Lors de la décennie suivante, ce travail sur la forme guidé par la notion de beauté idéale, sera tempéré par une conception plus spontanée, un regard renouvelé et « sincère » sur la nature, comme l'illustre magistralement *La Jeune fille à l'œillet*. Si celle-ci témoigne de l'influence émergente du réalisme, le portrait d'Adèle Cottin, d'une dizaine d'années antérieur, par sa mélancolie rêveuse, appartient encore pleinement à l'époque romantique.

Sur une toile rectangulaire, Flandrin a cadré le portrait d'Adèle Cottin dans un ovale. La jeune fille, alors âgée de dix-sept ans et demi, est représentée devant un fond d'un gris neutre, le torse tourné de trois-quarts vers la droite, tandis que la tête, légèrement inclinée dans la direction opposée, expose le visage juvénile de face. Ses bras sont repliés contre son corps, la main gauche soutenant le coude droit tandis que

8. Champfleury, « Salon de 1846 », *Cœuvres posthumes de Champfleury. Salons 1846-1851*, Paris, A. Lemerre, 1894, p. 55.

9. Charles-Ernest Beulé, *Notice sur la vie et les ouvrages de Hippolyte Flandrin*, Paris, Firmin Didot, 1864, p. 19.

10. Théophile Gautier, « Salon de 1848 », *La Presse*, 29 avril 1848, n.p. [p. 1].

11. F. de Lagenevais [pseudonyme de Henri Blaze de Bury], « Le Salon de 1848. La Peinture », *La Revue des deux mondes*, 15 avril 1848, vol. 22, n° 2, p. 297.

l'autre tient, entre ses doigts repliés à la hauteur du cœur, ce qui s'apparente à un pendentif doré. Comme si elle voulait attirer l'attention sur cet objet, Adèle semble le sortir hors de la veste d'intérieur de drap noir qui recouvre son buste. On aperçoit les manches de la robe de soie brune qu'elle porte par-dessous et la fine chemise bordée de dentelle qui dépasse à l'encolure et aux poignets. Ce qui semble être un foulard bleu azur est noué autour de son cou.

Le pendentif n'est pas son seul bijou : autour de son bras gauche, un fin bracelet jette quelques reflets dorés. Les cheveux sont retenus par un peigne noir dont on distingue la courbe au sommet du crâne. Ils se séparent en deux bandeaux ondulés autour de son visage, dont la symétrie est à peine dérangée par une petite mèche rebelle à gauche. Le peintre a signé sa toile à droite « Hippolyte Flandrin 1847 ».

En faisant le choix d'inscrire sa figure dans un cadre ovale, Flandrin rend hommage à Ingres, son maître, qui utilisa à plusieurs reprises ce format qu'il appréciait. Mais il se souvient également de la manière dont Raphaël pliait ses Madones à l'intérieur du cercle du tondo. Le format impose ainsi sa courbe mélodieuse à toute la composition qui se présente comme une combinaison fluide d'ovales enchâssés : ovale des épaules à l'intérieur duquel se referme l'ellipse du bras ; ovale de la tête enveloppant le visage oblong. Ce travail de stylisation se retrouve dans la subtile idéalisation que Flandrin a fait subir aux traits d'Adèle et que nous pouvons mesurer en comparant le tableau à l'étude préparatoire exécutée sur le vif (fig. 2, p. 11). Le peintre a creusé les joues de la jeune fille pour étirer le contour de la face, entraînant l'allongement de la ligne du nez. Adoptant le canon esthétique féminin de Raphaël, il a agrandi les yeux, pour mettre en valeur le regard humide sous l'arabesque des paupières que redouble l'arc redessiné des sourcils. Avec sa lèvre inférieure à peine plus gonflée, la bouche coralline, ravivée par la proximité du bleu complémentaire, apporte une note sensuelle dans ce portrait à la beauté sévère.

Comme l'ont bien noté ses contemporains, Flandrin contrebalance toujours cette recherche de style par une imitation poussée de la nature. Dans le portrait d'Adèle Cottin, la grâce des lignes ne s'impose pas au détriment des volumes et de la profondeur. La main gauche, placée contre le bord, fixe et maintient d'aplomb le modèle à

l'intérieur du cadre. Les deux ombres discrètes esquissées sur le mur ont pour effet de détacher la figure du fond et d'inscrire son corps dans l'espace de la représentation, un corps « vivant », animé par les mouvements alanguis et divergents de ses membres. Dans cette image en buste, Flandrin a trouvé une façon astucieuse d'introduire les mains du modèle, détail qui, aux yeux du public de l'époque, accroît significativement la valeur et la beauté d'un portrait. Cette pose a aussi pour visée de figurer le statut et le caractère du sujet : en ramenant ses bras contre elle, dans un mouvement de repli sur soi, Adèle installe une distance bienséante avec le spectateur. Cette conduite réservée est celle que la société attend de toute jeune fille convenable, dont la pudeur, la modestie et l'honnêteté doivent être irréprochables. Ces qualités sont encore soulignées par la mise exempt de coquetterie, pour ne pas dire austère, de la jeune fille, qui dissimule ses formes et ne dévoile que ce que les conventions autorisent. Sans être exhibés, les bijoux témoignent cependant de l'aisance matérielle de la famille Anthoine-Prélard. C'est ce tact, ce « pinceau respectueux qui conserve quelque chose de religieux » que le public apprécie dans les portraits de femme signés Hippolyte Flandrin. Rien de mondain, aucune concession à la mode ne s'y rencontre. « il sait que, lorsqu'on rencontre une jolie femme, on s'aperçoit de sa beauté avant de remarquer sa toilette ; on rend hommage aux dieux qui l'ont faite, avant de célébrer la couturière qui l'a habillée »¹².

Dès les premiers portraits, la qualité du modelé des mains peintes par Flandrin, l'élégance et la délicatesse qu'il savait leur conférer, est un leitmotiv des comptes rendus. Toutefois, critiques et historiens de l'art ont souvent remarqué que ces mains étaient légèrement disproportionnées, un peu trop allongées, comme dans les portraits de madame Oudiné (fig. 1, p. 13), de l'épouse de l'artiste, de mademoiselle Maison. Comme l'artiste l'avait appris avec Ingres, la recherche de style et d'idéalisation légitime cette licence par rapport à l'anatomie. Mais, cette attention accordée aux mains dans un portrait de femme, est aussi la signature de Léonard de Vinci, un nom qui revient régulièrement sous la plume des commentateurs des tableaux de Flandrin (fig. 3, p. 12).

En 1847, Théophile Gautier déplorait qu'il n'ait pas présenté au Salon « une de ces délicieuses figures de femmes qu'il sait rendre avec une douceur et une mélodie de demi-

12. Edmond About en 1857, cité par Louis Flandrin, *Hippolyte Flandrin, sa vie et son œuvre*, Paris, Renouard - Laurens, 1902, p. 256.

teintes dont il semble avoir dérobé le secret à Léonard de Vinci, ce peintre musical dont les tableaux sont des symphonies en mode mineur »¹³. Nul doute que l'année suivante, l'écrivain apprécia particulièrement le portrait d'Adèle qui semblait exaucer ses vœux. Encore, en 1859, l'imperceptible sourire de Mademoiselle Maison suscitera la comparaison avec celui de la Joconde. Le rapprochement avec Léonard est particulièrement pertinent dans le cas de l'image d'Adèle Cottin. Sur le noir plat et mat de la cape, les mains s'enlèvent avec vigueur, exhibant la virtuosité du pinceau qui a modelé cette chair moelleuse, ces doigts aux ongles polis, où les ombres s'impriment avec une finesse imperceptible digne du *sfumato* de Léonard. La position des bras jusqu'aux gestes des mains, semble calquée sur un des plus célèbres dessins du maître de la Renaissance, bien que l'on ne puisse expliquer comment Flandrin aurait pu avoir accès à cette feuille, conservée dans les collections royales d'Angleterre¹⁴. Peut-être en existait-il une reproduction gravée ? Un portrait d'Edouard Dubufe exécuté peu de temps auparavant, adopte une pose similaire (*Portrait de l'épouse de l'artiste Juliette Zimmerman*, 1842, musée d'Orsay, fig. 4, p. 13). À la manière dont les mains trop grandes de *La Dame à l'hermine* mettaient en valeur l'animal symbolique, le geste d'Adèle retient l'attention du spectateur en introduisant une dimension narrative.

Quel est ce bijou que la jeune fille montre mais que nous ne pouvons pas voir ? La douceur mélancolique de son expression incite à imaginer quelque médaillon contenant l'image d'un être cher. Le beau regard profond semble vouloir nous prendre à témoin d'un engagement dont l'honnêteté ne saurait être mise en doute. Était-elle déjà promise à Auguste Cottin lorsque l'artiste l'a saisie, telle une pure et chaste fiancée se languissant de son prétendant, actualisant la tradition du portrait amoureux de la Renaissance ? Mais si Flandrin peint « les jeunes filles pour leur mère », sa gravité pourrait-elle être liée à la mort prématurée d'Ernestine ou à une santé fragile qui expliquerait aussi la réalisation différée de sa propre effigie ? Et ne serait-ce pas une petite croix qui scintille entre les doigts, signe secret d'espérance, que la jeune fille presse pieusement sur son cœur ? À l'image de ses bras qui se referment sur elle et l'enveloppent calmement, Adèle pour toujours gardera son secret.

BIOGRAPHIE

Pour ceux qui l'ont connu, Hippolyte Flandrin incarnait par toute sa personne l'esprit de sa peinture : honnête, réservé, austère et doux. Et de fait, la vie de ce « Fra Angelico de notre âge », comme le désignait Henri Delaborde en 1865¹⁵, commence comme une parabole biblique ou un roman balzacien. Né à Lyon en 1809, dans une famille modeste et pieuse, il gagne Paris à pied, avec son frère Paul, bien déterminés tous deux à devenir peintres. Leurs parents avaient envisagé pour leurs fils des carrières moins aléatoires, dans l'industrie et le commerce textile florissants à Lyon. Mais les deux frères ont affronté les privations, vivant de peu dans une mansarde rue Mazarine, pour suivre l'enseignement de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Dans son atelier, ils poursuivent l'apprentissage initié dans leur ville natale, auprès d'un élève de David, Revoil, et abandonnent progressivement leur ambition première de devenir peintres de bataille. Ils devinrent les disciples fidèles du grand peintre qui n'avait pas connu les joies de la paternité et les désignait comme « les enfants chéris de mon cœur »¹⁶.

Lauréat du prix de Rome en 1832, Hippolyte passe cinq ans dans la Ville Éternelle où il retrouve Ingres, nommé directeur de la Villa Médicis, à la suite d'Horace Vernet. Il parcourt la Péninsule, de Venise à Pompéi, et se familiarise avec l'art antique et la peinture de la Renaissance. Parmi ses envois de pensionnaire présentés à Paris, son *Étude de jeune homme au bord de la mer* (1837, musée du Louvre) est remarqué pour son « modelé prodigieux ». À son retour à Paris, une première commande pour la décoration d'une chapelle de l'église Saint-Séverin (1839), impose son talent dans le domaine de l'art religieux. Tout en s'inscrivant dans la grande tradition de la peinture d'histoire, l'artiste reformule dans un langage moderne l'héritage des primitifs et des mosaïstes de Ravenne, de Giotto et de Raphaël. À partir de cette première réussite et jusqu'à la fin de sa vie, Hippolyte Flandrin ne cessera de mettre son talent au service de l'Église : Saint-Germain-des-Prés à Paris (1839-1863), Saint-Paul à Nîmes (1846-1849), Saint-Vincent-de-Paul à Paris (18489-1853), Saint-Martin-d'Ainay à Lyon (1855).

13. Théophile Gautier, *Salon de 1847*, Paris, Hetzel, Wamod & Cie, 1847, p. 156.

14. Léonard de Vinci, *Étude de mains*, vers 1486-1490, Windsor Castle, The Royal Collection, reproduit dans *Léonard de Vinci 1452-1519*, Vincent Delieuvin et Louis Frank [dir.], Paris, Louvre éditions, 2019, cat. 62, p. 409.

15. Henri Delaborde, *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin*, Paris, Plon, 1865, p. 3.

16. *Hippolyte et Paul Flandrin. Une fraternité picturale au XIX^e siècle*, Jacques et Bruno Foucart [dir.], Paris, musée du Luxembourg, RMN, 1984, p. 26.

Parallèlement et, ce, dès ses débuts au Salon de 1840, Hippolyte s'est forgé une réputation de portraitiste talentueux dont les créations sont, à chaque fois, un évènement que l'on commente dans les cercles artistiques et mondains. La consécration viendra du plus haut sommet de l'État, lorsqu'à la suite du succès remporté, en 1859, par le *Portrait de Mademoiselle Maison*, aussitôt rebaptisée *La Jeune fille à l'oeillet*, il sera choisi pour réaliser les portraits de l'empereur (1863) et de son cousin, *Le prince Napoléon* (1861). S'il a appris d'Ingres comment concilier harmonieusement idéalisation des formes et imitation de la nature, il sût plaire à la bourgeoisie en exprimant dans ses effigies les valeurs morales de modération ou de discrétion qu'elle défendait. Le culte qu'il voue au dessin, dans la plus pure tradition académique et ingresque, justifie la pureté austère de sa palette qui ne saurait pourtant occulter l'extrême qualité de ses teintes subtiles et fondues et de son modelé savant façonné par un pinceau invisible. C'est à Rome, le 21 mars 1864, qu'Hippolyte Flandrin trouva une mort prématurée à 55 ans, alors qu'il retrouvait avec émotion les chefs-d'œuvre de l'art classique, écrivant à son frère Paul « Je crois que nous avons fait quelque progrès car tout cela m'apparaît plus beau que jamais »¹⁷.

LÉON BONNAT

(Bayonne, 1833 - Oise, 1922)

Jeune femme à la boucle d'oreille bleue

Huile sur toile, 54,7 × 45,7 cm

Signé et daté en haut à droite *L. Bonnat / 1854*

(Illustration p. 15)

Installé à Paris depuis le mois de janvier 1854, Léon Bonnat, tout juste 20 ans, signe et date cette représentation d'une jeune fille à la beauté épanouie. À peine arrivé dans la capitale, il a intégré l'atelier de Léon Cogniet (1794-1880) et une première idée vient à l'esprit, celle qu'il puisse s'agir d'une étude peinte d'après l'un des modèles vivants. Légèrement décentrée vers la droite, la figure présente un buste, pour ainsi dire, de face, tandis que la tête se tourne vers la gauche. Le profil dessiné se découpe avec précision sur le noir d'un mur qui s'éclaire

contre le bord droit. Vêtue d'une simple chemise blanche, la jeune fille arbore comme seuls ornements un peigne fiché dans sa chevelure relevée en chignon et une boucle d'oreille d'un bleu intense. La maîtrise technique du jeune artiste surprend, visible dans le rendu du luisant soyeux des cheveux épais, des teintes et de l'éclat de la carnation juvénile, des plis blancs du vêtement, brossés largement par un pinceau rapide dont on suit le mouvement zigzaguant sur la manche. Malgré le choix d'un éclairage fortement contrasté, Bonnat distribue avec délicatesse les ombres sur le visage et le cou de la jeune fille ; elles s'y impriment en une arabesque caressante qui guide le regard de la tempe à la pointe du menton et coule comme un voile opaque sur l'épaule dénudée. Avec une économie de moyens remarquables, Bonnat transforme ce qui s'apparente à une simple étude en une image au charme envoûtant, auquel contribue la présence presque métaphysique de la boucle d'oreille bleutée.

L'esprit de cette peinture évoque la série des autoportraits et portraits de proches et d'amis, premières œuvres de Bonnat peintes au début des années 1850. Plus précisément, la ravissante image de sa petite sœur endormie (1852, Bayonne, musée Bonnat-Helleu) partage plusieurs points communs avec la jeune fille à la boucle d'oreille bleue : le cadrage resserré, la lumière vive et contrastée, la chemise blanche, la note de couleur introduite par les bijoux et jusqu'au profil individualisé par la forme d'un nez retroussé. La même atmosphère d'intimité se dégage des deux tableaux, si bien que l'on pourrait croire, si seulement les dates correspondaient, que de l'un à l'autre, Marie Bonnat s'est réveillée, redressée, coiffée et a ajouté quelques printemps au nombre de ses années.

Esquissée sur une toile d'un format supérieur à ces tableautins de jeunesse, la composition de la jeune fille de 1854 trahit une élaboration plus méditée que celle d'une simple étude d'atelier. La lumière, la facture, la sobriété de l'harmonie colorée révèlent tout ce que Bonnat doit aux maîtres espagnols du Siècle d'or, découverts lors de sa jeunesse madrilène et auxquels il voue un culte indéfectible. Cette connaissance approfondie, nourrie par ses visites au Prado, est un atout quand il arrive à Paris où depuis une vingtaine d'années, la révélation de l'art des Velasquez, Ribera, Goya et autres Murillo suscite les passions du public

17. Lettre du 19 décembre 1863, citée par H. Delaborde, *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin*, op. cit., p. 302.

et révolutionnaire, dans le milieu artistique, l'hégémonie des canons esthétiques hérités de l'Antiquité et de la Renaissance italienne. L'inspiration du tableau de Bonnat ne saurait se réduire à l'emprise espagnole, bien que la formule de la figure en buste placée devant un fond sombre sous une lumière crue, peinte avec un souci de vérité peu propice à l'idéalisation, en soit l'une des expressions. Mais il n'existe pas dans cette tradition de représentation féminine à l'érotisme plus ou moins affirmé comme d'ailleurs, le remarque Bonnat lui-même : « l'art espagnol est avant tout un art austère, assombri par je ne sais quel reflet d'Inquisition, de réclusion claustrale, de religion monacale¹ ». C'est vers Venise qu'il faut se tourner pour découvrir la source d'inspiration du peintre. Avec la *Flore* (fig. 1, p. 16), Titien avait inventé le prototype de la belle femme en chemise, une image qui allait traverser les époques par sa capacité à se prêter à toutes les réinterprétations, séduisant aussi bien Rembrandt (fig. 2, p. 16) et ses émules que Corot et Manet (fig. 3 et 4, p. 17). Le succès de cette œuvre célèbre est attesté, au ^{xix}^e siècle, par le nombre des demandes de copistes adressées au musée des Offices, contraints à des mois d'attente avant de pouvoir déplier le chevalet devant le chef d'œuvre. Bonnat a bien saisi la poésie du tableau vénitien et a su conférer à sa jeune fille une même sensualité pudique. Le buste aux seins gonflés sous les plis de l'étoffe, est placé au plus près du regard aimanté par le V souple du décolleté. Mais comme chez Titien, la figure esquive toute connivence ambiguë avec le spectateur dont elle semble négliger la présence.

Si le point de départ de cette peinture est la pose d'un modèle d'atelier, Bonnat a poussé le travail au-delà de l'étude, pour créer une image raffinée, à la fois atemporelle et moderne. Celui qui deviendra le peintre officiel de la Troisième République, se révèle à cette date précoce de sa carrière proche des courants rénovateurs. En combinant les références à des traditions picturales vernaculaires différentes, Bonnat adopte une méthode qui sera celle d'un Manet quelques années plus tard.

BIOGRAPHIE

Dans la mémoire collective, Victor Hugo a un visage, celui qu'a peint Léon Bonnat. Le critique Émile Bergerat ne s'était pas trompé lorsqu'il affirma, devant le portrait exposé au Salon de 1879 : « cette fois ce n'est pas devant le public mais devant l'immortalité qu'il plaçait son chevalet.² » Ce succès qui allait faire de lui le portraitiste préféré de la Troisième République, Bonnat l'a espéré et attendu ardemment. Après une enfance passée dans sa ville natale de Bayonne, le jeune Léon, en 1846, s'installe avec sa famille à Madrid où son père compte renflouer ses affaires en y ouvrant une librairie française. Celui-ci, comme le racontera plus tard son fils, « par les journées radieuses comme on en voit qu'en Espagne, me menait parfois au musée du Prado où nous faisons de longues stations dans les salles espagnoles. J'en sortais toujours avec un sentiment de profonde admiration pour Velasquez.³ » Il entreprend son apprentissage à l'Académie royale des Beaux-Arts San Fernando, sous la houlette de Federico Madrazo, un fervent admirateur d'Ingres.

Le décès prématuré de Bonnat père, précipite le retour à Bayonne en 1853. Une bourse octroyée par la ville permet à l'artiste de partir pour Paris, avec une recommandation pour entrer dans l'atelier de Léon Cogniet. En 1857, ne réussissant à obtenir qu'un second prix de Rome, il entreprend tout de même l'indispensable séjour italien grâce au soutien renouvelé de sa ville. Ses premiers envois au Salon révèlent un style marqué par les maîtres espagnols. Le choix de ses sujets témoignent de son ambition, qu'il s'agisse de s'illustrer dans la grande peinture d'histoire ou de décliner les thèmes à la mode du voyage en Orient ou du pittoresque italien. En 1869, il obtient la médaille d'honneur du Salon pour *L'Assomption de la Vierge*. Mais c'est avec le portrait que Bonnat obtiendra la reconnaissance. L'effigie du président de la République Adolphe Thiers (1877) est la première d'une impressionnante galerie réunissant tout le beau monde de l'époque. Émile Zola salue en Bonnat l'un des représentants majeurs du naturalisme, et apprécie sa technique solide, la simplicité de ses compositions, la puissance de son talent⁴. Avec le succès, vinrent les honneurs et l'aisance financière qui lui permit de rassembler une prodigieuse collection. Léon Bonnat en fera don à sa ville de Bayonne, en témoignage de sa gratitude pour le soutien qu'elle lui avait apporté.

1. L. Bonnat, préface à Aureliano de Beruete, *Velasquez, op. cit.*, p. VI.

2. Émile Bergerat, « Salon de 1879 », *Journal officiel de la République française*, 13 mai 1879, p. 3094.

3. Léon Bonnat, préface à Aureliano de Beruete, *Velasquez*, Paris, 1898, p. III.

4. Émile Zola, *Salons de 1878 et 1880* in *Émile Zola. Salons*, F.W.J. Hemmings et R.J. Niess (éd.), Genève, Droz, 195.

THÉODORE CHASSÉRIAU

(Attribué à)

(Samaná [Saint-Domingue], 1819 - Paris, 1856)

Jeune Kabyle

Vers 1840

Huile sur toile, 26,5 × 23 cm

(Illustration p. 19)

Ce portrait d'un jeune adolescent relève du genre de la tête d'étude, exercice d'atelier visant à saisir un visage dans sa ressemblance et son expression particulière par une touche libre et spontanée¹. La figure fut complétée ultérieurement par la mise en place d'un fond, rapidement brossé (la préparation reste visible par endroit) mais habilement dégradé en trois tons de couleurs qui la mettent en valeur. Un accord identique de bleu, beige et vert amande se retrouve dans l'*Etude d'après Joseph* du musée Ingres de Montauban, peinte vers 1838² (fig. 1, p. 20). Ce jeu coloré suit précisément des notes de Chassériau écrites dans les années 1840 où il précisait vouloir créer du charme « avec trois couleurs bien mises » et poser dans son tableau « à quelques places de beaux tons simples et doux bien placés avec adresse et faire la gamme chantante »³. Cet arrière-plan suggérant le pur azur d'un lointain ensoleillé, l'accent sombre du visage vivement éclairé de lumière et l'harmonie de blanc cassé, crème, gris et beige du vêtement – soigneusement construit par un modelé et une touche « très fermes dans les draperies »⁴ comme l'artiste les recherchait – correspondent parfaitement à sa palette et à son art.

Les traits fins et fidèlement représentés permettent d'identifier le modèle comme un jeune garçon kabyle (ou « bédouin » selon le vocabulaire du temps). Son regard fixant un objet hors champ et l'accent de ses sourcils impriment au visage une certaine mélancolie, qui paraît être celle du regret d'une condition ou d'un lieu perdus. La représentation soigneuse du caractère de la figure, en plein cadre,

associée à la séduction d'une peinture en *fa presto* illustre parfaitement cette critique élogieuse de l'œuvre orientaliste de Chassériau par Théophile Gautier : « M. Chassériau a le premier dessiné ces belles têtes à l'ovale allongé, au nez mince et droit, aux yeux passionnément tristes sous leurs paupières [...] cette gravité sereine, cette noblesse naturelle, cette mystérieuse impassibilité qui caractérisent les peuples de l'Islam »⁵. Mais cette composition en plan rapproché et sans aucun élément de décor pittoresque (façade, intérieurs, végétation, présents généralement dans les études faites lors de son voyage en Afrique) se démarque par son originalité.

L'Orient séduisit Chassériau qui chercha à y retrouver, comme les artistes de sa génération, une part d'authenticité. Bien avant le monumental *Portrait équestre de Ali ben Hamet* de 1845 (fig. 2, p. 22) et son incursion en Algérie, le jeune artiste porta un intérêt particulier à cet ailleurs exotique. Ses origines créoles ont souvent été invoquées comme déterminantes pour ce goût qui lui aurait rappelé couleurs et ambiance natales. Le premier élément notable est une copie d'une miniature persane représentant des cavaliers, datée d'août 1827 (Paris, musée du Louvre). Puis, à la vision sensuelle que lui donna son maître dans *Intérieur de harem* dit *Petite Odalisque* (1826-1828) et aux témoignages enthousiastes que rapporta Delacroix de son voyage au Maroc en 1832, s'étaient ajoutées les visions bibliques d'Horace Vernet qui, après son incursion en Algérie en 1833, avait exposé *Rebecca à la fontaine donnant à boire à Eliezer* au Salon de 1835. La quête en Orient de ces trois maîtres avait été pour l'un celle du Beau idéal (Ingres), pour l'autre la source du beau antique (Delacroix) et pour le troisième la représentation vivante de l'Ancien et du Nouveau Testament (Vernet).

L'exposition au Salon en 1834 de *la Place de l'Ezbékieh au Caire* de Prosper Marilhat (1811-1847) et la publication des *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient* (1832-1833) d'Alphonse de Lamartine

1. Sidonie Lemeux-Fraitot, « Géricault, un maître de la tête d'étude » dans Bruno Chenique (dir.) *Géricault, au cœur de la création romantique, études pour le "Radeau de la Méduse"*, Clermont-Ferrand, musée d'Art Roger Quillot, 2012, p. 28-51.

2. Huile sur toile, 73 × 59, Montauban, musée Ingres, inv. 867.180, peinte par Chassériau à la demande d'Ingres en vue de la réalisation de la figure de Satan pour son tableau de *La Tentation du Christ* (Stéphane Guégan, Vincent Pomarède et Louis-Antoine Prat, *Chassériau, un autre romantisme*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie nationales du Grand Palais, 26 février-27 mai 2002, Paris, 2002, p. 136, n° 63).

3. Inscription portée sur le dessin conservé au musée du Louvre, RF 25738 recto (réalisé en marge du décor pour Saint-Merri et de *La toilette d'Esther*) et publiée dans Valbert Chevillard, *Un Peintre romantique, Théodore Chassériau*, Paris, 1893, p. 235.

4. *Ibid.*, p. 235.

5. Théophile Gautier, *Voyage pittoresque en Algérie (1845)*, Genève-Paris, 1973, p. 92.

(1790-1869) paraissent avoir encore aiguisé la sensibilité et la curiosité de Chassériau, lié avec les deux hommes : Prosper Marilhat dont il fit le portrait (musée du Louvre)⁶ et dont il possédait un tableau, les « Ruines de Thèbes »⁷ ; Lamartine dont il fréquentait la famille et dont il fit également le portrait (1844, Paris, musée du Louvre)⁸ Lectures, peintures orientalistes permirent à l'artiste de rêver ces pays désirés si bien que lorsqu'il effectua en 1836 un voyage dans le Gard chez son ami d'enfance Albert Gilly⁹, pour rétablir une santé fragile, il écrivait le 2 août à son frère, avant même d'avoir visité l'Algérie : « Les bords du Rhône sont superbes. C'est tout à fait la nature d'Italie ou d'Orient, de belles montagnes hardies et sévères, une végétation forte et large. J'ai déjà fait quelques croquis et une étude »¹⁰.

Quelques jours après, Chassériau partit pour Marseille où son cousin Frédéric lui avait obtenu la commande d'une série de portraits de notables de la ville¹¹. Dans une nouvelle lettre à son frère il annonçait : « Je fais quelques croquis d'après les Bédouins qui sont magnifiques. J'espère apporter une masse d'études¹². » Ceux-ci, qui constituèrent sans nul doute ses premiers modèles orientaux, étaient des Kabyles, faits prisonniers par le général Bugeaud lors du combat de la Sikkak (8 juillet 1836) et envoyés par lui à Marseille¹³. Certains d'entre eux se produisirent dans l'intermède musical des « Virtuoses de l'Atlas » donné au Grand Théâtre de la ville, notamment « quatre jeunes danseurs de 10 à 19 ans, mauresques, kabyles et arabes »¹⁴. Leur rencontre fut un événement sur lequel spécula le frère de Chassériau : « tes études de bédouins piqueront la curiosité et comme tu penses la mienne ne sera pas la moins vive »¹⁵. Elle fit du moins l'objet d'un

tableau exposé par Alphonse Angelin au Salon de 1842, *Les prisonniers arabes de la Sikkak, à Marseille*¹⁶. Marseille, porte de l'Orient au XVIII^e siècle possédait alors le monopole des échanges avec les pays sous domination ottomane, était donc un lieu privilégié pour un premier contact avec l'Orient. Celui-ci fut fondateur pour Chassériau resté dans la ville jusqu'au début d'octobre puisque dès 1837 il introduisit un pittoresque oriental dans ses tableaux, en particulier dans *Ruth et Booz* (Salon de 1837), *Suzanne au bain*, *La Toilette d'Esther* ou *Sainte Marie l'Egyptienne*¹⁷.

Cette tête d'étude illustre d'autre part à merveille une double fascination éprouvée à Alger en 1846 et notée par Chassériau dans les lettres adressées à son frère. En premier lieu son admiration pour « les enfants d'une beauté pure »¹⁸, intérêt qui se retrouve constamment dans son œuvre, comme dans le visage du *Broyeur de couleurs* (1839, Paris, musée du Louvre) peint avec « réalisme, simplicité et charme » et remarqué pour l'« étrange mélancolie se dégageant du regard triste de ce jeune adolescent »¹⁹. La fascination pour ce peuple des montagnes kabyles ensuite, probablement née non seulement de ces premières études à Marseille mais aussi de la lecture de Lamartine qui dans son voyage avait publié la traduction d'un manuscrit arabe relatant une expédition dans leur contrée en 1810²⁰. Cet attrait participait d'un mouvement général, rousseauiste, qui mythifiait ces « seigneurs du désert » pour avoir « conservé les mœurs primitives et chevaleresques de leurs ancêtres arabes » « à la différence des habitants de villes »²¹. Chassériau, en portant un regard ethnographique, curieux de retrouver « la pureté des races »²², participa de cette quête d'un primitivisme idéal saisi justement dans les traits

6. Bruno Chenique, « La Vie de Théodore Chassériau (1819-1856), essai de biochronologie, 1819-1843 », dans Stéphane Guégan, Vincent Pomarède et Louis-Antoine Prat, *op. cit.*, p. 163-186 et p. 170.

7. *Ibid.*, 6 janvier 1848, p. 277.

8. Stéphane Guégan, Vincent Pomarède et Louis-Antoine Prat, *op. cit.*, p. 136, n° 63.

9. Chenique, *op. cit.*, p. 171.

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*

12. « Vers le 15 août », lettre de Chassériau Marseille à son frère Frédéric, [août] 1836, *ibid.*

13. Pierre Echinard, « 1836-1837 : 118 captifs algériens à Marseille », dans Florence Pizzorni et Abderrahmane Moussaoui (dir.), *Parlez-moi d'Alger, Marseille-Alger au miroir des mémoires*, catalogue d'exposition, Marseille, Fort Saint-Jean, 2003-2004, p. 98-99 et Léonce Bénédite, *Théodore Chassériau, sa vie, son œuvre*, Paris, [1931], t. 1, p. 85.

14. *Ibid.*, p. 98-99.

15. Lettre de Frédéric Chassériau à son frère Théodore, citée par Bénédite, *op. cit.*, t. 1 p. 85.

16. *L'Observateur au musée royal*, catalogue d'exposition, Paris, musée du Louvre, 1842, n° 22.

17. Stéphane Guégan, Vincent Pomarède et Louis-Antoine Prat, *op. cit.*, p. 192.

18. Lettres de Chassériau à son frère Frédéric dans Bénédite, *op. cit.*, t. 2, p. 266 et sq.

19. Stéphane Guégan, Vincent Pomarède et Louis-Antoine Prat, *op. cit.*, n° 9, p. 76.

20. François Poullon « Fathallah Sâyhig, Le Désert et la gloire : les mémoires d'un agent syrien de Napoléon, compte rendu », *Annales*, année 1994, vol. 49, n° 4, p. 1005-1007.

21. Sarga Moussa, « Arabes et juives, mythes et représentations », dans *Chassériau, un autre romantisme*, actes du colloque, Paris, musée du Louvre, 16 mars 2002, Paris, 2002, p. 197-222 et p. 205.

22. *Ibid.*, p. 200 et 204.

de cette population : « j'ai trouvé à Constantine tout ce que je voulais voir des kabyles »²³ écrivait-il encore. Il les étudia en effet suffisamment précisément pour pouvoir les distinguer et en faire le sujet d'oppositions de figures comme en 1854 dans un tableau intitulé *Charge de cavaliers Arabes sur des Kabyles*²⁴.

Ce petit tableau pourrait être une réponse inédite à la question que se posait Léonce Bénédite dans sa somme sur Chassériau : « Nous sommes mal renseignés sur ces travaux exécutés à Marseille. Que sont devenus ces portraits, ces études qu'il annonce si nombreuses, notamment ces études de Bédouins et ces croquis ? »²⁵ Indépendamment de sa datation, cette tête d'étude de jeune kabyle habitée de cette « certaine grâce sauvage »²⁶ propre à Chassériau – composée de jeunesse, d'exotisme et de mélancolie – résume à elle seule sa peinture de l'altérité. Héritier de l'orientalisme d'un Vivant Denon qui s'attachait à représenter les étrangers dans leurs traits les plus typiques comme de celui d'un Delacroix parti à la recherche d'une antiquité vivante²⁷, l'artiste enrichit sa vision en suivant l'exemple des maîtres du premier romantisme, tels Géricault ou Girodet, par l'originalité d'une mise en page sobre magnifiant l'essentiel : la beauté fugitive de la vie.

BIOGRAPHIE

Né à Saint-Domingue le 20 septembre 1819, le jeune Chassériau arriva en France en janvier 1821. Ses parents s'installèrent peu après à Paris. Dès 1826, ses dons pour le dessin furent remarqués et deux ans plus tard il bénéficia de leçons d'un professeur. En septembre 1830, Amaury-Duval, dont la sœur était une amie de la famille, le présenta à son maître Ingres qui accepta dans son atelier le jeune Théodore, alors âgé de onze ans, puis le fit entrer en 1833 à l'École des Beaux-Arts. Même après son départ pour l'Italie en 1834 et la fermeture consécutive de son atelier, Ingres continua de suivre celui qu'il considérait désormais comme l'un de ses élèves favoris. En 1836, Chassériau voyagea en France (Avignon, Arles, Marseille) et participa pour la première fois au Salon (*Le Retour de l'enfant prodigue*) où il reçut une médaille de 3^e classe. Il séjourna en Flandres l'année suivante. Ses œuvres

furent refusées au Salon de 1838 mais *Suzanne au bain* et *Vénus anadyomène* exposées au Salon de 1839 lui valurent d'être remarqué par la critique.

En juillet 1840, Chassériau rejoignit Ingres à Rome en compagnie de Henri Lehmann et effectua un voyage à Naples avant de repartir en novembre. Ce séjour, au cours duquel il peignit le portrait d'Henri Lacordaire (1802-1861), fut fondateur : le peintre s'émancipa de son maître comme de l'univers des ateliers et affirma son originalité en cherchant à renouveler les genres du portraits comme de la peinture d'histoire par une attention particulière portée sur la vie contemporaine. À son retour à Paris, il fréquenta le salon de Marie d'Agoult et y rencontra des hommes de lettres dont Alfred de Vigny et Victor Hugo. Il exposa *Andromède* au Salon de 1841, *La Toilette d'Esther* à celui de 1842 tout en réalisant le décor de la chapelle Sainte-Marie l'Égyptienne pour l'église Saint-Merri à Paris (1841-1843). Après le Salon de 1843 (*Les Deux sœurs*, musée du Louvre), sa carrière fut favorisée par la protection d'Alexis de Tocqueville qui lui obtint la commande de la décoration de l'escalier de la Cour des comptes. Réalisées à l'huile sur enduit entre 1844 à 1848, ces peintures suivaient un ambitieux programme allégorique illustrant entre autres *L'Étude*, *La Guerre*, *La Paix protectrice*, *La Force et l'Ordre*, *Le Commerce* et *La Justice*. En parallèle, l'artiste réalisa quinze eaux-fortes pour l'édition d'*Othello* de Shakespeare par Eugène Piot en 1844.

Alexis de Tocqueville lui procura encore la commande du *Portrait équestre d'Ali ben Hamet, khalifat de Constantine* (Salon de 1845, fig. 2, p. 22) qui, pleinement satisfait de son effigie, invita le peintre en Algérie. Chassériau se rendit ainsi entre mai et juillet 1846 à Philippeville, Constantine et Alger, voyage facilité par son cousin Frédéric, architecte des ports de Marseille et d'Alger. La moisson d'études rapportées de cette expérience orientale, ainsi que l'exemple de Delacroix, nourrit les compositions ultérieures dont *Le Jour du Sabbat dans le quartier juif à Constantine*, grande toile refusée au Salon de 1847 mais exposée à celui de 1848 avec le *Portrait de Mme Cabarrus*. Cette période fut ponctuée par de nouvelles amitiés littéraires, nouées dans le salon de Delphine de Girardin, en particulier avec Balzac et Théophile Gautier.

23. Lettre de Chassériau à son frère, 23 mai 1846, dans Chenique, *op. cit.*, p. 274. Il donnait cette précision pour le rassurer en lui confirmant qu'il ne suivrait pas l'expédition du général Bedeau dans les montagnes..

24. Chenique, *op. cit.*, p. 395.

25. Bénédite, *op. cit.*, t. 1, p. 85.

26. Jérôme Godeau, *Les Orientales*, catalogue d'exposition, Paris, Maison de Victor Hugo, 2010, p. 153-155.

27. Sidonie Lemeux-Fraitot, *L'Orientalisme*, Paris, 2015, p. 218-224.

Le début des années 1850 fut riche en commandes publiques (décors pour la salle de Diane au Louvre, pour les fonts baptismaux de Saint-Roch, pour l'abside de Saint-Philippe du Roule) comme en peintures exposées au Salon (1852, *Chefs arabes se défiant* ; 1853, *Mazeppa, Hadki étalon arabe et Le Tepidarium*). À l'Exposition universelle de 1855 Chassériau présenta les *Cavaliers arabes emportant leurs morts* ainsi que *La Défense des Gaules* qui, comme ses œuvres des Salons de 1844 et 1849, n'obtint qu'une médaille de 2^e classe, cette fois-ci refusée par l'artiste. La santé de Chassériau s'étant altérée, il se rendit à Spa prendre les eaux au cours de l'été 1856. Rentré à Paris en septembre, il y mourut le 8 octobre suivant. Plus que la critique de Baudelaire à propos du Salon de 1845, qui fit de lui le peintre d'un juste milieu entre Ingres et Delacroix, il faut reconnaître à son œuvre l'originalité de cet « autre romantisme » où le souvenir de l'antiquité se mêle à un imaginaire littéraire et oriental dominé par la mélancolie.

JEAN BENNER

(Mulhouse, 1836 - Paris, 1909)

La Jeune fille à la perle

1875

Huile sur toile, 45,5 x 24 cm

Signée et datée en bas à gauche *J. Benner 1875*

(Illustration p. 25)

Image ingresque s'il en est, cette très jeune fille sur fond blanc semble sortie tout droit du *Bain turc* de l'illustre prédécesseur du peintre et maître de toute une génération, Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). Son profil découpé a la même précision abstraite que celui, inversé, de l'odalisque au centre de la composition du *Bain*. L'histoire personnelle de Jean Benner amoureux de Capri et d'une belle capriote rend cette image d'autant plus attachante. Si le modèle ne peut être Margherita Pagano, âgée en 1875 de vingt-sept ans et déjà mère de deux enfants, l'image conserve comme un souvenir latent, l'émoi du peintre devant les charmes de l'île.

Œuvre singulière dans ses proportions, cette toile de Jean Benner retient l'attention par l'ambiguïté de son parti pris. La linéarité absolue du profil du visage de la jeune fille, le regard fixé vers un point invisible situé en dehors de notre champ de vision, est en contradiction avec le mouvement

tournant de son buste. Ce dispositif était déjà celui que Léonard de Vinci avait adopté dans le célèbre dessin préparatoire pour son *Portrait d'Isabelle d'Este* (musée du Louvre, fig. 1, p. 26). On y voit la même association d'un profil ciselé et de l'oblique des épaules détournées pour creuser la profondeur. La vue de profil, caractéristique de la représentation des grands hommes immortalisés sur les médailles, a pour effet de conférer à la petite italienne, la dignité d'une princesse. Ce choix délibéré évite tout contact visuel entre le modèle et le spectateur et instaure une distance respectueuse, destinée à souligner la candeur et l'honnêteté de la petite italienne. Le visage, placé dans une ombre légère, participe également de cet effet, que souligne encore le contraste créé par l'intensité lumineuse de sa chemise. La fixité inhérente à la vue de profil est ici contrebalancée par le modelé délicat du visage, mais aussi par le collier un peu décentré et par l'animation des plis de la chemise à travers le corset entrouvert du costume.

La coiffe régionale couleur or enchâsse le visage comme un bijou et ensoleille le tableau à la gamme chromatique claire. L'attention est attirée sur le détail sensuel du cou et de l'oreille où pend une grappe de perles, luxe ostentatoire chez une petite villageoise, encore accentué par la présence du collier. La boucle d'oreille et son ombre délicate constituent d'ailleurs le point focal de la vision, sommet du triangle formé par le buste encore enfantin et les épaules un peu trop carrées de la jeune fille. Le désordre des plis de la chemise sous sa robe mal lacée, s'il fait penser à des crevés renaissants, renforce le naturel du modèle arrêté dans une pose qu'elle va bientôt quitter, le temps de figer pour l'éternité son image exquise de spontanéité et de fraîcheur.

Ce tableau singulier est-il une simple étude ? Ou est-ce l'effet recherché par le peintre pour conférer à sa toile la saveur d'un instantané, d'une peinture exécutée sur le vif ? La clarté réfléchie par le mur blanchi à la chaux évoque la luminosité d'une terrasse en plein air. Benner a signé à gauche, à côté de la manche, comme à dessein laissée inachevée. La facture ainsi que la palette de couleurs claires rappellent les fresques italiennes de la Renaissance, dont, à cette même date, Edgar Degas et Mary Cassatt cherchent à retrouver la matité et la pureté du dessin. Longtemps éclipsés par les trois génies du *Cinquecento* – Léonard, Michel-Ange et Raphaël – les « Primitifs » italiens sont dans ces années à nouveau étudiés et Benner a peut-être eu l'occasion de voir à Florence les fresques de Botticelli découvertes en 1873 sur un mur de la villa Lemmi : sur le

fond ivoire, on remarque un profil féminin aurolé d'or pâle. Dans l'œuvre de l'artiste qui donne cette même première place au dessin, le trait sous-jacent est encore visible, tant la matière picturale se veut légère et sans effets trop recherchés. Ainsi, tout en s'insérant dans la vogue des représentations d'Italiennes en costume régional, l'image de la jeune capriote évite le pittoresque inhérent au genre – souvent prétexte à un déploiement de couleurs brillantes et chatoyantes – en imposant un classicisme atemporel.

BIOGRAPHIE

Jean Benner naît à Mulhouse en 1836 dans une famille d'artistes alsaciens. Son grand père Emmanuel Fries et son père, Jean Benner-Fries, sont connus comme peintres de fleurs et de fruits, et son frère jumeau Emmanuel est également peintre, principalement de sujets d'histoire et de nus. À Mulhouse, le jeune artiste dessine des modèles pour l'industrie textile. Sa première formation lui est fournie par son père, élève des célèbres peintres de fleurs van Dael et van Spaendonck. Il poursuit son éducation artistique à Paris en assistant aux séances du soir de l'Académie Suisse sur l'île de la Cité où, en échange d'une somme modique, il travaille d'après le modèle vivant. Benner devient ensuite l'élève à l'École des Beaux-Arts d'Ernest Hébert et de Léon Bonnat et entre dans les ateliers d'Isidore Pils et de Jean-Jacques Henner, autre peintre alsacien dont il sera proche et qui exécute son portrait. En 1859, il débute au Salon où il expose chaque année jusqu'en 1867 des peintures de fleurs avant de se tourner vers le portrait et les scènes de genre.

N'ayant pas tenté le Prix de Rome, il entreprend l'indispensable voyage en Italie de son propre chef en 1866, aboutissement de sa formation de peintre. Séduit dès son arrivée par l'île de Capri, il s'y installe et s'éprend de la fille de son hôte, Margherita Pagano, qu'il épouse et dont il aura quatre enfants. Jusqu'à la fin de sa vie, Benner effectue de fréquents séjours sur l'île qui devient une source d'inspiration majeure de son art. Au Salon parisien de 1868, il envoie une première toile intitulée *Maison à Ana-Capri*. En 1872, l'État français lui achète 2500 francs (Archives nationales F/21/7642) *Après une tempête à Capri*, qui obtient une médaille de deuxième classe au Salon. Il reçoit deux médailles de bronze à l'occasion des Expositions Universelles de 1889 et 1900. Nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1894, il devient membre de la Société des Artistes Français.

ÉCOLE FRANÇAISE VERS 1850

Portrait d'Orlando di Subiaco

Huile sur toile, 74 × 62 cm
(Illustration p. 29)

Subiaco est un lieu idéal, une excursion obligée à quelques lieues de Tivoli, un endroit mythique à ne pas manquer pour tous les artistes, peintres, musiciens, hommes de lettres depuis le début du XIX^e siècle. Les paysagistes Lancelot-Théodore Turpin de Crissé, Jean-Joseph-Xavier Bidauld, Achille-Etna Michallon, Jean-Baptiste Camille Corot ou Théodore Caruelle d'Aligny sont attirés par le pittoresque du lieu et trouvent leur inspiration dans les vestiges de la villa de l'empereur Néron, le monastère fondé près de la retraite d'ermite de Saint Benoît ou l'austère beauté du site, dans les montagnes du Latium. Au chapitre de son second séjour à Rome en 1828 dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand témoigne de cette prédilection pour le site : « Quelquefois ces artistes dispersés se réunissent, ils vont ensemble à pied à Subiaco. Chemin faisant, ils barbouillent sur les murs de l'auberge de Tivoli des grotesques. Peut-être un jour reconnaîtra-t-on quelque Michel-Ange au charbonné qu'il aura tracé sur un ouvrage de Raphaël¹ ».

Berlioz y séjourna fréquemment en 1831 : « Je vais dès maintenant m'établir dans les montagnes de Subiac[o], à dix-huit lieues de Rome, où je recommencerai ma vie libre de Nice [...] J'emporte une mauvaise guitare, un fusil à deux coups, des albums pour prendre des notes et quelques livres; un bagage aussi modeste ne peut tenter les brigands, avec lesquels, à dire le vrai, je serais charmé de faire connaissance². » Il y trouve délassément et distraction auprès des habitants dont il apprécie les mœurs simples et affables : « Rien ne me plaît tant que cette vie vagabonde dans les bois et les rochers, avec ces paysans pleins de bonhomie, dormant le jour au bord du torrent, et le soir, dansant la *saltarelle* avec les hommes et les femmes habitués de notre cabaret. Je fais leur bonheur par ma guitare; ils ne dansaient avant moi qu'au son du tambour de basque, ils sont ravis de ce mélodieux instrument. J'y retourne pour échapper à l'ennui qui me tue ici³. » Ce sont ces séjours à Subiaco qui inspirèrent à Berlioz sa *Chanson*

1. François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, 1910, t. V, p. 35.

2. Hector Berlioz, *Correspondance générale*, t. I, lettre n° 233, 2 juillet 1831.

3. Hector Berlioz, *Correspondance générale*, t. I, lettre n° 241, 17 septembre 1831.

de brigand ainsi que le dernier mouvement de *Harold en Italie*, « Orgie de brigands » en 1834, dans la lignée des *Brigands* de Schiller et avant *Les Brigands* d'Offenbach.

Les habitants aux costumes pittoresques et aux coutumes simples et sereines font tout autant les délices des artistes que ce site si particulier. Aux *pifferari* des années romantiques – représentations de vêpres musicales à la madone – se sont ajoutées les figures de brigands, hommes libres, rebelles affranchis des contraintes et des convenances d'un monde civilisé, proches de la nature par leur double vie de berger ou cultivateur le jour et de maquisards la nuit. Lors de l'arrestation d'une troupe de brigands montagnards à Sonnino en 1819, Achille-Etna Michallon, Léopold Robert et Victor Schnetz reçurent des autorités un passe-droit pour aller faire des études d'après leurs figures en prison⁴ (voir par exemple de Michallon, *Brigand italien*, fig. 1, p. 30). La représentation de leurs forfaits en scène de genre jouant d'un phénomène d'attraction/répulsion devint presque un genre à part, en particulier à partir des compositions de Léopold Robert qui s'en fit une véritable spécialité⁵, suivi par Victor Schnetz (*Maria Grazia, femme de brigand*, collection Louis-Philippe, connue par une lithographie⁶), Guillaume Bodinier (*Brigand mourant*, 1824, Angers, musée des Beaux-Arts), Eugène Delacroix (*Brigand étanchant sa soif*, 1825, Bâle, Kunsthalle), Horace Vernet (*Attaque de brigands*, 1831, Baltimore, Walters Arts Museum) et Charles Gleyre (*Les Brigands romains*, 1831, Paris, musée du Louvre).

Stendhal consacre tout un chapitre de *Promenade dans Rome* à ces brigands d'Italie, à leurs us et coutumes, aux plus célèbres représentants des leurs, à la géographie de leurs actes, traçant un vaste panorama non exempt de fascination pour ces « *assassini, ladroni, banditi, fuorusciti* » : « Tout le monde redoute les brigands ; mais, chose étrange, chacun en particulier les plaint lorsqu'ils reçoivent le châtiment de leurs crimes. Enfin, on leur porte une sorte de respect jusque dans l'exercice du droit terrible qu'ils se sont arrogés⁷. » L'auteur atteste bien la double activité des brigands comme bergers et paysans dans les États pontificaux comme à Naples. Les visages des brigands font

l'objet d'études particulières, frappantes par leur expression et le réalisme de leurs traits. Naquit ainsi peu à peu, à la faveur de l'exercice de tête d'étude, le « portrait de brigand », une spécialisation du genre, comme le montre par exemple le *Portrait de Francesco Fornacciari, brigand repenté devenu ermite à Vallombrosa* de François-Xavier Fabre (1798, Montpellier, musée Fabre).

Le présent portrait est un chef-d'œuvre du genre pour la caractérisation des traits, pour l'expressivité de la touche de ce tableau réalisé « *con amore* ». La majesté donnée à la figure par la pose comme l'évocation d'une atmosphère italienne si particulière, ces tons de pastels en arrière-plan typique d'un lever ou d'un coucher du jour, dénotent un grand talent artistique. Le modèle de ce portrait, *Giacomo Orlando dit « Orlando di Subiaco »* – connu comme paysan romain ou comme brigand (le *piccolo* ici rangé dans la poche de la veste est une allusion à ces activités agrestes) est identifié par un grand nombre d'études peintes ou dessinées d'artistes ayant fixé ses traits dans les années 1840 et 1850.

Le premier de ces artistes, Friedrich von Amerling représente Orlando en 1837, de profil gauche, lors de son séjour à Rome, avec gilet rouge et veste bleue. Un de ses compatriotes resté anonyme réalise une étude de profil droit à peu près au même moment (huile sur toile, 40 x 40 cm vers 1840, coll. part.). Suivent Henri Le Secq (aquarelle et crayon sur papier, New York, Shepherd Gallery) et Jean-Léon Gérôme (deux études à l'huile sur toile, l'une de profil droit, Dijon, musée Magnin, l'autre de trois-quarts, coll. part.), vers 1843-1845. Henri-Pierre Picou en fait un portrait en buste (*Paysan de la campagne romaine*, fig. 2, p. 31) et utilise la figure pour un des personnages de sa *Pêche miraculeuse* (vers 1850, Nantes, musée des Beaux-Arts). Jules-Eugène Lenepveu, pensionnaire à Rome entre 1848 et 1852 réalise à son tour une tête d'étude d'après le modèle, non pas vêtu d'une chemise à col cette fois mais d'une simple blouse ouverte sur le col (fig. 3, p. 31). De même, Johann Niessen dans un dessin du visage de face, en un masque presque halluciné qu'il réalise à Rome en 1847 et annote du nom « Giacomo Orlandi di Subiaco⁸ ».

4. Laurence Chesneau-Dupin (dir.), *Jean-Victor Schnetz 1787-1870, Couleurs d'Italie*, catalogue d'exposition, Flers, musée du Château, 1^{er} juillet - 15 octobre 2000, Cabourg, 2000, p. 72.

5. Pierre Gassier, *Léopold Robert*, Neuchâtel, 1983.

6. Etienne Delécluze, *Carnet de route d'Italie (1823-1824), Impressions romaines*, Paris, 1842, p. 86.

7. Stendhal, *Promenades dans Rome*, 2015, p. 16 et p. 158-175. Written by the author around 1828-1829.

8. Bernd Schultze Collection, *Old Masters and 19th Century Art*, Berlin, Grisebach, lot n° 50, fusain sur papier, 29,2 x 22,5 cm.

Félix Barrias (fusain, sanguine, craie blanche et rehauts de pastel bleu, coll. part.) – séjournant à la villa Médicis à Rome en même temps que Ernest Hébert, lors du premier directorat de Victor Schnetz à l'Académie de France à Rome entre 1853 et 1866 – et Wilhelm Lehmann (Sanguine sur papier, signé au dos, New York, Shepherd Gallery) s'attachent également à la fin des années 1840 à étudier cette tête pittoresque si célèbre. Une photographie des pensionnaires de la villa Médicis immortalise ce petit cercle devant le modèle de brigand posant devant eux (voir p. 27).

Dans les années 1855-1856, une seconde série de portraits complète ceux-ci. Un portrait d'Alexis-Joseph Pérignon (1806-1882), signé et daté 1855 (*Portrait d'un italien*, huile sur toile, coll. part.)⁹, représente le brigand dans son accoutrement caractéristique : chemise ouverte à col rabattu, chapeau de feutre roux de forme élevée avec ruban de couleur, gilet rouge à deux rangs de boutons, veste et pantalon de drap bleu tel que le décrit Stendhal¹⁰. Même veste bleue, gilet rouge et chemise ouverte blanche pour un portrait frontal daté de Rome, 1856 en cyrillique (Anonyme, huile sur toile, 50 × 40 cm)¹¹. Anselm Feuerbach peint vers 1857 une version de la tête proche du présent portrait sur un fond uni et dans un vêtement plus sobre. La pose du modèle est analogue, visage de trois-quarts droit et surtout même mèche bouclée tombant légèrement sur le front (fig. 4, p. 31).

Ce sont finalement les deux séries d'études dessinées par Edgar Degas (1834-1917) entre 1856 et 1859 qui entretiennent le plus de rapports avec ce portrait magistral. Ces quatre dessins au fusain annotés « Rome » – indication qu'Orlando exerçait également dans la ville éternelle – le représentent pour la première série de face et de profil, la tête levée (fig. 5, p. 32) et pour la seconde, de trois-quarts et de profil. L'interprétation des traits du visage est identique, de l'arête du nez, légèrement busqué, aux lèvres, un peu pincées. Degas se rendait régulièrement à Naples en souvenir de ses voyages d'enfance au cours desquels il allait voir sa famille. Il s'y rend en 1855 et 1856, ainsi qu'à Rome. Puis il passe une grande partie des années 1857-1858 en Italie et peint alors des têtes d'études d'après une vieille italienne et une mendiante romaine¹².

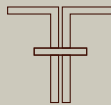
À l'exception de ces portraits dessinés de Degas, le tableau présenté se démarque de toutes ces études pour son modelé sculptural et les effets de lumière qui en font de la série le chef-d'œuvre incontestable. Loin d'être un simple exercice pictural, c'est un véritable portrait. La composition résume la fascination de tout un peuple d'artistes voyageant en Italie non seulement pour ces figures libres, sauvages et pittoresques de brigands mais aussi pour le simple visage expressif d'un homme et la lumière si particulière de la région montagneuse de Subiaco, si habilement rendue pour concourir à l'identification du personnage.

9. *Collection Pierre-Yves Le Diberder*, catalogue de vente, Paris, Pierre Bergé Auction, 14 octobre 2016, lot n° 308, 92,5 × 73,6 cm.

10. Stendhal, *Op. cit.*, p. 161-162.

11. *Voyage à Rome, collection particulière italienne*, Seconde partie, catalogue de vente, Paris, Sotheby's, 4 mai 2016, lot n° 167.

12. Paul-André Lemoisne, *Degas et son œuvre*, Paris, 1947-1949, reproduit aux n° 28 et 29.



GALERIE FABIENNE FIACRE

18, rue de l'Université
75007 PARIS

+33 (0)6 11 60 67 23
fabienne.fiacre@gmail.com
www.fabiennefiacre.com