



HAL
open science

Catalogue raisonné de l'oeuvre peint de Gérard Van Spaendonck (1746-1822)

Florine Albert

► **To cite this version:**

Florine Albert. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint de Gérard Van Spaendonck (1746-1822). Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-03956656

HAL Id: dumas-03956656

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03956656>

Submitted on 25 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Florine ALBERT
Master 2 Histoire de l'Art
Université de Picardie Jules Verne
N° étudiant : 21707205



CATALOGUE RAISONNE DE
L'ŒUVRE PEINT DE GERARD
VAN SPAENDONCK
(1746-1822)



Volume I : Texte

Directrice de mémoire : Mme Marie-Domitille Porcheron, maître de conférences d'histoire de l'art moderne et contemporain à l'Université de Picardie Jules Verne et Directrice adjointe du CRAE – EA 4291

Session 1 2019-2020

Avertissement

LES FICHES D'ŒUVRES PRESENTEES EN SECONDE PARTIE DE CE DEVELOPPEMENT PROPOSENT DES ANALYSES ICONOGRAPHIQUES ET STYLISTIQUES DES PEINTURES DE GERARD VAN SPAENDONCK. J'AI DONC ETE AMENEE A IDENTIFIER CERTAINES FLEURS REPRESENTATIONS DANS LES NATURES MORTES DE L'ARTISTE. CEPENDANT, N'AYANT AUCUNE FORMATION EN BOTANIQUE, IL SE PEUT QUE CERTAINES DESIGNATIONS SOIENT MALHABILES OU BIEN ERRONEES.

Remerciements

Pour m'avoir aidée lors de l'élaboration de ce mémoire, je tiens à remercier chaleureusement Madame Marie-Domitille Porcheron, ma directrice de mémoire qui a cru en mon sujet et a su me guider tout au long de cette expérience. Je remercie également Monsieur Philippe Sénéchal pour ses conseils précieux et son soutien continu. Je suis également reconnaissante envers Madame Mayken JONKMAN du Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie qui m'a proposé ce sujet passionnant. Je remercie également toute l'équipe du R.K.D qui m'a très gentiment accueillie pendant mes deux stages. J'ai également une pensée pour Stef Uijens et l'équipe des Archives Nationales à Tilburg qui ont tout mis en œuvre pour me donner accès aux documents nécessaires et qui ont montré un vif intérêt pour mon sujet. J'adresse également mes remerciements à Paul Huys Janssen du Musée du Brabant-Septentrional à Bois-le-Duc, ainsi qu'à Helmie van Limpt, qui ont manifesté un réel engouement à l'égard de mon projet. J'adresse également des remerciements sincères et émus à Joris van Spaendonck que j'ai eu le plaisir de contacter et qui m'a partagé son affection pour ce parent illustre.

Je tiens aussi à adresser un grand merci à ma famille qui n'a jamais cessé de me soutenir pendant toutes ces années d'études. Il en est de même pour ma famille hollandaise qui m'a donné l'occasion de vivre une formidable expérience sur les terres de ce peintre brabançon. Enfin, je remercie mes amis proches pour leur soutien indéfectible et leurs relectures nombreuses.

Fortune critique

Critique artistique – réception critique

- ❖ Anonyme, *Journal de Paris*, Paris, éditeur inconnu, 21 août 1781, n° 233, p. 937.

M. Van Spaendonck, dessinateur & Peintre du Cabinet du Roi pour les Fleurs, a présenté, à la même Séance, son morceau de réception, où l'on voit un Vase de marbre rempli de fleurs, & dans le bas un groupe (sic) de fleurs & de fruits. La fraîcheur de ton, la vérité & le soin extrême, qui rendent M. Van Spaendonck rival de Van Husaum (sic), lui ont valu l'unanimité des suffrages

- ❖ Denis Diderot, *Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781. Pensées détachées sur la peinture*, Livre IV, Paris, Hermann, 1995, 457 pages

Van Spaendonck

154. Tableau représentant un vase sculpté en bas-relief et rempli de fleurs et de fruits, se détachant sur un fond d'architecture

Tableau de 3 pieds 2 pouces, sur 2 pieds 7 pouces de large. De la plus grande beauté, rien à désirer... Peut-être y aurait-il quelques observations à faire sur les parties qui sont dans l'ombre. <On a dit de ces fleurs, et la critique a paru moins ingénieuse, que toutes belles qu'elles étaient, on pourrait bien leur reprocher de manquer d'odeur. Rien n'égale en effet, l'éclat et la vivacité de leur coloris, mais y trouve-t-on ce léger duvet, cette espèce de vapeur qui pourrait seule rappeler à la vue l'idée des doux parfums qu'elles exhalent ? Le duc d'Enghien, un enfant de huit à neuf ans, demeurait enchanté devant ce beau vase de fleurs ; on lui présenta l'artiste. Ah ! Monsieur, lui dit le jeune prince avec une ingénuité pleine d'esprit et de grâce, voudriez-vous bien me permettre d'en prendre une ?

- ❖ Stanislas Kosta Potocki, *Lettre d'un étranger sur le Salon de 1787*, s.l., s.d., 32 p.

[...] Parlerais-je de l'émule de Van-Huysum (sic), du laborieux Van-Spaendonck (sic) ? Ses fleurs sont un chef-d'œuvre. Ce genre, poussé à cette perfection, a son mérite ; il rend la nature dans toute sa vérité. Mais lorsqu'on songe qu'une goutte d'eau répandue sur cette feuille de rose lui a coûté des journées entières de peine et de travail, l'on admire le talent de cet artiste laborieux, sans conseiller à personne de l'imiter. Si madame Coster n'a pas atteint sa perfection, ses fleurs peintes avec une grâce pleine d'aisance, bannissant l'idées d'un travail pénible, semblent mettre l'artiste et l'amateur plus à leur aise. [...]

- ❖ Philippe SOLLERS, *Fleurs. Le grand roman de l'érotisme floral*, Paris, Herman Littérature, 2006, p.8.

[...] Remplacer la nature ? Mais non, apprendre à la voir se faire. Ce que font les élèves de Spaendonck, et son propre frère Corneille (sic), démontre qu'on ne peut plus ignorer distraitemment la flore et que la Nature attend d'être dite pour se réveiller. [...]

Collectionneurs

- ❖ Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, *Catalogue d'une très belle collection de tableaux, d'Italie, de Flandres, de Hollande, et de France [...] provenans du Cabinet de M. le Comte de Vaudreuil*, Paris, impr. de Prault, 1787, p. 55, 72 p.

M. G van Spaendonck, 1781

102. Des Groupes (sic) de fleurs & de fruits dans un vase d'albâtre orné de bas-reliefs d'enfans (sic). On y voit des pavots doubles & simples, des roses, des tulipes, une grenade & une branche de prunier chargée de fruits & de feuilles, &c. Au pied du vase qui pose sur un socle de marbre ; on voit encore des raisins, des pêches, un ananas, une branche de groseille avec ses fruits & d'autres fleurs précieuses, une partie d'architecture forme le fond. Ce tableau capital est d'une couleur, d'une harmonie & d'une exécution parfaite. On sait qu'il a réuni en sa faveur tous les suffrages au Sallon (sic) de 1781. Hauteur 37 pouces, largeur 30. T.

- ❖ Alexandre Joseph Paillet, *Catalogue d'une belle collection de tableaux précieux [...] après le décès de M. Lollier*, Paris, impr. de Prault, 1789, p. 27-28, 41 p.

Van Spaendonc (sic)

68. Un magnifique tableau, représentant un groupe de fleurs dans un vase ; on y distingue plusieurs belles roses d'espèces différentes, tulipes, anémones, jacinthes, &c. Le tout placé sur une table de marbre, à la droite duquel on voit un nid d'oiseau garni de ses œufs. Ce tableau, d'une grande fraîcheur, parfaitement étudié, & très heureux de composition, produit l'illusion exacte & vraie de la nature. Hauteur 26 pouces ; largeur 22 pouces. T.

Par le même

69. Deux autres tableaux de forme ovale en hauteur, représentant des groupes de fleurs ; l'un dans une coupe d'albâtre richement garnie de bronze ; l'autre dans un vase de lapis pareillement orné. Ces deux morceaux ont tout l'agrément, l'éclat &

le fini convenable à ce genre intéressant. Hauteur 20 pouces & demi ; largeur 18 pouces. T.

Par le même

70. Un melon, des pêches & un ananas placés sur une table de pierre ; ce morceau rendu avec vérité, offre une des belles études de cet artiste. Hauteur 11 pouces ; largeur 13 pouces. T.

Par le même

70bis. Un vase de cristal richement garni de bronze, un coffret d'agate, des perles, du corail & lapis, posés sur une table de marbre ; ce tableau de genre est étudié avec soin. Hauteur 17 pouces ; largeur 14 pouces. T.

- ❖ Alexandre Joseph Paillet, *Catalogue des tableaux précieux des Ecoles d'Italie, de Hollande, de Flandres et de France [...] composant le fonds de commerce du Citoyen La Fontaine*, Paris, impr. de Prault, p. 27-28, 38 p.

G. van Spaendonck.

135 Bis Un tableau capital & de la plus belle ordonnance ; il représente un superbe groupe (sic) de fleurs dans un vase d'albâtre gris, avec un petit socle carré (sic) en marbre blanc orné d'un joli bas-relief d'enfants (sic) : sur la droite est placé un joli nid garni de ses œufs, & sur le bord duquel on voit la mère apportant dans son bec un brin de paille ; la gauche du sujet est occupée par une corbeille près de laquelle sont négligemment jetées plusieurs branches de roses.

Ce morceau étonnant de perfections & de grâces offre une des plus brillantes compositions connues de cet habile artiste, & dans laquelle il semble avoir lutté autant avec la nature elle-même, qu'avec les plus célèbres peintres de son genre.

Haut. 30 pouc. Larg. 24 pouc. T.

Eloge funèbre

- ❖ Extrait du discours de Georges CUVIER aux funérailles de Gerard VAN SPAENDONCK le 11 mai 1822. Archives de Tilburg n°380 : Archief v.d. Fam. Van Spaendonck 1793-1014. Inv. n° 21.

[...] Dès sa première jeunesse, M. van Spaendonck n'a vécu en quelque sorte que pour le Jardin du Roi. Né dans la patrie des Breughel et des Van Huysum, élevé dans cette école Hollandaise qui porta dans l'imitation de la nature, un fini si pur et si précieux, il trouva que ce vaste établissement, le temple le plus grand et le

plus beau qui ait été consacré à la nature, était digne de devenir pour lui une seconde patrie. [...]

- ❖ Antoine Chrysostome QUATREMERE, dit QUATREMERE DE QUINCY, « Eloge historique de M. van Spaendonck », *Séance publique de l'Académie royale des Beaux-Arts, du 5 octobre 1822. Présidée par M. GUERIN*, Paris, Firmin DIDOT, 1822, p.6.

[...] Voilà ce que M. Van Spaendonck savait : voilà l'esprit qui dirigeait ses études, soit en imitant les ouvrages de ses prédécesseurs, soit en interrogeant ceux de la nature, soit en profitant des connaissances plus avancées de son époque ; et ce qui donnait une valeur particulière à ses peintures, indépendamment du charme de leur couleur, c'est que l'esprit y rencontrait une pensée secrète, le sentiment des impressions nouvelles ; c'est que la science y trouvait comme fixés et rendus durables ces phénomènes fugitifs des habitudes, des sympathies, des répugnances, des amours des plantes. Ainsi, poète sans le savoir, et naturaliste sans le vouloir, il sut, non plus par des fictions aimables et cependant trompeuses, mais par l'enchantement même de la réalité, faire parler de nouveau aux fleurs une langue à la fois philosophique et poétique ; en sorte que ses tableaux, après avoir opéré les séductions qui tiennent l'accord des couleurs, appelant l'intelligence à l'admiration d'une autre espèce d'harmonie, font voir plus qu'ils ne montrent, portent l'imagination bien au-delà des sensations de la vue, et vont jusqu'à faire servir l'art de démonstrateur de la science. [...]

INTRODUCTION 9

I. ETAT DE LA RECHERCHE ET GENESE DU PREMIER CATALOGUE RAISONNE DE L'ŒUVRE PEINT DE GERARD VAN SPAENDONCK. 12

A. ETABLIR UN ETAT DE LA RECHERCHE : QUELLES CONNAISSANCES RELATIVES A GERARD VAN SPAENDONCK ET A SA PRODUCTION ? 12

1) UN PEINTRE AU CŒUR D'UNE EXPOSITION THEMATIQUE (2017-2018) ET D'UNE EXPOSITION MONOGRAPHIQUE (2019) 12

a) Les Hollandais à Paris, une exposition thématique 12

b) La dernière exposition monographique, sur les pas des frères van Spaendonck 14

2) UNE PREMIERE SYNTHESE A PARTIR DE RESSOURCES MONOGRAPHIQUES 17

a) Une monographie de 1984 et un catalogue d'exposition de 1980 17

b) Courte biographie de Gerard van Spaendonck 20

B. ELABORER LE PREMIER CATALOGUE RAISONNE DE L'ŒUVRE PEINT DE GERARD VAN SPAENDONCK : UNE METHODE FONDEE SUR LA CATEGORISATION ET L'ANALYSE 23

1) LA NECESSITE D'UN CHOIX CARTESIEN EU EGARD A LA DIVERSITE DU RESTE DE LA PRODUCTION ARTISTIQUE 23

a) Les vélin, une tradition scientifique déjà largement étudiée 23

b) Les miniatures, une collection innombrable 26

2) L'ETUDE DES PEINTURES DE GERARD VAN SPAENDONCK, UNE ENTREPRISE EN DEUX TEMPS : RECENSEMENT-IDENTIFICATION ET ANALYSE STYLISTIQUE DES TABLEAUX 29

a) Des ressources variées et spécifiques : quelles ressources pour quels renseignements ? 29

b) Des analyses stylistiques pour mieux appréhender les peintures de Gerard van Spaendonck : éléments caractéristiques et évolution d'un style 32

BILAN : 36

II. LES APPORTS ET LES ENJEUX DE CE CATALOGUE RAISONNE : UNE SYNTHESE INEDITE POUR CONTEXTUALISER LES ŒUVRES DE GERARD VAN SPAENDONCK ET EVALUER SON SUCCES 37

A. CONTEXTUALISER LA PRODUCTION ARTISTIQUE DE GERARD VAN SPAENDONCK : UNE ETUDE ICONOGRAPHIQUE ET STYLISTIQUE INSCRITE DANS LE TEMPS, EN VUE D'UNE MEILLEURE COMPREHENSION DU CORPUS D'ŒUVRE 37

1) L'ŒUVRE DE GERARD VAN SPAENDONCK : ENTRE TRADITION ICONOGRAPHIQUE ET APPROPRIATION D'UN STYLE PERPETUE 37

a) Une tradition héritée du XVIIe siècle : le genre de la nature morte aux Pays-Bas 37

b) Les œuvres de Gerard van Spaendonck : une source d'inspiration pour d'autres artistes 40

2) L'ANALYSE ICONOGRAPHIQUE ET STYLISTIQUE DES ŒUVRES DE GERARD VAN SPAENDONCK : SE FOCALISER SUR LA PRODUCTION DE L'ARTISTE POUR ABOUTIR A UNE ETUDE PROSOPOGRAPHIQUE PLUS LARGE 44

a) Les fiches d'œuvres du catalogue raisonné : un moyen de contextualisation empirique 44

b) La possibilité de mener une étude prosopographique à partir des fiches d'œuvres : une démarche inductive pour mieux appréhender la production artistique de van Spaendonck 46

B. EVALUER LA PRODUCTION ARTISTIQUE DE GERARD VAN SPAENDONCK : SON INFLUENCE SUR LES PEINTRES DE LA NOUVELLE GENERATION ET SA RECEPTION SUR LE MARCHE DE L'ART 49

1) GERARD VAN SPAENDONCK : PROFESSEUR D'ICONOGRAPHIE NATURELLE AU MUSEUM D'HISTOIRE NATURELLE A L'ORIGINE D'UNE NOUVELLE ECOLE ? 49

a) La charge de professeur d'iconographie naturelle : organisation et institutionnalisation 49

b) Une publication pédagogique destinée aux étudiants, Fleurs dessinées d'après nature	51
2) LES ŒUVRES DE GERARD VAN SPAENDONCK : QUEL SUCCES SUR LE MARCHE DE L'ART CONTEMPORAIN ?	53
a) Des collectionneurs issus des hautes sphères de la société parisienne	53
b) Des collectionneurs privés	55
BILAN :	58

III. LES LIMITES ET LES CONTRAINTES DANS LES RECHERCHES ET LES ANALYSES D'ŒUVRES : UN REGARD CRITIQUE PERMANENT POUR L'IDENTIFICATION ET L'ETUDE DES ŒUVRES DE GERARD VAN SPAENDONCK

A. DES RESSOURCES NECESSITANT UN EXAMEN CRITIQUE CONSTANT : LA POSSIBILITE DE REMEDIER A CES ECUEILS INHERENTS AU SUJET ?	60
1) CORRIGER LES CONFUSIONS DANS LES RESSOURCES A DISPOSITION : ENTRE REFERENCEMENTS ERRONES ET ERREURS D'ATTRIBUTION	60
a) Dans l'ouvrage monographique	60
b) Dans le catalogue d'exposition de Segal et Van Boven	62
2) FAIRE FACE AUX ERREURS D'ATTRIBUTION ET AUX INFORMATIONS LACUNAIRES : DES RECHERCHES LABORIEUSES	63
a) Le cas des œuvres refusées : vers une révision de la production de van Spaendonck	63
b) Des renseignements lacunaires : le cas des traces d'œuvres et l'impossibilité d'achever le recensement de la production artistique	65
B. UNE REVISION DES INFORMATIONS EXISTANTES POUR DAVANTAGE DE COMPREHENSION ET DE LISIBILITE	67
1) DES IDENTIFICATIONS AMBIGUËS QUI TENDENT A BROUILLER LES PISTES	68
a) Le quiproquo du morceau de réception : une étude inédite	68
b) Des identifications hypothétiques : la méthode empirique	70
2) LA NECESSITE DE CREER DE NOUVELLES PISTES DE RECHERCHES : CONSTITUER DU LIEN AU SEIN DE LA PRODUCTION ARTISTIQUE DE GERARD VAN SPAENDONCK	71
a) Miniatures, vélins et peintures : entre individualité et ensemble cohérent	71
b) Réfléchir à une présentation croisée des informations en quête de lisibilité	73
BILAN :	74

CONCLUSION :

FICHES D'ŒUVRES	79
SECTION 1 : LES ŒUVRES DATEES	79
FICHES D'ŒUVRES	202
SECTION 2 : LES ŒUVRES NON DATEES	202
FICHES D'ŒUVRES	251
SECTION 3 : LES ŒUVRES REFUSEES	251
CHRONOLOGIE	264
BIBLIOGRAPHIE :	266
SOURCES – ARCHIVES	266
CATALOGUES D'EXPOSITION	267
REVUES	268
OUVRAGES GENERAUX	269
OUVRAGES SPECIALISES :	270
SITOGRAPHIE :	273

Introduction

Lors d'un premier stage au Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (R.K.D) à La Haye en juillet 2017, j'ai eu l'opportunité de contribuer à un travail de recherches sur le peintre néerlandais Gerard van Spaendonck (1746-1822). En effet, ma tutrice de stage, Mme Mayken Jonkman, m'a chargée de réunir des informations concernant la vie de l'artiste, ses influences picturales et son rôle dans la réorganisation des institutions artistiques françaises au lendemain de la Révolution française. J'ai alors regroupé ces données sous la forme d'un rapport de stage qui a été utilisé pour l'élaboration des textes de médiation en vue de l'exposition « Les Hollandais à Paris. 1789-1914 »¹. Cette exposition proposait de retracer la carrière de neuf peintres d'origine néerlandaise ayant fait une partie, ou la totalité, de leur carrière à Paris. Parmi eux, Gerard van Spaendonck est le premier peintre mentionné.

En juillet 2018, j'ai effectué un second stage au R.K.D. Ma mission consistait alors à poursuivre les travaux de recherche sur Gerard van Spaendonck en mettant davantage l'accent sur son réseau de connaissances établi tout au long de sa carrière parisienne, ainsi que sur sa vaste production artistique qui comprend des peintures, des vélins et des miniatures. Pour cela, j'ai eu accès à toutes les archives documentaires et iconographiques du R.K.D (comprenant notamment les archives de Sam Segal, le co-auteur d'un catalogue d'exposition paru en 1980² portant sur l'œuvre de Gerard van Spaendonck), aux archives de la ville de Tilburg, la ville natale du peintre brabançon, et enfin aux archives du Musée du Brabant-Septentrional de Bois-le-Duc puisque des œuvres de l'artiste y sont exposées. Tous les documents collectés et jugés utiles, tant dans le cadre du stage, que de mon Master 1 et 2 ont été numérisés avant d'être lus, résumés et analysés. Cela constitue donc un fonds documentaire et iconographique très riche.

¹ Mayken Jonkman (dir.), *Les Hollandais à Paris. 1789-1914. Van Spaendonck, Scheffer, Jongkind, Maris, Kaemmerer, Breitner, Van Gogh, Van Dongen, Mondrian*, cat. expo., Amsterdam, Rijksmuseum (13 octobre 2017-07 janvier 2018), La Haye, Collection Mesdag (27 octobre 2017-14 janvier 2018), Paris, Petit Palais (06 février 2018-13 mai 2018), Bussum, THOTH Publishers ; Amsterdam, Van Gogh Museum ; La Haye, RKD – Netherlands Institute for Art History ; Paris, Petit Palais – Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 2017.

² Margriet Van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarssen, La Haye : Gary Schwartz, Sdu, 1988 [première édition : 1980].

C'est d'ailleurs à partir de ce fonds de documentation que j'ai pu rédiger mon pré-mémoire de Master 1. Ce travail de recherches a alors pris la forme d'une prosopographie consacrée à Gerard van Spaendonck, me permettant ainsi d'étudier sa biographie, sa carrière, sa production artistique et son engagement dans les institutions artistico-politiques parisiennes au lendemain de la Révolution française. Plus précisément, il s'est agi de mettre en lumière la vie et l'œuvre du peintre brabançon, tout en soulignant les contraintes et les limites d'un tel sujet – notamment en raison des ressources nécessitant un examen critique permanent – avant d'aborder l'idée d'une exposition monographique dédiée à l'artiste tilbourgeois, ainsi que la possibilité de créer une base de données recensant toutes les informations obtenues au cours de mon étude.

C'est donc dans le cadre de mon pré-mémoire de Master 1 que j'ai eu l'occasion de me familiariser avec une partie des œuvres de Gerard van Spaendonck. En effet, je me suis essentiellement concentrée sur ses peintures exposées aux Salons du Louvre entre 1777 et 1796, ainsi que sur sa contribution à la collection royale des vélins, et enfin à ses innombrables miniatures. De fait, je n'ai pu avoir qu'un bref aperçu de sa production artistique, sur une période relativement restreinte. C'est pourquoi, dans le cadre de mon Master 2, il m'a semblé important d'approfondir cet aspect et donc d'étudier, de manière exhaustive, l'ensemble de sa production picturale.

Ainsi, l'idée d'élaborer un catalogue raisonné, exclusivement consacré aux peintures de Gerard van Spaendonck, s'est imposée comme la suite logique et nécessaire des recherches menées en amont. Cette présente étude propose donc une analyse iconographique, stylistique et contextualisée de chacun des tableaux du peintre brabançon. Ces données, méticuleusement recensées, sont en réalité un autre moyen, un biais différent, d'aborder la vie de l'artiste, sa carrière parisienne et le reste de sa production, l'ensemble étant inextricablement lié. En effet, chaque peinture témoigne d'un moment particulier dans la vie et la production de van Spaendonck et leur mise en contexte permet alors d'avoir une vue d'ensemble.

Le catalogue raisonné qui suit cette présentation est organisé d'après un axe chronologique et comprend les sections ci-après énoncées :

- Section 1 : les œuvres datées
- Section 2 : les œuvres non datées
- Section 3 : les œuvres refusées

Notons enfin que le peintre brabançon Gerard van Spaendonck (1746-1822) demeure au cœur de l'actualité artistique et fut notamment à l'honneur au cours de deux expositions récentes : la première en 2017-2018 lors de l'exposition internationale *Les Hollandais à Paris*³ et la seconde en 2018 à travers la rétrospective *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Bloemschilders in Parijs. De geur van Succes*⁴. Par ailleurs, les œuvres du peintre tilbourgeois sont encore régulièrement présentes dans le marché de l'art, et les acquisitions des musées sont généralement relayées par la presse artistique. En témoigne la dernière acquisition du Rijksmuseum d'Amsterdam en août 2018⁵ concernant une *Nature morte de fleurs dans un vase d'albâtre* peinte en 1783 (Cf. fiche d'œuvre n°21, section 1) et affichée au prix de 900.000€. Ainsi, vouloir rédiger un catalogue raisonné des peintures de van Spaendonck apparaît comme une entreprise pertinente puisque cela résulte d'une démarche inédite pour un artiste reconnu en son temps et éclipsé par d'autres au fil des siècles.

Il s'agit maintenant d'identifier les étapes nécessaires à l'élaboration du catalogue raisonné de l'œuvre peint de Gerard van Spaendonck. Autrement dit, il est question d'exposer méthodiquement les différentes phases inhérentes à la constitution de ce catalogue raisonné, dans le but de présenter les analyses stylistique et iconographique de chaque tableau de façon rationnelle et contextualisée.

Pour ce faire, il est d'abord nécessaire d'établir un état de la recherche relatif aux connaissances concernant Gerard van Spaendonck avant de retracer la genèse du catalogue raisonné des tableaux du peintre brabançon ; ensuite, il est

³ Mayken Jonkman (dir.), *Les Hollandais à Paris. 1789-1914. Van Spaendonck, Scheffer, Jongkind, Maris, Kaemmerer, Breitner, Van Gogh, Van Dongen, Mondrian, op. cit.*, p.9.

⁴ Paul Huys Janssen, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Bloemschilders in Parijs. De geur van Succes*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (26 avril 2019-25 août 2019), Wbooks, 2019.

⁵ Cf. le site du Rijksmuseum : <https://www.rijksmuseum.nl/en/press/press-releases/rijksmuseum-acquires-floral-still-life-by-gerard-van-spaendonck>

indispensable de définir les apports et les enjeux d'un tel catalogue raisonné ; pour enfin cerner les limites et contraintes inhérentes au sujet, incitant alors à s'intéresser à d'autres pistes de recherches pertinentes.

I. Etat de la recherche et genèse du premier catalogue raisonné de l'œuvre peint de Gerard van Spaendonck.

A. Etablir un état de la recherche : quelles connaissances relatives à Gerard van Spaendonck et à sa production ?

Dans le cadre de ce premier développement, il s'agit tout d'abord, de faire un état des recherches relatif aux connaissances à propos de Gerard van Spaendonck et de sa production picturale. Ajoutons également que le peintre brabançon demeure au cœur de l'actualité artistique. En effet, il a été le sujet de deux expositions récentes : *Les Hollandais à Paris*⁶ et *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Bloemschilders in Parijs. De geur van Succes*⁷. Les catalogues d'exposition sont alors des ressources privilégiées pour accéder à des renseignements de façon synthétique, thématique et organisée. D'autres outils seront développés ultérieurement lors de cette étude. Ces catalogues d'exposition, ainsi que les autres documents, permettent donc de rédiger une première synthèse retraçant la vie, la carrière, le réseau et la production artistique de l'artiste tilbourgeois.

1) Un peintre au cœur d'une exposition thématique (2017-2018) et d'une exposition monographique (2019)

a) Les Hollandais à Paris, une exposition thématique

En 2017-2018 s'est tenue l'exposition internationale *Les Hollandais à Paris*, dirigée par Mme Mayken Jonkman. Le propos général de cette manifestation artistique peut être résumé ainsi : il s'agissait de retracer le destin d'artistes, d'origine néerlandaise, ayant fait la majorité de leur carrière en France, et plus précisément à Paris. La période chronologique couvrait la fin du XIX^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle (1789-1914).

⁶ Mayken Jonkman (dir.), *Les Hollandais à Paris. 1789-1914. Van Spaendonck, Scheffer, Jongkind, Maris, Kaemmerer, Breitner, Van Gogh, Van Dongen, Mondrian, op. cit.*, p.9.

⁷ Paul Huys Janssen, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Bloemschilders in Parijs. De geur van Succes, op. cit.*, p.11.

De fait, Gerard van Spaendonck était le premier peintre étudié puisqu'il est arrivé à Paris dès 1770. L'objectif résidait alors dans la volonté de souligner plusieurs aspects de la carrière du peintre : tout d'abord son héritage avec la tradition hollandaise des natures mortes au XVII^e siècle ; ensuite, la diversité de sa production ; puis son réseau et son implication dans les institutions artistico-politiques parisiennes ; et enfin, ses distinctions honorifiques sous le Premier Empire. Ainsi, la vie professionnelle du peintre est brossée en quelques lignes, permettant d'avoir un aperçu des éléments essentiels qui jalonnent la carrière de van Spaendonck.

De plus, afin de créer une ambiance cohérente avec la production artistique du peintre, un choix scénographique a été adopté : l'ajout d'une structure en verrière simplifiée. Cela a pour effet de recréer l'atmosphère des jardins et des serres qui sont les lieux de prédilection de l'artiste tilbourgeois. Ainsi, cette première salle est baignée dans une lumière douce, claire et diffuse, favorable à la bonne visibilité des œuvres exposées.

D'ailleurs, quelques tableaux illustrent ce propos et mettent en image des moments forts de la vie du peintre. Ainsi, sont présentés un portrait de Gerard van Spaendonck réalisé par Nicolas-Antoine Taunay⁸ afin d'identifier plus aisément le peintre ; un second portrait représentant Jacobus Blauw⁹ par Jacques-Louis David¹⁰ permettant ainsi de faire le lien avec l'origine géographique de van Spaendonck et de souligner le contexte politique international ; une *Vue de la maison de Buffon* par Joseph-Augustus Knip¹¹ pour rendre compte de la dernière demeure de van Spaendonck qui y habita entre 1780 et 1822 ; deux tableaux¹² montrant l'atelier d'élèves et de collègues du peintre brabançon afin de mettre en évidence son réseau de connaissances ; et enfin, trois natures mortes dont une de Jan Frans van Dael¹³,

⁸ Nicolas-Antoine Taunay, *Portrait de Gerard van Spaendonck*, vers 1814-1815, huile sur toile, 0,42 x 0,52 m, Bois-le-Duc, musée du Brabant septentrional, n°inv. 12675.

⁹ Jacobus Blauw (1759-1829) était un ministre plénipotentiaire représentant la république batave et chargé de la faire reconnaître par les politiques étrangères, dont la France.

¹⁰ Jacques-Louis David, *Portrait de Jacobus Blauw*, 1795, huile sur toile, 0,92 x 0,73 m, Londres, National Gallery, n°inv. NG6495.

¹¹ Joseph Augustus Knip, *Vue de la maison de Buffon au Jardin des plantes*, vers 1805, gouache sur papier, 0,45 x 0,61 m, Paris, Fondation Custodia.

¹² Léon-Matthieu Cochereau, *Intérieur de l'atelier du peintre David au collège des Quatre-Nations*, 1814, huile sur toile, 0,90 x 1,05m, Paris, musée du Louvre, n°inv. 3280 ; Philippe Jacques VAN BREE, *Vue de l'atelier de Jan Frans van Dael à la Sorbonne*, 1816, huile sur toile, 0,46 x 0,57 m, Worcester, Worcester Art Museum, n°inv. 2016.13.

¹³ Jan Frans van Dael, *Fleurs dans un vase d'agate sur une table de marbre*, 1816, huile sur toile, 0,84 x 0,66 m, Paris, musée du Louvre, dépôt au Musée national du château de Fontainebleau, n°inv.1197 ; MR 3578.

une d'Henriette Knip¹⁴ et une de Gerard van Spaendonck¹⁵ mettant ainsi en valeur le style de l'artiste tout en le comparant à celui de certains de ses élèves.

Ainsi, les grandes lignes de la carrière de Gerard van Spaendonck ont été tracées, mais cet aperçu rapide omet quelques informations importantes. En effet, la participation de l'artiste brabançon aux Salons du Louvre entre 1777 et 1796 n'est que brièvement mentionnée ; de même que sa production de miniatures et sa participation à la collection royale des vélins ne sont que sommairement rappelées ; et enfin, son implication dans les différentes institutions artistico-politiques parisiennes n'est pas développée, au même titre que son engagement auprès de ses étudiants qui suivent ses cours au Jardin des plantes.

Cette exposition semble donc avoir davantage mis l'accent sur la beauté des natures mortes de fleurs et de fruits de van Spaendonck, que sur une dimension biographique et contextualisée de la production artistique du peintre brabançon. Ici, il s'agit d'une véritable ode à la nature et au talent du peintre qui fait preuve d'une grande technique picturale indéniable. Notons par ailleurs que le peintre brabançon est l'unique artiste présenté dans l'exposition à se concentrer exclusivement sur les natures mortes, faisant ainsi de cette particularité un atout distinctif.

Cette présentation se focalise donc sur un bref aperçu de la carrière de chaque artiste, visant ainsi à souligner les spécificités de chacun et permettant donc de comprendre la raison de leur succès.

b) La dernière exposition monographique, sur les pas des frères van Spaendonck

La seconde exposition évoquée ici s'est tenue au musée du Brabant septentrional à Bois-le-Duc et était intitulée *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Bloemschilders in Parijs. De geur van Succes*¹⁶. Il s'agissait d'une exposition monographique consacrée aux frères van Spaendonck, mettant en lumière leurs

¹⁴ Henriette Knip, *Nature morte*, 1834, huile sur panneau, 0,57 x 0,42 m, Bois-le-Duc, musée du Brabant septentrional, n°inv. 16.381.

¹⁵ Gerard van Spaendonck, *Bouquet de Tableau représentant un vase sculpté en bas-relief, et rempli de fleurs et de fruits, se détachant sur un fond d'architecture*, 1781, huile sur toile, 1,00 x 0,82 m, Bois-le-Duc, musée du Brabant septentrional, n°inv. 11.886. Cf. fiche d'œuvre n°18, section 1.

¹⁶ Paul Huys Janssen, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Bloemschilders in Parijs. De geur van Succes*, op. cit., p.11.

carrières, leurs œuvres majeures, et surtout le lien permanent qu'ils entretenaient avec leur ville natale Tilburg et leur famille, malgré la distance et les responsabilités de chacun dans la vie sociale et artistique parisienne.

Cette exposition avait pour ambition de s'afficher comme une reprise de celle qui s'est tenue en 1980 dans ce même musée de Bois-le-Duc. Il devait s'agir d'une exposition de grande ampleur, d'autant plus que c'était la première manifestation artistique entièrement consacrée aux frères van Spaendonck. Le catalogue d'exposition qui en résulte fait l'objet d'un développement plus approfondi au cours de cette étude, dans la mesure où il s'agit d'une ressource essentielle et constitutive de mon travail de recherche.

La première salle proposait un panorama général des œuvres majeures des deux artistes, accompagnées de quelques éléments de mobilier contemporains à leur époque. Notons que dans cette étude, seuls les tableaux de Gerard van Spaendonck sont évoqués. Ainsi, étaient présentés un tableau de 1773 *Fleurs dans un vase en lapis lazuli*¹⁷ ; un autre daté de 1775 *Vase de fleurs*¹⁸ ; également un tableau peint en 1780 *Bouquet de fleurs, fruits et nid sur un entablement*¹⁹ ; un autre encore – sans doute le plus connu du peintre – réalisé en 1781 *Tableau représentant un vase sculpté en bas-relief, et rempli de fleurs et de fruits, se détachant sur un fond d'architecture*²⁰ ; une autre œuvre présente a récemment fait parler d'elle grâce à l'acquisition de la variante par le Rijksmuseum en août 2018, *Un vase d'albâtre oriental rempli de différentes fleurs, posé sur un socle, où sont représentés des Enfants (sic) en bas-relief* peinte en 1783²¹ ; et enfin, une dernière œuvre de 1785, *Tableau représentant*

¹⁷ Gerard van Spaendonck, *Fleurs dans un vase en lapis lazuli*, 1773, huile sur toile, 0,76 x 0,65 m, Bois-le-Duc, musée du Brabant septentrional, n°inv. 11126. Cf. fiche d'œuvre n°1, section 1.

¹⁸ Gerard van Spaendonck, *Vase de fleurs*, vers 1775, huile sur toile, 0,51 x 0,62 m, Angers, musée des Beaux-Arts d'Angers, n°inv. MBA J 406 (J1881)P. Cf. fiche d'œuvre n°2, section 1.

¹⁹ Gerard van Spaendonck, *Bouquet de fleurs, fruits et nid sur un entablement*, 1780, huile sur toile, 0,67 x 0,51 m, collection particulière néerlandaise. Cf. fiche d'œuvre n°17, section 1.

²⁰ Gerard van Spaendonck, *Tableau représentant un vase sculpté en bas-relief et rempli de fleurs et de fruits, se détachant sur un fond d'architecture*, 1781, huile sur toile, 0,81 x 0,65 m, Bois-le-Duc, musée du Brabant septentrional, n°inv. 111886. Cf. fiche d'œuvre n°18, section 1.

²¹ Gerard van Spaendonck, *Un vase d'albâtre oriental rempli de différentes fleurs, posé sur un socle, où sont peints des Enfants (sic) en bas-relief*, 1783, huile sur toile, 0,81 x 0,64 m, Amsterdam, Rijksmuseum, n°inv. SK-A-5052. Cf. fiche d'œuvre n°21, section 1.

*un piédestal d'albâtre, enrichi de bas-relief, sur lequel est posée une corbeille de fleurs et à côté un vase de bronze*²².

Les peintures exposées ici comptent donc parmi les œuvres les plus connues et les plus disponibles de l'artiste tilbourgeois. Notons également qu'elles sont toutes des œuvres de jeunesse et du début de la période de maturité du peintre. En effet, elles ont été peintes très rapidement après l'arrivée de Gerard van Spaendonck à Paris et couvrent une période d'une dizaine d'années. Enfin, ajoutons que les trois dernières œuvres évoquées ont été exposées au Salon du Louvre, respectivement en 1781, 1783 et 1785, faisant alors l'objet d'une attention particulière.

La deuxième salle de l'exposition contient, quant à elle, plusieurs textes, et notamment biographiques, à propos des frères van Spaendonck. Ces nouvelles données permettent de contextualiser davantage la vie et la production des artistes, ce qui était plus compliqué et abstrait au cours de la visite de la première salle. Par ailleurs, une vitrine occupe le centre de la pièce et propose des documents manuscrits relatifs à la carrière ou bien à la vie personnelle du peintre brabançon. Ainsi, nous découvrons, entre autres, la nomination de Gerard van Spaendonck par Louis XVI en tant que « Peintre du roi pour la miniature », des lettres manuscrites adressées aux membres de la famille à Tilburg, ou bien des notes manuscrites du peintre brabançon. De plus, dans cette même salle, un espace est dédié à la Révolution française, avec, en guise d'illustration, la présence d'une guillotine dans un coin.

La troisième salle, plus étroite et plus longue que les précédentes, est dédiée aux vélins de van Spaendonck. Cependant, ils ne sont pas présentés directement mais sous la forme de lithographies réalisées par Pierre François Legrand²³. Ces lithographies ont pour objectif de rappeler l'aspect commercial de tels documents, puisqu'ils étaient dédiés à la diffusion, notamment auprès des élèves et des amateurs d'iconographie naturelle.

²² Gerard van Spaendonck, *Tableau représentant un piédestal d'albâtre, enrichi de bas-relief, sur lequel est posée une corbeille de fleurs et à côté un vase de bronze*, 1785, huile sur toile, 1,16 x 0,91 m, Fontainebleau, musée national de Fontainebleau, n°inv. 1854 ; MR 2596. Cf. fiche d'œuvre n°29, section 1.

²³ Pierre François Legrand (1743- ?) était un graveur et éditeur parisien. Il a notamment gravé l'ouvrage de Gerard van Spaendonck, *Fleurs dessinées d'après nature, par G. van Spaendonck, de l'Institut national, professeur, administrateur du Muséum national d'Histoire naturelle. Recueil utile aux Amateurs, aux jeunes Artistes, aux Elèves des Ecoles centrales et aux Dessinateurs des Manufactures*, Paris, 1801.

La quatrième et dernière salle est entièrement consacrée aux miniatures et aux dessins de l'artiste. Des ébauches sont exposées sur les murs, tandis que les miniatures sont présentées dans deux vitrines. Ces dernières, malgré un éclairage malhabile, proposent une vingtaine de miniatures issues de diverses collections. Ainsi, ces vitrines évoquaient le dernier aspect de la production diverse de van Spaendonck.

Ainsi, contrairement à la première exposition évoquée, celle-ci retrace la totalité de la production de Gerard van Spaendonck, en évoquant tous les aspects d'après un axe chronologique. Cependant, dès la première salle, une objection peut être faite : le texte de médiation annonce que « seulement trente peintures de Gerard van Spaendonck sont connues, et environ cinquante par Cornelis. »²⁴. Mais d'après mes recherches menées jusqu'à maintenant, j'ai pu recenser 75 tableaux peints par Gerard van Spaendonck, soit un chiffre bien supérieur à l'estimation annoncée dans l'exposition.

Ainsi, ces deux expositions montrent tout d'abord que Gerard van Spaendonck demeure un peintre au cœur de l'actualité artistique. Ensuite, ces manifestations culturelles et les catalogues d'exposition qui en résultent permettent d'établir un premier état des recherches d'après des études récentes. Par ailleurs, grâce à l'analyse de ces deux événements contemporains, nous remarquons que les enjeux peuvent être différents, bien que complémentaires. Ces renseignements permettent d'obtenir une synthèse et un panorama de l'ensemble des aspects à aborder concernant ce peintre brabançon. Cela peut donc être considéré comme le point de départ pour la rédaction d'un état de la recherche, à partir duquel d'autres pistes d'investigations peuvent être ouvertes en ayant recours à d'autres ressources supplémentaires.

2) Une première synthèse à partir de ressources monographiques

a) *Une monographie de 1984 et un catalogue d'exposition de 1980*

Les sources et ressources portant sur la biographie de Gerard van Spaendonck sont particulièrement rares et sporadiques. Ceci explique notamment les difficultés à retracer méticuleusement la vie du peintre brabançon. Mais grâce à des études approfondies, minutieuses et orientées dans plusieurs domaines (la tradition des

²⁴ Texte original : *About thirty paintings by Gerard van Spaendonck are known, and about fifty by Cornelis.*

natures mortes, les salons du Louvre, les institutions artistico-politiques parisiennes, le poids des réseaux d'amateurs d'art, la botanique, et l'enseignement artistique, entre autres), je suis parvenue à mieux appréhender tous les aspects de la vie comblée de l'artiste tilbourgeois.

Tout d'abord, il faut souligner que les sources contemporaines relatives à la vie personnelle et professionnelle de Gerard van Spaendonck sont très avares en renseignements. Malgré une correspondance abondante avec les membres de sa famille restée à Tilburg, nous disposons de peu d'informations pertinentes pour cette étude. En effet, les lettres échangées, notamment avec sa mère et ses sœurs, concernent essentiellement son quotidien dans ce qu'il a de plus prosaïque. C'est-à-dire que le peintre y raconte le déroulement de ses journées, ses pensées et ses impressions, de même que ses tracas quotidiens liés par exemple au manque d'argent ou bien aux soucis anodins. De fait, les sources les plus probantes sont la nomination de Gerard van Spaendonck en tant que « Peintre du roi pour la miniature » par Louis XVI en juillet 1774, les critiques des Salons du Louvre et les parcours des œuvres depuis leur sortie de l'atelier de l'artiste.

Ainsi, les données principales émanent de deux ressources : une biographie de 1984 du peintre brabançon en 5 tomes écrite par Albert Van Spaendonck²⁵, un lointain neveu de l'artiste ; et un catalogue d'exposition²⁶ édité en 1980.

Tout d'abord, focalisons-nous sur l'ouvrage écrit en 1984. Il s'agit d'un ensemble d'ouvrages qui retrace chronologiquement la vie de Gerard van Spaendonck. En effet, chaque année y est consignée et l'auteur rapporte scrupuleusement tous les événements qui s'y sont déroulés. De fait, nous accédons aux informations suivantes : son contexte familial, sa formation artistique, ses premières années à Paris et ses premiers succès, ses différentes affectations professionnelles à savoir, son titre de peintre en miniature, sa nomination pour la réalisation des vélins et son activité de professorat au Jardin des Plantes.

Le biographe mentionne également des renseignements essentiels à propos des œuvres de l'artiste en accordant une place importante à leur description et en

²⁵ Albert Van Spaendonck, *Le comte Gérard Van Spaendonck. Biographie du professeur d'iconographie du Museum d'histoire naturelle de Paris*, Bruxelles, éditeur inconnu, 1984, 5 volumes.

²⁶ Margriet Van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, op.cit., p.9.

évoquant leurs historiques. Ainsi, nous y retrouvons un cartel complet, un commentaire minutieux et parfois, une reproduction en noir et blanc. Cela permet donc de débiter des recherches concernant chacune des œuvres recensées et de comparer les informations en cas de discordances. Ajoutons que nous disposons également de la retranscription de certains documents officiels tels que des critiques d'œuvres exposées aux Salons du Louvre, ou bien son élection à l'Académie royale de Peinture, ou encore des mentions officielles. Ces citations sont clairement référencées, rendant possible un examen approfondi desdits documents.

Cependant, bien que ces 5 ouvrages soient une ressource essentielle dans ce travail de recherche, un point de vue critique est primordial puisque certains renseignements sont fictifs ou bien erronés²⁷. En effet, l'auteur, qui occupe la fonction de narrateur omniscient, a parfois recours à des paragraphes fictionnels, imaginant les pensées ou bien les réactions de Gerard van Spaendonck. Il s'agit sans doute d'une astuce narrative visant à rendre le récit plus dynamique et plus attractif pour le lecteur, mais nous ne pouvons accorder aucune authenticité à ces récits.

Ensuite, la seconde ressource fondamentale est un catalogue d'exposition édité en 1980 à la suite d'une exposition monographique consacrée à Gerard et Cornelis van Spaendonck²⁸. L'étude a été rééditée en 1988 avec quelques modifications et vérifications. Dans la mesure où je n'ai pas pu visiter cette exposition, la rédaction d'un compte-rendu critique et détaillé est impossible, mais une étude de cette ressource permet d'en distinguer les aspects fondamentaux.

Le catalogue d'exposition est divisé en plusieurs sections afin de rendre la diffusion de l'information la plus claire et hiérarchisée possible. Parmi les différentes sections, nous nous intéressons surtout à une partie consacrée à la biographie de l'artiste, une autre concernant sa vie professionnelle ses œuvres majeures, une autre encore sous la forme d'un catalogue des œuvres datées, signées, attribuées et non datées avec des reproductions, et enfin un autre catalogue, sous la forme de liste cette fois, mentionnant les autres peintures de l'artiste.

Ce catalogue d'exposition s'est véritablement affirmé comme une ressource essentielle et un point de départ pour toutes les recherches focalisées sur les œuvres

²⁷ Cet aspect est développé dans cette étude, dans la partie III. A.

²⁸ Cornelis van Spaendonck (1756-1839) était le frère cadet de Gerard van Spaendonck et fit toute sa carrière à Paris, dans les pas de son frère.

de van Spaendonck. Mais à l'instar des 5 tomes d'Albert Van Spaendonck, un regard critique est nécessaire puisque certaines informations demandent à être vérifiées et parfois corrigées²⁹.

Ces deux ressources, publiées dans les années 1980, m'ont donc été fondamentales pour la rédaction d'une première synthèse biographique et artistique concernant Gerard van Spaendonck. Il s'agit donc d'une étude et d'une analyse critique des documents à disposition en vue d'un compte rendu scientifique.

b) Courte biographie de Gerard van Spaendonck

Gerard van Spaendonck est né à Tilburg en 1746. Aîné d'une fratrie de 5 enfants, il n'était pas destiné à faire de la peinture, mais plutôt à travailler dans l'administration. Mais, en 1764, son père l'autorise à se rendre à Anvers afin de suivre une formation artistique chez Jacob III Herreyns³⁰. Cinq ans après, en 1769-1770, il se rend à Paris et parvient à intégrer l'Ecole supérieure de dessin dirigée par Jean-Jacques Bachelier³¹, peintre à la cour de France. En 1773-1774, Gerard van Spaendonck fait ses débuts à la Manufacture royale de Sèvres en tant que fournisseur de modèles aux peintres sur porcelaine. La même année, en juillet 1774, il est nommé « Peintre du Roi pour la miniature » par Louis XVI et travaille alors au Louvre, avant de partir pour le Jardin du Roi où il est chargé de succéder à Madeleine Basseporte³² dans la réalisation des vélins. Vingt ans plus tard, en 1793, il est nommé « Professeur d'iconographie naturelle » au Museum d'Histoire Naturelle de Paris et se voit chargé d'enseigner son art à de nombreux élèves, dont certains menèrent ultérieurement une carrière d'artiste.

Au cours de ses années de formation, Gerard van Spaendonck s'est spécialisé dans la peinture de natures mortes de fleurs et de fruits. Ses œuvres s'inspirent

²⁹ Cet aspect est également abordé au cours d'un autre développement dans cette étude, dans la partie III. A.

³⁰ Cf. Mayken Jonkman (dir.), *Les Hollandais à Paris. 1789-1914. Van Spaendonck, Scheffer, Jongkind, Maris, Kaemmerer, Breitner, Van Gogh, Van Dongen, Mondrian*, p. 53-67, *op. cit.*, p.9.

³¹ Jean-Jacques Bachelier (1724-1806) a fondé l'Ecole royale gratuite de dessin à Paris, était directeur du département Peinture à la Manufacture royale de Sèvres et a été nommé vice-directeur, à titre honorifique, de l'Académie de Peinture de Marseille. Il était également peintre à la cour de France et le peintre favori de Mme de Pompadour.

³² Madeleine Françoise Basseporte (1701-1780) était « Peintre du Jardin du Roy » et était chargée de contribuer à la collection des vélins du roi.

largement de celles du peintre amstellodamois Jan van Huysum³³, ou, comme le pense Albert Van Spaendonck³⁴, des peintures de Rachel Ruysch³⁵. Cependant, le peintre tilbourgeois sut développer son propre style en proposant des compositions originales où se mêlent un riche bouquet de fleurs avec des éléments d'architecture, ou des éléments de mobilier, ou encore des fruits. L'ensemble est parfois agrémenté d'éléments figuratifs tels que des bas-reliefs ou des insectes qui viennent animer la toile. D'une manière générale, les bouquets comprennent de nombreuses fleurs, avec des couleurs vives et beaucoup de détails, donnant ainsi toute sa richesse et sa finesse à l'œuvre. Certaines fleurs sont récurrentes dans l'œuvre de Gerard van Spaendonck, et notamment la *Rosa Centifolia* ou la « Rose cent-feuilles », aussi appelée « Rose de Hollande ». Celle-ci apparaît aujourd'hui comme une signature visuelle du peintre, puisqu'elle apparaît dans la grande majorité des compositions, et souvent au centre de celle-ci. Il en est de même pour la tulipe bicolore, qu'il décline en plusieurs variétés et qui rappelle ses origines hollandaises. Enfin, la plupart des fleurs se retrouvent peintes individuellement dans la collection des vélins à laquelle van Spaendonck se consacre entre 1796 et 1822.

Ce peintre rencontra un très grand succès lors de l'exposition de ses œuvres aux Salons du Louvre, auxquels il participa entre 1777 et 1796. Il se distinguait assurément des autres artistes exposés dans la mesure où le genre de la nature morte n'était pas considéré à l'époque. En effet, dans la hiérarchie des genres, c'est la peinture d'Histoire qui est valorisée et encouragée, tandis que la nature morte figure tout en bas de cette échelle. Mais la qualité picturale des œuvres de Gerard van Spaendonck n'a pas échappé aux critiques et aux visiteurs qui venaient admirer, et parfois acheter, ses œuvres. Les critiques des Salons encensent d'ailleurs les œuvres de l'artiste brabançon et soulignent son talent original autant que sa maîtrise dans l'art de peindre les fleurs.

Le reste de sa production artistique fut essentiellement constituée de tabatières et autres petites boîtes décorées. Elles étaient achetées par les dames de la cour et

³³ Jan van Huysum (1682-1749) était un peintre de natures mortes de fleurs et de fruits. Avec ses œuvres, il marqua durablement la production artistique puisque de nombreux peintres, dont van Spaendonck, se sont inspirés de celles-ci.

³⁴ Albert VAN SPAENDONCK, *Le comte Gérard Van Spaendonck. Biographie du professeur d'iconographie du Museum d'histoire naturelle de Paris*, Livre I, Bruxelles, éditeur inconnu, 1984, p. 12.

³⁵ Rachel Ruysch (1664-1750) était peintre de natures mortes et a notamment travaillé au service du prince-électeur du Palatinat, Jean-Guillaume de Neubourg-Wittelsbach à la cour de Düsseldorf.

de la haute société parisienne. Ces miniatures sont innombrables et sont de véritables prouesses techniques, du fait de leur petite taille et de la grande qualité picturale dont elles témoignent.

Ce succès lui valut aussi d'être nommé dans plusieurs grandes institutions artistico-politiques françaises, malgré un contexte politique mouvementé entre 1770 et 1822. Ainsi, après la Révolution française, il est sollicité par le peintre d'histoire Jacques-Louis David pour participer à la refondation des institutions, et notamment de l'Académie royale de Peinture de Paris, et du Jardin du Roi. De ce fait, dès 1775, il est « Agréé » à l'Académie de Peinture, avant d'être élu Académicien en 1780. Plus tard, en 1788, il est nommé « Conseiller » et en 1795, il obtient le 1er fauteuil de la section Peinture à l'Institut de France, nommé ultérieurement « Académie des Beaux-Arts ». Au Jardin du Roi, devenu Museum d'Histoire Naturelle, Gerard van Spaendonck s'est retrouvé au cœur des changements de statut des membres et des modifications dans l'organisation de l'institution. Son rôle important au sein des nouvelles institutions politico-artistiques lui a permis d'accéder à une certaine notoriété. Sa renommée est également assurée par le succès de ses élèves, dont les plus connus furent Pierre-Joseph Redouté³⁶, ou bien la Marquise de Grollier³⁷.

Ainsi, il apparaissait essentiel d'établir un état de la recherche concernant les informations dont nous disposons à propos de Gerard van Spaendonck avant d'aborder l'élaboration concrète du catalogue raisonné de ses peintures. En effet, la contextualisation d'un objet d'étude permet de mieux le comprendre et de l'appréhender sous différents aspects. Une fois l'environnement clairement énoncé, il s'agit maintenant d'aborder la genèse du premier catalogue raisonné de l'œuvre peint de l'artiste brabançon.

³⁶ Pierre-Joseph Redouté (1759-1840) était un peintre franco-belge qui a été au service de la cour de France, d'abord auprès de Marie-Antoinette, puis auprès de l'Impératrice Joséphine. En 1822, il succéda à son maître Gerard van Spaendonck en tant que Maître de dessin au Museum d'Histoire Naturelle.

³⁷ Marquise de Grollier (1741-1828) est née sous le nom de Charlotte Eustache Sophie de Fuligny-Damas et était une élève de Gerard van Spaendonck lorsqu'il enseignait au Jardin des Plantes.

B. Elaborer le premier catalogue raisonné de l'œuvre peint de Gerard van Spaendonck : une méthode fondée sur la catégorisation et l'analyse

1) La nécessité d'un choix cartésien eu égard à la diversité du reste de la production artistique

a) *Les vélins, une tradition scientifique déjà largement étudiée*

La collection des vélins du Museum d'Histoire Naturelle trouva son origine à Blois, au moment où Gaston d'Orléans s'installa dans le château royal. Ce dernier fit créer un jardin botanique vers 1634-1638, par son médecin, Abel Brunyer³⁸. Afin d'immortaliser la beauté de ses fleurs, Monsieur commanda à Nicolas Robert³⁹ les premiers vélins. Les deux hommes collaborèrent une quinzaine d'années, et à la mort du commanditaire en 1660, sa collection fut envoyée au Louvre et léguée à Louis XIV, sur les conseils de Jean-Baptiste Colbert⁴⁰. Conséquemment, certaines plantes du jardin blésois furent envoyées au Jardin du Roi à Paris. Le peintre suivit également la collection et travailla pour la Cour, après quoi il reçut le titre de « Peintre du roi pour la miniature » (1666). Sa participation à l'enrichissement de la collection des vélins est estimée à plus de sept cents pièces.

Dès son origine, la collection des vélins a été réalisée selon des critères identiques : des dimensions de 460 mm x 330 mm ; un cadre rectangulaire en or autour du sujet étudié, et réhaussé d'un trait plus foncé⁴¹ ; un vélin pour support ; et les légendes étaient calligraphiées à l'or fin. Les fleurs étaient peintes à l'aquarelle, une technique qui n'autorise pas le repentir. Les plantes qui servirent de modèle pour ces réalisations sont celles du château de Blois, du Palais du Luxembourg et du Jardin du Roi. L'ambition d'une telle entreprise était, tout d'abord, d'immortaliser la beauté des plantes et établir une collection des plus beaux spécimens. Les vélins allient également une dimension esthétique dominante et un apport scientifique incontestable. Un lien est aussi à établir avec les autres pratiques picturales de l'époque : la peinture de nature morte et les recueils des ornemanistes⁴².

³⁸ Abel Brunyer (1572-1665) était un médecin et un botaniste français.

³⁹ Nicolas Robert (1614-1685) était un miniaturiste et graveur français.

⁴⁰ Jean-Baptiste Colbert (1619-1683) était alors surintendant des Bâtiments de France.

⁴¹ Certains vélins réalisés ultérieurement, notamment au XIX^e siècle, ne répondent pas à ces critères.

⁴² Catherine Cardinal, « Les vélins du Muséum national d'histoire naturelle : une collection mise en lumière », *Artefact* [en ligne], mis en ligne le 15 novembre 2017, consulté le 16 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/artefact/716>

Les peintres se succédèrent et tous contribuèrent à l'enrichissement de la collection. Jean Joubert⁴³ succéda à Robert en 1685, alors qu'il travaillait pour le Prince de Condé qu'il sollicita pour la survivance de la charge. Et dès 1702, sa production connaît un essor sans précédent grâce à Guy Crescent-Fagon⁴⁴, en raison d'une diversification des sujets peints⁴⁵. Des végétaux, des animaux et des minéraux étaient désormais représentés. Claude Aubriet⁴⁶ prit la succession de Joubert en 1704. Sa contribution à la collection est estimée à sept cents vélin. En tant que naturaliste, il est sollicité par le botaniste Joseph Pitton de Tournefort⁴⁷ pour l'accompagner dans une expédition au Levant entre 1700 et 1702. Enfin, il forma Madeleine Basseporte qui prit la survivance de cette charge en 1735, et Gerard van Spaendonck lui succéda en 1780. Tous les artistes précédemment nommés œuvrèrent pour une unité au sein de cette collection.

La contribution de Gerard van Spaendonck à la collection des vélin est estimée à 56 pièces. Il est le premier à utiliser la gouache et non plus l'aquarelle. Le peintre expérimenta cette technique alors qu'il donnait des cours d'iconographie naturelle au Jardin du Roi. Enfin, l'artiste brabançon amena avec lui sa technique et le goût hollandais pour la peinture de fleurs. C'est pourquoi la représentation des plantes change légèrement, comparativement aux vélin antérieurs. En effet, van Spaendonck utilise des nuances de couleur afin de mettre en avant certains éléments, ou bien pour représenter la lumière, ou encore pour figurer des détails tels que les nervures des feuilles, les détails des tiges ou les premières étapes du fanage des fleurs. Ainsi, le goût du détail, déjà développé par le peintre dans ses tableaux, s'observe également dans ses vélin. En effet, le peintre tilbourgeois ajoute, en bas du vélin, des détails qu'il estime importants, tels que les pistils, la forme de la fleur en bouton, les pétales ou bien les étapes de fanage. Enfin, avec la refondation du Jardin du Roi et l'instauration de nouveaux statuts, la succession de la charge de Gerard van Spaendonck n'est pas assurée par un seul artiste, mais par trois peintres : Pierre-Joseph Redouté, Henri-Joseph Redouté et Nicolas Maréchal⁴⁸.

⁴³ Jean Joubert (1643-1707) était Peintre du roi pour la miniature.

⁴⁴ Guy Crescent-Fagon (1638-1718) était premier médecin du roi et surintendant du Jardin du Roi à partir 1699.

⁴⁵ Pascale Heurtel et Michelle LENOIR (dir.), *Les vélin du Muséum national d'histoire naturelle*, Paris, Citadelles & Mazenod-Muséum, 2016, p. 47.

⁴⁶ Claude Aubriet (1665-1742) était un naturaliste français.

⁴⁷ Joseph Pitton de Tournefort (1656-1708)

⁴⁸ Nicolas Maréchal (1753-1802) s'est spécialisé dans les dessins animaliers sur vélin.

Ces vélins sont aujourd'hui largement étudiés par le monde scientifique et sont le sujet de publications et d'expositions récentes. L'actualité fut notamment marquée par la parution d'un ouvrage inédit *Les vélins du Muséum national d'Histoire naturelle*⁴⁹, s'affichant alors comme une réelle monographie consacrée à la collection des vélins du Muséum. Les auteurs s'attachent à retracer l'histoire de ces vélins, depuis 1630 à l'initiative de Gaston d'Orléans, jusqu'en 2005, date à laquelle fut réalisée la dernière grande contribution. Tout d'abord sont étudiés les grands jalons de l'histoire des vélins, à savoir, l'initiative princière (1630-1685), le contrôle de la production de vélins par le souverain (1685-1780), l'apogée de la collection conjointement avec l'évolution du Muséum d'histoire naturelle (1780-1832), et enfin, le renouveau de la collection après un moment de complétion (1832-2005). Ensuite, la seconde partie est dédiée à la reproduction des vélins les plus représentatifs de chacune des périodes précédemment évoquées. Il s'agit donc d'un véritable ouvrage de référence, qui s'intéresse à la fois à la dimension historique, scientifique, artistique et sociale d'une telle production.

Ainsi, à l'occasion de la publication de travail de recherche, une exposition⁵⁰ a été installée dans le Cabinet d'histoire du Jardin des Plantes. En effet, depuis 1793, il s'agissait de la première présentation au public de ces pièces d'exception. Y étaient alors présentés près de 150 vélins, choisis parmi les 7000 vélins que compte la collection complète. Il s'agissait, pour les commissaires d'exposition, de mettre en valeur toute la richesse d'une telle collection. Ainsi, la scénographie reprenait en partie le fil conducteur de l'ouvrage scientifique et proposait donc un aperçu historique, s'attachait à souligner l'interdépendance entre l'art et la science, et mettait à l'honneur quelques contributeurs remarquables.

Ainsi, la collection des vélins a déjà fait l'objet de nombreuses recherches, depuis leur origine jusqu'à nos jours, et tout apport supplémentaire semble vain. En effet, tous les champs d'étude – artistique, scientifique, historique, etc. – ont déjà été exploités par les chercheurs. C'est pourquoi mon étude portant sur la production artistique de Gerard van Spaendonck exclut le recensement et l'analyse de ses vélins, déjà largement interrogés.

⁴⁹ Pascale Heurtel et Michelle Lenoir (dir.), *Les vélins du Muséum national d'histoire naturelle*, op. cit., p. 24.

⁵⁰ Alice Lemaire, *Précieux vélins. Trois siècles d'illustration naturaliste*, Cabinet d'histoire, Muséum national d'histoire naturelle, octobre 2016-janvier 2017.

b) *Les miniatures, une collection innombrable*

Les miniatures, en tant qu'œuvre à part entière, affranchies de la tradition des miniaturistes, apparaissent au XV^e siècle, d'abord en Flandres puis dans le reste de l'Europe⁵¹. Une miniature peut être définie comme une œuvre de petites dimensions, réalisée avec de la peinture à l'eau mélangée avec de la gomme arabique, permettant de fixer les couleurs. Les supports possibles pour une telle création sont variés⁵² : les supports souples comme le papier, le parchemin, le vélin, le carton ; ou les supports rigides comme l'ivoire, les tablettes en plâtre, l'ivoirine⁵³ ou bien l'émail. Au XVIII^e siècle, trois supports dominent la production de miniatures : le vélin, l'ivoire et l'émail. Les supports et les couleurs sont souvent préparés par l'artiste lui-même. De tels accessoires sont portés par le propriétaire, soit dans ses poches, soit au bout d'un ruban autour de son cou. Depuis une tradition issue de la Renaissance, les sujets couramment représentés sur les miniatures sont tout d'abord des portraits, ceux de la famille royale ou ceux de proches ; mais aussi des événements signifiants comme une scène de chasse, une bataille militaire, une scène de genre ou une scène intime relevant de la vie familiale⁵⁴.

Au début du siècle des Lumières, la pratique de la peinture de miniatures était exercée par deux catégories sociales⁵⁵. D'une part, les peintres professionnels, issus de différentes origines sociales, membres ou non d'institutions artistiques telles que l'Académie de Peinture et travaillant pour la famille royale ou bien en tant qu'artiste indépendant ; et d'autre part, les amateurs issus des plus hauts rangs de la société européenne, à l'image du roi de Pologne Stanislas Leczinski⁵⁶, de certains membres de la famille d'Orange-Nassau, ou bien de l'Impératrice Marie-Louise d'Autriche⁵⁷.

⁵¹ Nathalie Lemoine-Bouchard, *Les Peintres en miniatures actifs en France. 1659-1850*, Paris, Les Editions de l'Amateur, 2008, 567 p., p.21.

⁵² *Ibid.* p. 8.

⁵³ L'ivoirine est une matière synthétique qui imite l'ivoire.

⁵⁴ Nathalie Lemoine-Bouchard, *Les Peintres en miniatures actifs en France. 1659-1850*, *op. cit.* p. 26.

⁵⁵ *Ibid.*, p.30.

⁵⁶ Stanislas Leszczyński (1677-1766) était un aristocrate polonais devenu roi de Pologne (1704-1709 et 1733-1736) puis grand-duc de Lituanie. Au-delà de ses fonctions et responsabilités politiques, Stanislas Leszczyński était également un mécène des Lumières qui tentait d'appliquer ses principes à sa gouvernance.

⁵⁷ Marie-Louise Léopoldine Françoise Thérèse Joséphe Lucie de Habsbourg-Lorraine, archiduchesse d'Autriche, princesse de Hongrie et de Bohême (1791-1847) était l'épouse de Napoléon I^{er}.

Les peintres en miniatures qui travaillaient dans le milieu parisien pouvaient se fournir dans le quartier du Palais-Royal, qui était alors un lieu occupé par les orfèvres et les marchands-merciers ; ainsi que dans le quartier du Louvre. Il leur était également possible de présenter leurs œuvres lors d'expositions organisées dans la capitale, notamment les Expositions de la Jeunesse, les Salons de l'Académie de Saint-Luc ou encore les expositions indépendantes comme le Salon de la Correspondance initié par Monsieur Pahin de la Blancherie⁵⁸. Dès 1791, le Salon du Louvre ouvrit ses portes aux miniaturistes mais leur participation se fit modeste.

Les miniatures réalisées par Gerard van Spaendonck sont à comprendre dans ce contexte parisien de la fin du XVIII^e siècle. Elles auraient assuré un revenu constant à l'artiste, du fait du succès qu'elles rencontraient auprès de la cour et de la haute société parisienne. En dépit de la contrainte du format récurrent – petites dimensions et forme circulaire – les motifs développés par le peintre brabançon sont variés, conçus de la même manière que ses œuvres grand format. Les miniatures offrent une précision traduisant les qualités de l'artiste et faisant de ces œuvres, de véritables objets précieux.

Cette préciosité est parfois mise en valeur par le cadre de la miniature. Ce dernier est souvent doré, circulaire et d'épaisseur variée. Cependant, certains cadres sont plus complexes, proposant une boucle (avec ou sans ornement autour) afin de l'accrocher à un ruban ou à une chaîne, ou bien offrant un cadre finement ciselé dont les motifs agissent comme une valeur ajoutée à l'œuvre.

La plupart des bouquets peints occupe la totalité de l'espace dédié à l'ornementation. Les compositions circulaires sont récurrentes et font sûrement écho à la forme de la boîte qui reçoit la miniature. Une grande majorité de ces bouquets a fait l'objet d'une recherche dans l'agencement des fleurs, afin de proposer une certaine harmonie et un équilibre dans les formes et les couleurs. De manière générale, les bouquets sont disposés sur des rebords solides, tels qu'une plinthe en marbre, et se détachent sur un fond sombre, afin de mettre en valeur les différentes couleurs des fleurs. L'ensemble est également structuré par des objets manufacturés ajoutés à la composition, tels que des vases de formes, de matériaux et de dimensions différents,

⁵⁸ Mammès-Claude-Catherine Pahin-Champlain de la Blancherie (1752-1811) était un homme de Lettres qui fonda, en 1777, le Salon de la Correspondance.

des paniers ou encore des contenants en verre remplis d'eau. Ces éléments variés donnent plus de consistance à la miniature. Enfin, des fruits et des nids d'oiseau peuvent être intégrés à la peinture. Les fruits sont généralement placés au sein du bouquet afin de lui donner une certaine densité ou bien au sommet ou à la base pour équilibrer la composition. Les nids d'oiseau contribuent également à enrichir la composition. Associés aux fleurs et aux fruits, les nids achèvent de rendre à la peinture une dimension naturelle. Cependant, la miniature est le résultat d'une contrainte exercée par l'artiste qui a disposé ces éléments comme il le souhaitait dans le but de créer une composition inédite.

Néanmoins, certaines combinaisons de fleurs sont récurrentes. En effet, Gerard van Spaendonck place très régulièrement une ou plusieurs roses *Centifolia* au centre de son bouquet, offrant ainsi, au premier plan, une fleur charnue, ronde et étoffée. De même, certaines fleurs disposant d'une longue tige rigide sont souvent placées au fond du bouquet, afin d'apporter une certaine verticalité à l'ensemble. Ainsi, des tulipes, des roses trémières, des jacinthes, etc. sont sollicitées afin de structurer la composition. Enfin, les couleurs des fleurs sont soigneusement choisies, de sorte à rythmer l'œuvre d'un point de vue chromatique. De ce fait, les couleurs telles que le rouge, le blanc et le bleu, associées à leurs variantes pastel, sont récurrentes dans les compositions, offrant des touches de couleurs qui dynamisent l'ensemble.

Notons également que Cornelis van Spaendonck, le frère cadet du peintre tilbourgeois, est à l'origine de nombreuses miniatures, toutes dans un style identique à celle de Gerard van Spaendonck. Ainsi, si ces productions ne sont pas signées, il est quasiment impossible d'en identifier l'auteur. Cela complique donc la tâche du recensement et de l'analyse de ces miniatures. Bien que celles-ci offrent de nombreuses possibilités d'étude, leur caractère innombrable, du fait du très grand nombre d'œuvres produites, rend illusoire un recensement exhaustif et une analyse aboutie. C'est pourquoi mon étude de la production artistique de Gerard van Spaendonck exclut également toute réflexion à propos des miniatures, me permettant alors de me concentrer pleinement sur les peintures réalisées par l'artiste brabançon.

- 2) L'étude des peintures de Gerard van Spaendonck, une entreprise en deux temps : recensement-identification et analyse stylistique des tableaux
a) *Des ressources variées et spécifiques : quelles ressources pour quels renseignements ?*

Au-delà des ressources précédemment évoquées, telles que la monographie de 1984⁵⁹ et les catalogues d'exposition de 1980⁶⁰, 2017⁶¹ et 2018⁶², qui proposent tous un aperçu général du contexte socio-artistique dans lequel Gerard van Spaendonck a évolué et qui consacrent peu de lignes à une analyse détaillée du style et des œuvres du peintre brabançon, il s'agit maintenant d'interroger d'autres outils, plus adéquats pour l'obtention de ces informations.

En effet, dans l'optique d'élaborer un catalogue raisonné de l'œuvre peint de l'artiste brabançon, il est nécessaire de se concentrer sur des documents qui abordent presque exclusivement ses peintures, permettant ainsi de collecter des renseignements précis concernant chacune d'elle. Pour cela, il s'avère indispensable de se tourner vers les critiques des Salons du Louvre, les résultats des ventes aux enchères, ou encore les inventaires des collectionneurs.

Tout d'abord, focalisons-nous sur les critiques des Salons. Ces textes, écrits presque concomitamment à la présentation des œuvres au public traduisent donc la réception immédiate de ces dernières et sont d'un apport considérable. De fait, plusieurs informations précieuses sont alors divulguées : la date à laquelle l'œuvre a été exposée, un cartel plus ou moins complet, une description d'ensemble, et souvent, l'avis de l'auteur de cette consignation scrupuleuse. Les critiques des Salons les plus connues sont celles écrites par Denis Diderot entre 1759 et 1781⁶³. L'ouvrage qui m'intéresse le plus particulièrement dans le cadre de mon étude est le dernier des 4

⁵⁹ Albert Van Spaendonck, *Le comte Gérard Van Spaendonck. Biographie du professeur d'iconographie du Museum d'histoire naturelle de Paris*, op. cit., p. 26.

⁶⁰ Margriet Van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, op. cit., p. 9.

⁶¹ Mayken Jonkman (dir.), *Les Hollandais à Paris. 1789-1914. Van Spaendonck, Scheffer, Jongkind, Maris, Kaemmerer, Breitner, Van Gogh, Van Dongen, Mondrian*, op. cit., p.9.

⁶² ⁶² Paul Huys Janssen, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Bloemschilders in Parijs. De geur van Succes*, op. cit., p. 11.

⁶³ Denis Diderot, *Salons*, Paris, Hermann, 4 volumes, 1984-1995 [première édition 1800-1819 par Jacques-André Naigeon]

volumes, c'est-à-dire celui qui aborde les Salons de 1769 à 1781⁶⁴. En effet, c'est dans ce tome que Diderot mentionne une œuvre exposée par Gerard van Spaendonck en 1781 sous le numéro 154.

Van Spaendonck

154. Tableau représentant un vase sculpté en bas relief et rempli de fleurs et de fruits, se détachant sur un fond d'architecture.

Tableau de 3 pieds 2 pouces de haut, sur 2 pieds 7 pouces de large.

De la grande beauté, rien à désirer...Peut-être y aurait-il quelques observations à faire sur les parties qui sont dans l'ombre.

< On a dit de ces fleurs, et la critique a paru moins ingénieuse, que toutes belles qu'elles étaient, on pourrait bien leur reprocher de manquer d'odeur. Rien n'égale en effet, l'éclat de la vivacité de leur coloris, mais y trouve-t-on ce léger duvet, cette espèce de vapeur qui pourrait seule rappeler à la vue l'idée des doux parfums qu'elles exhalent ?

Le duc d'Enghien, en enfant de huit à neuf ans, demeurait enchanté devant ce beau vase de fleurs ; on lui présenta l'artiste. *Ah ! Monsieur*, lui dit le jeune prince avec une ingénuité pleine d'esprit et de grâce, *voudriez-vous bien me permettre d'en prendre une ?* >

Par une étonnante coïncidence, l'œuvre mentionnée ci-dessus est sans doute la peinture de l'artiste brabançon la plus questionnée, encore de nos jours. En effet, c'est autour d'elle et d'une autre peinture hypothétique que se situe l'enjeu de l'identification du morceau de réception de l'artiste. Je développerai d'ailleurs cet aspect ultérieurement dans mon étude⁶⁵.

Ainsi, ces quelques lignes renseignent sur le nom de l'artiste, le numéro de la peinture dans l'exposition et le cartel. Ces informations sont suivies d'un commentaire et l'ensemble permet aux chercheurs de suivre le parcours de l'œuvre au fil des ventes successives. Il s'agit donc de données de première main, focalisées exclusivement sur une œuvre et donc essentielles à l'élaboration d'un catalogue raisonné.

Abordons maintenant les résultats des ventes aux enchères qui constituent également une ressource fondamentale. En effet, ils permettent de comprendre les différentes étapes de la vie d'une œuvre et aident à évaluer la place du peintre sur le marché de l'art au fil des siècles. Afin d'accéder à de telles informations, j'ai consulté

⁶⁴ Denis Diderot, *Salons*, t.4, *Salons de 1769, 1771, 1775, 1781. Pensées détachées sur la peinture*, Paris, Hermann, 1995 [Première édition 1819].

⁶⁵ Voir le développement III. B. 1.

la base de données constituée par le *Getty Provenance Index*⁶⁶ ainsi que celle de l'INHA⁶⁷. Ces deux outils proposent la numérisation des catalogues de ventes aux enchères, offrant alors la possibilité de recenser un grand nombre des œuvres réalisées par l'artiste, ici Gerard van Spaendonck. En effet, les multiples références répertoriées ont permis de compléter et d'enrichir la liste des œuvres réalisées par le peintre brabançon et leurs informations respectives. De même que la fréquence à laquelle certaines peintures apparaissent traduit leur récurrence sur le marché de l'art, en même temps que la pluralité des œuvres listées rend compte du succès de l'artiste et donc de sa postérité.

Enfin, une autre ressource vint compléter ces catalogues de ventes aux enchères, ce sont les inventaires des collectionneurs d'art. Plus précisément, il s'agit des inventaires après décès recensant tous les objets de la collection d'un amateur d'art. Dans le cas de l'étude des œuvres de Gerard van Spaendonck, il a d'abord été nécessaire d'identifier les collectionneurs qui ont acheté des œuvres de l'artiste, avant de consulter leur inventaire, si celui-ci est accessible. Pour cela, je me suis appuyée sur le réseau⁶⁸ de l'artiste que j'ai constitué grâce à mes recherches lors de mon Master 1. Une fois les collectionneurs désignés, il a fallu ensuite trouver leur inventaire après décès et y retrouver les œuvres de l'artiste en question. Celles-ci sont généralement consignées de façon plutôt laconique, mais leur mention suffit à en savoir davantage sur leur parcours depuis la sortie de l'atelier de l'artiste. De plus, certains commentaires peuvent apporter des informations complémentaires telles que des marques de collection ou bien des pendants thématiques. A l'instar des informations consignées dans les catalogues de ventes aux enchères, celles-ci concernent exclusivement les œuvres et sont des renseignements précieux et nécessaires à l'élaboration d'un catalogue raisonné.

Ainsi, plusieurs ressources, entièrement dédiées à la présentation ou l'identification d'un tableau, ont été fondamentales pour l'élaboration du catalogue raisonné de l'œuvre peint de Gerard van Spaendonck. Il s'agit notamment des critiques des Salons du Louvre, des catalogues de ventes aux enchères et des inventaires après décès des collectionneurs d'œuvre d'art. A la différence des ouvrages plus

⁶⁶ <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb>

⁶⁷ https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/?est=doc_type.exact&esr=Catalogue+de+vente

⁶⁸ Voir annexe n°1

généraux, contextuels, biographiques ou bien thématiques, ces documents ne s'intéressent qu'aux œuvres, à leur identification et à leur parcours.

Cependant, afin de comprendre au mieux la totalité de la production artistique de Gerard van Spaendonck, il ne suffit pas de recenser et d'identifier ses peintures, mais il faut également les analyser stylistiquement pour tenter d'y déceler des éléments caractéristiques ou bien une évolution significative.

b) Des analyses stylistiques pour mieux appréhender les peintures de Gerard van Spaendonck : éléments caractéristiques et évolution d'un style

Il s'agit maintenant d'aborder plus en détail l'aspect stylistique des œuvres de Gerard van Spaendonck. De fait, en observant attentivement lesdites peintures, il est aisé de remarquer des éléments caractéristiques, propre au peintre ou bien repris par lui. De même, ce style spécifique a connu des évolutions au fil de la carrière de l'artiste et les étudier permet de mieux comprendre et de mieux appréhender toute la production de van Spaendonck.

Commençons ce développement par l'étude et l'interprétation des éléments récurrents et caractéristiques dans les peintures de l'artiste brabançon. Le détail le plus évident demeure la présence, dans la grande majorité des bouquets, de la rose *Centifolia*, la fleur emblématique de Gerard van Spaendonck. Aussi appelée « Rose de Hollande », cette fleur peut être considérée comme une véritable signature visuelle du peintre. Soulignons qu'elle est présente dès 1773 dans les tableaux de l'artiste, c'est-à-dire dans les premiers tableaux recensés et connus de lui. Ensuite, afin de mettre en évidence sa réelle omniprésence dans la production artistique de van Spaendonck, il est nécessaire de mentionner qu'elle figure également dans les compositions miniatures, dans lesquelles elle est finement travaillée et mise en avant par sa position centrale.

En effet, un traitement particulier est accordé à cette Rose *Centifolia*, que ce soit dans les peintures ou les miniatures. Celle-ci est systématiquement placée au centre du bouquet représenté, ou bien en évidence sur le rebord en pierre. De fait, cette rose est toujours le premier élément que le spectateur voit lorsqu'il se trouve face à une œuvre de Gerard van Spaendonck. C'est sa mise en exergue qui en fait une fleur emblématique et caractéristique de la production de l'artiste.

Cependant, notons que cette rose caractéristique a également été reprise par certains élèves de l'artiste, dont Pierre-Joseph Redouté et Cornelis van Spaendonck, ce qui contribua à brouiller les recherches dans le cadre de l'identification de certaines œuvres. Cette fleur figure également dans deux œuvres d'Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, dans sa première version du portrait de Marie-Antoinette : *Marie-Antoinette en chemise ou en gaulle*⁶⁹ réalisée en 1783 et *La reine Marie-Antoinette dit « à la Rose »*⁷⁰ peint la même année. Dans les deux tableaux, la reine Marie-Antoinette est représentée avec une rose à la main et cette fleur est la rose *Centifolia*. Enfin, la rose *Centifolia* est également devenue l'enseigne de la parfumerie Fargeon⁷¹, qui était un des fournisseurs de la Cour et de la famille royale. Ainsi, cette rose *Centifolia* figure parmi les éléments caractéristiques de l'œuvre de Gerard van Spaendonck, et son traitement de faveur en a fait une fleur emblématique.

Continuons cette étude de la stylistique des œuvres du peintre brabançon en abordant le cas de la tulipe bicolore. Contrairement à la rose *Centifolia*, la tulipe traduit directement les origines géographiques de Gerard van Spaendonck, c'est-à-dire les Pays-Bas. Ceci explique sans doute pourquoi elle est présente dans une grande majorité des œuvres de l'artiste, aussi bien dans ses peintures que dans ses miniatures. Grâce à une tige longue et raide, la tulipe, souvent représentée bicolore doré-violet, figure à l'arrière-plan des bouquets et contribue à donner un élan vertical à la composition florale. De plus, ses teintes sombres se mêlent avec le fond de l'œuvre, généralement neutre et plutôt sombre, tout en s'en détachant par ses reflets colorés. Elancée et discrète, la tulipe contraste face aux fleurs charnues comme les roses, les pivoines, et les primevères ; et face aux fleurs étoffées dans la longueur telles les giroflées des jardins, les lilas, et les roses trémières.

Ensuite, une autre particularité des peintures de Gerard van Spaendonck réside dans le fait que les fleurs représentées sont issues de saisons différentes, et donc ne pourraient jamais coexister réellement. Ce choix est justifié notamment pour des raisons esthétiques, primant sur un naturalisme strict. De fait, les tulipes et les pivoines

⁶⁹ Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, *Marie-Antoinette en chemise ou en gaulle*, huile sur toile, 0,90 x 0,72 m, Kronberg, *Hessische Hausstiftung*, 1783. Il s'agit d'une des trois versions peintes par l'artiste. L'original a aujourd'hui disparu.

⁷⁰ Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, *Marie-Antoinette dit « à la rose »*, huile sur toile, 1,16 x 0,89 m, Versailles, Château de Versailles-Petit Trianon, 1783.

⁷¹ Jean-Louis Fargeon (1748-1806) était apothicaire, parfumeur et gantier à Paris. Il créa et fournit des parfums pour la Cour et la famille royale. Il fit de la rose *Centifolia*, fleur avec laquelle il travaillait pour les fragrances, son enseigne pour sa boutique parisienne.

fleurissent au printemps, tandis que les renoncules et les anémones fleurissent en hiver et au printemps. Nous pourrions multiplier ces exemples et observer que certaines fleurs ne pourraient pas figurer ensemble dans un bouquet tout en étant à leur apogée simultanément. Il est donc clair que le peintre tilbourgeois a privilégié l'aspect esthétique à la véracité de la nature. Mais ce qui fit le succès de Gerard van Spaendonck, c'est le réalisme avec lequel il peint ces fleurs, quelle que soit leur saison de floraison.

Enfin, un autre élément qui fait la spécificité des œuvres de van Spaendonck, c'est l'association de fleurs coupées et de fleurs qui, ordinairement, ne figurent pas dans un bouquet. En effet, à plusieurs reprises, le peintre brabançon ajoute à sa composition florale des plantes herbacées comme des primevères ou des mourons des champs. Ainsi, Gerard van Spaendonck rompt avec les réalisations traditionnelles des natures mortes en y ajoutant des éléments inédits.

Ainsi, l'étude stylistique des œuvres de Gerard van Spaendonck m'a menée à m'intéresser davantage à certaines spécificités telles que la récurrence de fleurs emblématiques ou encore des originalités propres au peintre. C'est l'association de tous ces éléments qui ont contribué au succès des œuvres du peintre brabançon et qui font qu'elles sont identifiables rapidement.

Abordons maintenant un autre aspect de la peinture de Gerard van Spaendonck, son évolution stylistique au fil des années. De fait, les premières peintures de l'artiste suivent toutes le même modèle, à savoir, un format ovale avec un bouquet au centre de la composition. Ce dernier se détache d'un fond neutre et sombre et est placé sur un rebord en pierre qui structure fortement l'ensemble. Cependant, le format n'est pas immuable et peut changer au profit d'une toile rectangulaire disposée, le plus souvent, en portrait.

Dès 1775, Gerard van Spaendonck conserve cette structure mais ajoute progressivement des fruits à ses tableaux floraux. Leur présence n'est pas systématique, mais quand ils sont peints, ils sont généralement à côté du vase et plutôt discrets, à moins qu'ils soient le sujet principal de la composition, comme c'est le cas à plusieurs reprises. La même année, le peintre brabançon introduit dans ses toiles des objets manufacturés – à l'instar d'urnes – et des vases hauts qui offrent alors suffisamment de surface pour un décor en bas-relief.

A partir de 1777, les compositions se complexifient davantage et le bouquet devient plus fourni, notamment grâce à des fleurs aux tiges longues et raides, aux feuillages et à la multiplication des variétés de fleurs peintes. Mais c'est en 1781 que ces transformations trouvent leur aboutissement avec l'apparition d'une nouvelle donnée : un fond architecturé. Tous ces éléments se retrouvent dans les deux œuvres peintes en 1781 (Cf. fiche d'œuvre 18 et 19) qui sont d'ailleurs de réels jalons dans la carrière de Gerard van Spaendonck. Ce perfectionnement se retrouve également dans quelques œuvres ultérieures, notamment celles réalisées en 1783 (Cf. fiche d'œuvre n°21 et 22, section 1) qui proposent pour la première fois un socle orné d'un bas-relief. Une autre œuvre, peinte en 1785 (Cf. fiche d'œuvre n°28, section 1) cumule toutes ces évolutions et le peintre y fait figurer un bouquet sur un piédestal orné d'un bas-relief, accompagné d'un vase monté en bronze doré. Cet agencement est inédit et montre tout la maîtrise et la technique de van Spaendonck, qu'il ne cesse de perfectionner au fil des années de sa carrière. Il en est de même pour une peinture réalisée en 1787 (Cf. fiche d'œuvre n°33, section 1) qui met en exergue l'imposant bouquet de fleurs à proximité d'un vase avec une monture en bronze posé sur un piédestal de marbre blanc orné de bas-relief. Concomitamment à ces changements, une évolution de la forme du rebord en pierre est remarquable. En effet, au fil des compositions, celui-ci se fait moins brut et connaît alors des coupes concaves, convexes, etc. et est parfois le support de motifs ornementaux.

Mais notons que malgré la récurrence des techniques et des éléments, le peintre brabançon parvient à diversifier ses compositions en proposant des variations de motifs et en ayant recours à des toiles de grand format. Soulignons également que ces évolutions stylistiques ne sont certainement pas linéaires. En effet, Gerard van Spaendonck n'hésite pas à reprendre, à plusieurs reprises d'ailleurs, la structure de ses premières œuvres, c'est-à-dire une œuvre de petit format avec seulement un bouquet peint au centre.

Ainsi, cette étude stylistique a notamment permis de mettre en avant tous les éléments caractéristiques qui font des œuvres de Gerard van Spaendonck, des tableaux uniques et reconnaissables entre tous. Elle fut aussi l'occasion de revenir sur l'évolution du style du peintre au cours de sa carrière et donc d'observer une complexification progressive du motif, avec l'ajout d'éléments et une recherche dans la structure d'ensemble. Il est évident que les analyses stylistiques développées dans

le cadre de mon catalogue raisonné abordent ces aspects plus en détail en proposant des analyses précises et contextualisées.

Bilan :

Donc, la première ambition de ce travail d'étude a été de synthétiser l'ensemble des connaissances dont nous disposons à propos de Gerard van Spaendonck, avant d'envisager l'élaboration d'un catalogue raisonné recensant toutes les peintures de l'artiste brabançon.

Les informations nécessaires à ce projet ont été collectées de deux façons différentes : tout d'abord, en questionnant le propos des expositions récentes qui convoquent une partie des œuvres du peintre tilbourgeois ; et ensuite en étudiant méticuleusement des ressources monographiques et les travaux de recherches existants. Cela a permis d'aboutir à la rédaction d'une première synthèse retraçant la vie de Gerard van Spaendonck en incluant les jalons importants de sa carrière artistique.

Concernant maintenant la genèse du catalogue raisonné, c'est-à-dire les premières étapes de son élaboration, il s'agissait d'abord d'identifier le corpus d'œuvres à recenser avant d'aborder la question du travail analytique à mener. De fait, il paraissait préférable de se focaliser sur la production de peintures, plutôt que sur les miniatures ou les vélins, car celles-ci offraient davantage de possibilités d'étude. D'ailleurs, afin de les aborder dans toute leur complexité et leur exhaustivité, une analyse iconographique et stylistique semble indispensable, permettant également de souligner le style et la technique inédites de van Spaendonck.

Une fois un état de la recherche établi et les fondements du catalogue raisonné clairement instaurés, il est désormais nécessaire de s'intéresser aux apports et aux enjeux d'un tel catalogue raisonné afin de mesurer toute l'ampleur de ce projet.

II. Les apports et les enjeux de ce catalogue raisonné : une synthèse inédite pour contextualiser les œuvres de Gerard van Spaendonck et évaluer son succès

A. Contextualiser la production artistique de Gerard van Spaendonck : une étude iconographique et stylistique inscrite dans le temps, en vue d'une meilleure compréhension du corpus d'œuvre

Toujours dans la perspective d'une meilleure appréhension et d'une compréhension exhaustive des œuvres de Gerard van Spaendonck, il s'agit maintenant d'aborder leur contexte de production. Plus précisément, il est question d'évoquer les traditions stylistiques dont le peintre est l'héritier, ainsi que celles qu'il perpétue, avant d'examiner la possibilité d'aboutir à une étude prosopographique à partir des fiches d'œuvres méthodiquement organisées. Après cette mise au point contextuelle, il est nécessaire de tenter d'évaluer production artistique du peintre tilbourgeois à travers les cours d'iconographie naturelle dispensés par ce dernier et à travers les acquisitions des collectionneurs illustres et privés.

- 1) L'œuvre de Gerard van Spaendonck : entre tradition iconographique et appropriation d'un style perpétué
 - a) *Une tradition héritée du XVII^e siècle : le genre de la nature morte aux Pays-Bas*

Gerard van Spaendonck s'affiche comme l'héritier d'un genre pluriséculaire, celui des natures mortes. Il s'agit d'un genre actif dès l'Antiquité mais qui a connu son apogée entre le XVII^e et le XVIII^e siècle dans la région des Pays-Bas et qui s'est vu représenté par plusieurs peintres emblématiques tels que Jan Brueghel l'Ancien⁷², Ambrosius Bosschaert⁷³ et Jan van Huysum⁷⁴.

Commençons par Jan Brueghel l'Ancien, aussi connu sous le nom de Brueghel de Velours. Ce peintre vécut dans la partie catholique des Pays-Bas et fut très prolifique tout au long de sa carrière. L'ensemble de sa production de natures mortes de fleurs répond aux mêmes critères : un format vertical, un bouquet qui occupe tout l'espace de la toile et le vase est posé sur un rebord en pierre dont l'orthogonalité

⁷² Jan Brueghel l'Ancien (1568-1625), dit Brueghel de Velours, était un peintre flamand dont la production artistique comprenait des peintures allégoriques, des peintures de paysages et des natures mortes de fleurs.

⁷³ Ambrosius Bosschaert (1573-1621) était un peintre néerlandais spécialisé dans la nature morte de fleurs.

⁷⁴ Jan van Huysum (1682-1749) était un peintre néerlandais de natures mortes de fleurs et de fruits.

structure la partie inférieure de l'œuvre. De même, le fond neutre permet de faire ressortir les couleurs des fleurs. Cependant, celles-ci ne sont pas traitées de façon naturaliste. En effet, la texture et le volume des fleurs ne sont pas réellement rendus. De plus, chaque fleur est peinte individuellement, sans se superposer à une autre. En résulte alors un aspect superficiel puisqu'un tel agencement floral ne peut pas exister réellement.

De cet artiste, Gerard van Spaendonck a pu s'inspirer de la disposition du bouquet sur la toile ainsi que de la volonté de représenter une abondance de fleurs dans un vase. Mais le peintre brabançon a développé une technique et une qualité picturales fondées sur le naturalisme, donnant alors tout le volume et la beauté au bouquet représenté.

Ensuite, il faut mentionner les œuvres d'Ambrosius Bosschaert, peintre anversois spécialisé dans les natures mortes de fleurs. Son style s'apparente en quelques points à celui de Jan Brueghel, mais certaines caractéristiques lui sont propres. En effet, le peintre propose un traitement pictural pour l'arrière-plan de l'œuvre, soit sous la forme d'une niche ouverte sur un paysage, soit directement un paysage. Bosschaert représente également quelques bouquets sur fond neutre, mais il a initié une réflexion sur l'arrière-plan et donc la recherche d'une certaine perspective afin d'apporter au tableau davantage de profondeur. Mais à l'instar de Brueghel de Velours, la représentation des fleurs paraît encore superficielle. Ici, leur disposition dans le vase est déjà plus souple, notamment grâce à l'inclinaison de certaines tiges et donc grâce à l'impression de mouvement, mais le volume, la texture et la fragilité des fleurs ne sont pas encore rendus aussi subtilement que van Spaendonck peut le faire. Les bouquets demeurent cependant figés en raison de la structure symétrique appliquée à la composition florale et par l'absence de récurrence des mêmes fleurs au sein du bouquet. Cela a pour effet de priver la peinture d'un certain rythme engendré par les échos entre les fleurs et donne donc l'impression qu'il s'agit de planches botaniques, semblables à celles de Carl von Linné⁷⁵ par exemple.

De ce peintre, l'artiste tilbourgeois a pu s'inspirer de la volonté de complexifier progressivement le traitement de l'arrière-plan en y faisant figurer un agencement architectural. De même, les vases représentés par Bosschaert commencent à être

⁷⁵ Carl von Linné (1707-1778) était un naturaliste suédois, inventeur d'une classification des plantes.

sophistiqués, présentant différents motifs et matériaux et rappelant donc les vases peints par van Spaendonck qui offrent de nombreuses variantes.

Enfin, étudions les œuvres d'un artiste contemporain de Gerard van Spaendonck, Jan van Huysum. Les toiles de ce peintre amstellodamois sont le témoin d'une évolution iconographique et stylistique du genre des natures mortes. En effet, ses peintures comprennent des fleurs et des fruits dont les volumes sont plus affirmés que ceux des œuvres des artistes précédemment nommés. De même, un certain désordre est instauré dans les bouquets, rompant alors totalement avec l'aspect figé et rigide des compositions antérieures et apportant du mouvement en même temps que de l'ampleur à l'ensemble peint. Ainsi, fleurs et fruits se mêlent dans une organisation savante et offrant alors un écho dans les teintes et les volumes. Van Huysum est un des premiers peintres de natures mortes à s'intéresser assidument aux coloris et donc à offrir des dégradés, des ombres et de nombreuses nuances de teintes. De plus, l'aspect naturaliste est bien plus présent ici, notamment grâce au travail d'après nature réalisé par le peintre. Une artiste contemporaine de Jan Van Huysum, Rachel Ruysch⁷⁶, a également porté beaucoup d'attention aux coloris et au traitement des fleurs.

De van Huysum, Gerard van Spaendonck s'est notamment inspiré de la liberté dans la composition, du mélange entre les fleurs et les fruits, et du traitement plus naturaliste des volumes et des coloris. De même, le peintre brabançon a pu reprendre l'agencement des supports en marbre, souvent moins larges que la largeur du tableau, organisant ainsi la toile mais sans trop d'inflexibilité.

Ainsi, grâce cette contextualisation, et plus précisément à l'étude de l'évolution stylistique du genre de la nature à travers les siècles, il est plus aisé d'appréhender la richesse du style de Gerard van Spaendonck et donc de comprendre que ses œuvres sont le résultat d'une tradition perpétuée par l'artiste, en même temps qu'une appropriation du genre et donc d'une interprétation personnelle de certains éléments, forgeant alors le propre style du peintre tilbourgeois.

⁷⁶ Rachel Ruysch (1664-1750) était une peintre néerlandaise qui produisit presque exclusivement des natures mortes de fleurs.

b) *Les œuvres de Gerard van Spaendonck : une source d'inspiration pour d'autres artistes*

Après avoir abordé la question des artistes et des styles dont Gerard van Spaendonck s'est inspiré pour ses peintures, il est maintenant temps d'évoquer les artistes qui ont été influencé par le peintre brabançon. Parmi eux nous pouvons mentionner Jan-Frans van Dael⁷⁷, Pierre-Joseph Redouté⁷⁸ et la marquise de Grollier⁷⁹.

Avant de retracer la carrière des artistes ci-dessus nommés, il est nécessaire de mentionner brièvement le cas de Cornelis van Spaendonck⁸⁰, le frère cadet de l'artiste tilbourgeois. Dès 1781 il voyagea vers Paris pour y rejoindre son frère au Jardin du Roi. Profitant de leurs styles artistiques quasiment identiques, ils ont réalisé de nombreuses miniatures qui rencontrèrent un franc succès à la Cour de France. En parallèle, Cornelis van Spaendonck développait une production personnelle exclusivement constituée de natures mortes de fleurs et de fruits. Il exposa alors au Salon du Louvre et y fut favorablement accueilli par la critique. Il suivit également son frère au Salon de la Correspondance, où son talent fut également encensé.

Dans l'atelier du Jardin du Roi, les deux frères van Spaendonck ont dispensé des cours, formant de nombreux élèves à la peinture sur vélin. En mai 1789, Cornelis van Spaendonck fut élu à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en tant que « Peintre des fleurs et de la miniature »⁸¹ et, à l'instar de son frère, il obtint un appartement au Louvre. A partir de 1795⁸², il remplaça son aîné à la Manufacture de Sèvres et occupa la fonction de Directeur du pôle artistique.

Outre leurs carrières très similaires, Gerard et Cornelis van Spaendonck développèrent un style analogue, ce qui eut pour effet de compliquer l'attribution des œuvres à l'un ou l'autre des frères. En effet, le plus jeune des van Spaendonck reprit les signatures visuelles de Gerard van Spaendonck, c'est-à-dire la rose *Centifolia*, les tulipes bicolores et les compositions d'abord épurées qui se complexifient avec le

⁷⁷ Jan-Frans van Dael (1764-1840) était un peintre flamand de natures mortes qui fit l'essentiel de sa carrière à Paris.

⁷⁸ Voir note 36, p. 22.

⁷⁹ Voir note 37, p. 22.

⁸⁰ Voir note 28, p. 19.

⁸¹ Albert Van Spaendonck, *Le comte Gérard Van Spaendonck. Biographie du professeur d'iconographie du Museum d'histoire naturelle de Paris*, Livre II, Bruxelles, éditeur inconnu, 1984, p. 12

⁸² Albert Van Spaendonck, *Le comte Gérard Van Spaendonck. Biographie du professeur d'iconographie du Museum d'histoire naturelle de Paris*, Livre III, Bruxelles, éditeur inconnu, 1984, p. 60.

temps. De plus, il réalisa plusieurs copies des œuvres de son aîné, brouillant irrévocablement les pistes de recherches.

Jan-Frans van Dael connut une carrière et une production artistique presque similaires à celles de Gerard van Spaendonck. Né à Anvers, il s'installa à Paris en 1787, soit plus de 15 ans après le peintre brabançon, et participa au Salon du Louvre dès 1793. Sa production artistique fut exclusivement constituée de natures mortes de fleurs et de fruits, dont les bouquets étaient richement garnis, et tantôt peints sur toile, tantôt en miniatures.

Jan-Frans van Dael et Gerard van Spaendonck se côtoyèrent notamment au Louvre, lors des expositions au Salon et avaient également des connaissances en commun, dont le jeune Pierre-Joseph Redouté. De fait, van Dael était familier de quelques œuvres de l'artiste tilbourgeois, et essentiellement des compositions traduisant une certaine maturité artistique. Ainsi, des compositions florales de van Spaendonck, le peintre anversoïse a repris des fleurs iconiques, à l'instar des roses *Centifolia*, des tulipes, des couronnes impériales, des primevères, et des pivoines. De même, il mêlait habilement fleurs et fruits en proposant des agencements construits et équilibrés qui prenaient souvent la forme de bouquet posé sur un rebord en pierre. De plus, au fil de sa carrière van Dael, complexifia sa production, proposant d'abord des fonds neutres et sombres, puis des arrière-plans architecturés ou paysagés.

L'artiste a également su varier ses compositions, en proposant des natures mortes de fleurs et de fruits de grands formats, en même temps que des petits formats sur marbre ou bien sur toile, exclusivement dédiés à une fleur ou bien un fruit. Enfin, le naturalisme dont fait preuve van Dael rappelle le talent et la qualité picturale de van Spaendonck, peut-être à l'exception de la brillance obtenue par le glacis appliqué sur les toiles du peintre brabançon. En effet, chez van Dael, certaines œuvres sont plus fades, malgré des couleurs riches et des contrastes prononcés.

Le second peintre à s'inscrire dans les pas de Gerard van Spaendonck fut Pierre-Joseph Redouté. Il débuta sa carrière vers 1772, en tant qu'aide-peintre en bâtiment avant de voyager dans les Provinces-Unies et de recevoir quelques commandes de peintures, notamment en 1780, pour l'église de Hélécinne (Belgique). Il

s'installa en France à partir de 1782, afin de rejoindre son frère aîné Antoine-Ferdinand Redouté⁸³ et de réaliser les décors peints du Théâtre des Italiens.

Dès 1784, Redouté collabora avec l'Héritier de Brutelle⁸⁴ en illustrant notamment des planches botaniques. Vers 1787, il est placé sous l'égide de Gerard van Spaendonck qui fut alors chargé de lui apprendre les techniques d'illustration botanique, et notamment la peinture à l'aquarelle, afin de parfaire sa pratique. L'élève suivit alors les cours d'iconographie naturelle dispensés au Jardin du Roi et s'entraînait en copiant les fleurs peintes par le maître. Ainsi, Pierre-Joseph Redouté participa à l'enrichissement de la collection royale des vélins, d'abord aux côtés de van Spaendonck, puis seul à la mort de ce dernier.

Outre son intérêt pour la botanique, Redouté mena une carrière de peintre de fleurs qui lui valut notamment le titre controversé⁸⁵ - car non officiel - de « Peintre de la reine », et en 1795, avec la refondation des académies, il fut nommé « dessinateur de Première classe »⁸⁶. En parallèle, Redouté s'est également livré à l'édition d'ouvrages botaniques qu'il illustrait avec des planches en couleurs⁸⁷. Pour cela, il travailla notamment à la Malmaison auprès de l'Impératrice Joséphine. Cela lui valut d'ailleurs le titre de « Dessinateur de l'impératrice », dès 1805. Il donnait également des leçons de dessin aux dames de France, comme la reine Amélie (l'épouse de Louis-Philippe), à Madame Adélaïde (la sœur de Louis-Philippe) et à Louise et Marie d'Orléans (les filles de Louis-Philippe)⁸⁸.

Enfin, en 1823, la chaire de professeur d'iconographie occupée par van Spaendonck fut supprimée par ordonnance du Louis XVIII. Redouté, reçut alors le titre de « Maître de dessin ». Ainsi, il forma de nombreux élèves en s'appuyant sur les planches de son maître et sur ses propres planches. Il mourut en 1840, et la postérité lui donna le nom de « Raphaël des fleurs », témoignant de son talent et de sa renommée.

Enfin, parmi les artistes les plus influencés par Gerard van Spaendonck, nous pouvons mentionner Charlotte-Eustache-Sophie de Fuligny-Damas, marquise de

⁸³ Antoine-Ferdinand Redouté (1756-1809) était artiste peintre.

⁸⁴ Charles Louis L'Héritier de Brutelle (1746-1800) était botaniste.

⁸⁵ Yves Laissus, *Redouté et les vélins du Muséum national d'histoire naturelle*, Paris, Henri Scrépel, 1980, 13 p. non paginé.

⁸⁶ *Ibidem*

⁸⁷ Cf. *Histoire des plantes grasses ; Les Liliacées* (huit tomes) ; *Jardin de la Malmaison ; Les Roses*. Il s'est proclamé inventeur de cette technique mais cela ne fût jamais prouvé.

⁸⁸ Yves Laissus, *Redouté et les vélins du Muséum national d'histoire naturelle*, *op. cit.* p. 42.

Grollier. Installée à Paris dans un appartement des Tuileries, elle développa ses talents pour la peinture et se spécialisa dans les compositions de natures mortes. Elle se rapprocha alors d'Anne Vallayer-Coster⁸⁹, avec qui elle entretenait une concurrence artistique amicale. La marquise entra donc dans le réseau de Gerard van Spaendonck par le biais de l'académicienne. Ainsi, à partir de 1780, la marquise de Grollier fut amenée à fréquenter les cours de dessin dispensés par le peintre brabançon au Jardin du Roi, lorsque ce dernier décida d'ouvrir son cours aux femmes. Cet apprentissage marqua durablement ses œuvres, en témoignent certaines qui sont signées « élève de Van Spaendonck » ou bien « seule élève de Van Spaendonck »⁹⁰. Afin de perpétuer cette tradition iconographique, elle tint un petit atelier de peinture où elle forma de jeunes élèves, suivant les méthodes acquises chez son maître.

Des œuvres de Gerard van Spaendonck, la marquise de Grollier, s'est inspirée du naturalisme dans la représentation des fleurs et de la structure d'ensemble avec un fond neutre, un rebord en pierre et un vase de fleurs parfois accompagné d'autres éléments. Les compositions de cette artiste sont particulièrement lumineuses, en raison des coloris utilisés, du traitement de la lumière dans l'œuvre et de la répartition des couleurs. En effet, le fond de l'œuvre est généralement neutre mais dans des teintes beige clair, contrairement au peintre brabançon qui préférait les teintes plus sombres. De même, la marquise de Grollier privilégie les rebords en pierre claire, offrant ainsi des bases très lumineuses à l'ensemble de la composition. De fait, les couleurs plus ternes ne sont utilisées que dans la peinture des fleurs ou bien des objets représentés tels un vase, une urne, et d'autres accessoires.

Ainsi, les compositions de cette élève revendiquant ouvertement son apprentissage auprès de Gerard van Spaendonck traduisent davantage une continuité stylistique plus qu'iconographique, dans la mesure où elles sont plus variées et plus complètes.

Cette contextualisation autour des œuvres de Gerard van Spaendonck, qu'il s'agisse de ses inspirations ou de ses suiveurs, avait pour objectif de mettre en exergue la pérennité d'une tradition iconographique et stylistique. En effet, l'héritage

⁸⁹ Anne Vallayer-Coster (1744-1818) était artiste peintre, spécialisée dans les natures mortes. Elle fut élue à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en 1770 et exposa ses œuvres au Salon du Louvre dès 1771. Elle était également professeur de dessin et de peinture auprès de la reine Marie-Antoinette.

⁹⁰ Véronique Damian, *L'art au féminin*, cat. expo., Paris, Galerie Canesso, (13 septembre 2018 – 19 octobre 2018), Paris, Galerie Canesso, 2018.

de la peinture de natures mortes est bien antérieur à Gerard van Spaendonck, mais l'appropriation et l'innovation stylistiques que le peintre brabançon a développées et perfectionnées au cours de sa carrière ont durablement marqué le genre de la nature morte de fleurs et de fruits. Notons enfin que d'autres artistes, différents de ceux-ci-dessus nommés, ont également contribué à la survivance du style.

2) L'analyse iconographique et stylistique des œuvres de Gerard van Spaendonck : se focaliser sur la production de l'artiste pour aboutir à une étude prosopographique plus large

a) *Les fiches d'œuvres du catalogue raisonné : un moyen de contextualisation empirique*

Après avoir abordé plus en détail les choix iconographiques et stylistiques de Gerard van Spaendonck, ainsi que la reprise de ces motifs par la nouvelle génération de peintres, il s'agit maintenant de se focaliser davantage sur le corpus d'œuvre recensé au sein de ce catalogue raisonné. Les différentes sections de cette étude ont pour objectif de rationaliser la production artistique du peintre brabançon d'après un critère chronologique. Ainsi, les œuvres de la première section sont organisées par date, la deuxième section regroupe les œuvres n'offrant pas de datation, la troisième section propose les rares œuvres refusées à van Spaendonck, et la quatrième section traite des traces d'œuvre et donc de mentions très concises.

Toutes les œuvres datées du peintre tilbourgeois ont fait l'objet d'une étude synthétisée sous la forme de fiches d'œuvres et sont au nombre de 47. La mise en contexte de ces œuvres fut facilitée par la mention de la date, simplifiant donc l'ancrage de cette partie de la production artistique dans un contexte chronologique. De plus, les œuvres datées permettent de poser quelques jalons de la carrière de Gerard van Spaendonck, notamment grâce à sa participation bisannuelle au Salon du Louvre – ainsi qu'à quelques autres manifestations culturelles – offrant alors un rythme de production régulier ; grâce aux commentaires liés au contexte de production – commande, réservation, événement particulier – et grâce aux études iconographiques et stylistiques permettant d'observer une évolution caractéristique au fil des années.

De fait, les œuvres datées sont à considérer comme de véritables repères dans la vie et la carrière de van Spaendonck. C'est d'ailleurs à partir d'eux qu'une tentative de contextualisation des œuvres non datées devient envisageable. En effet, en

s'appuyant sur une analyse iconographique et stylistique des recoupements peuvent être effectués, tout en demeurant prudent.

La question de la contextualisation des œuvres non datées demeure donc plus délicate en raison de l'absence de repère chronologique. Cependant, comme évoqué précédemment dans cette étude, Gerard van Spaendonck s'inspira des traditions iconographiques et stylistiques associées au genre de la nature morte, tout en s'appropriant les codes et en élaborant son propre style. Ainsi, tout en demeurant sur la réserve, il est possible d'émettre des hypothèses de datation, en fonction du sujet et de la façon dont il est traité. En effet, s'il s'agit d'une œuvre de format ovale présentant un bouquet simple, sur un fond neutre, il se peut qu'elle ait été peinte au début de la carrière de l'artiste ; de même, si la toile propose une composition plus complexe, avec un fond architecturé et/ou des éléments de mobilier adjacent au bouquet, alors l'hypothèse d'une œuvre de la maturité peut être émise.

Ainsi, la tentative de contextualisation peut se limiter à une période dans la carrière de l'artiste, mais aucune preuve ne permet d'affirmer ou d'infirmer ces hypothèses. Le processus est identique pour des œuvres offrant le traitement d'un sujet identique. En effet, nous pouvons supposer que les peintures en question ont été réalisées dans la même période, mais sans aucune certitude. C'est pourquoi, dans les fiches des œuvres non datées, certains commentaires mentionnent l'existence d'autres(s) œuvre(s) similaire(s) qui pourraient alors constituer un ensemble cohérent thématique, sans pour autant former de véritables pendants. Le but est donc de tenter de relier ces œuvres, sans assurer une réelle corrélation.

Le raisonnement demeure identique pour les œuvres refusées à Gerard van Spaendonck, c'est-à-dire les œuvres qui lui ont été attribuées dans un premier temps, puis désattribuées par la suite. L'attribution repose essentiellement sur la reconnaissance d'un style ou bien la lecture, parfois difficile, d'une signature. Cependant, dans le cas de l'artiste brabançon, plusieurs artistes, élèves et suiveurs se sont directement inspirés de ses œuvres et ont parfois copié jusqu'à sa signature, brouillant ainsi les pistes d'analyse. C'est pourquoi quelques œuvres sont incluses dans cette troisième section. Il s'agit alors de comprendre pourquoi elles ont d'abord été attribuées au peintre brabançon avant de voir leur auteur réévalué. Ici, la confusion repose essentiellement entre les œuvres des deux frères van Spaendonck, les attributions étant discutées à propos de certaines productions en raison des styles très

similaires. Une démarche d'attributionnisme peut alors être envisagée, tout en évoquant uniquement des hypothèses justifiées par des ressources peu fiables ou analyses iconographiques et stylistiques. Ici, une démarche de contextualisation semble vaine puisque les œuvres ne font pas partie du corpus du peintre tilbourgeois, mais des ressemblances peuvent tout de même être soulignées et donc se rattacher à période spécifique de la carrière de van Spaendonck.

Enfin, concernant la section des traces d'œuvre, la tentative de contextualisation semble encore plus chimérique dans la mesure où, grâce à des catalogues de ventes aux enchères, nous disposons de la mention d'œuvre – un titre, une description – sans pour autant permettre d'aboutir à l'identification d'une peinture inédite ou bien déjà recensée dans le corpus. Ainsi, ces indications très lacunaires entravent le processus de contextualisation.

De fait, la première section des œuvres datées permet d'établir une chronologie plus ou moins fine et donc d'apporter des jalons dans la carrière de van Spaendonck. De là, grâce à l'étude précise des œuvres et donc de mentions suffisantes, celles-ci peuvent faire l'objet d'une démarche de contextualisation afin d'être intégrées, même hypothétiquement, à la production artistique du peintre brabançon. Il s'agit d'une procédure empirique, exclusivement fondée sur l'observation et l'analyse d'œuvres mais qui permet de mieux appréhender les œuvres en les incluant dans un contexte plus intelligible. Enfin, l'étude et la contextualisation de ces œuvres met à jour les détails de la carrière de Gerard van Spaendonck, en même temps que son réseau de connaissance – professeur, commanditaire, collectionneur, élève – ouvrant alors les pistes de recherches à une étude prosopographique plus vaste.

b) La possibilité de mener une étude prosopographique à partir des fiches d'œuvres : une démarche inductive pour mieux appréhender la production artistique de van Spaendonck

Une étude prosopographique comprend quatre volets distincts mais connexes : la biographie de l'artiste, sa carrière, son réseau de connaissances et sa production artistique. Dans le cas de Gerard van Spaendonck, j'ai eu l'occasion de mener ces recherches lors de mon Master 1. Pour ce faire, j'ai d'abord tenté de révéler chaque ramification de la vie et de l'œuvre du peintre brabançon, comprenant donc son réseau de connaissances – ses professeurs, ses mécènes, ses directeurs, ses collègues, ses

élèves – sa production artistique divisée en trois corpus – les peintures exposées aux Salons du Louvre, les vélins et les miniatures – et enfin, son investissement dans la vie politico-artistique parisienne et plus précisément à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, au Jardin du Roi et à la Manufacture royale de Sèvres. Cependant, cette étude demeurait relativement éloignée des œuvres et n'abordait que leur contexte de réalisation sans proposer d'analyse approfondie.

Dans le cadre de mon Master 2, j'ai envisagé la démarche inverse de sorte à me focaliser sur la production artistique et d'en fournir des analyses iconographiques et stylistiques. Ainsi, les fiches d'œuvres permettent d'enrichir et de compléter les recherches menées au préalable et d'aboutir à une étude complète. Cependant, il ne s'agit d'envisager indépendamment les deux modules puisque la démarche prosopographique peut être induite depuis l'étude des peintures. En effet, les informations renseignées dans les fiches d'œuvres permettent d'en apprendre davantage sur l'ensemble de la production de van Spaendonck, sa carrière, plus largement sa vie d'artiste depuis sa formation à son décès, et son réseau de connaissances grâce auquel le peintre a pu exploiter ses talents et connaître le succès.

De fait, les fiches d'œuvre constituent un des quatre fondements de l'étude prosopographique. Ici, un tiers de la production artistique de Gerard van Spaendonck est étudié de façon détaillée – excluant donc les vélins et les miniatures – et renseigne sur les ressources nécessaires à de telles analyses. De plus, l'exhaustivité et la rigueur inhérentes à une telle pratique assurent une étude aboutie, ouvrant vers d'autres pistes de recherches.

A travers les fiches d'œuvres, sont également évoqués les jalons importants de la carrière de van Spaendonck, incluant les présentations de ses œuvres aux Salons du Louvre, sa progression dans les institutions artistico-politiques parisiennes, ses charges influençant l'ensemble de sa situation et enfin, sa place dans le marché de l'art moderne. Ainsi, grâce à ces mentions dans l'historique des œuvres, les expositions fréquentées, ou encore les commentaires de contextualisation, l'évolution professionnelle du peintre brabançon se dessine en négatif.

Tout d'abord, nous savons qu'entre 1777 et 1796, Gerard van Spaendonck a présenté très régulièrement des œuvres au Salon du Louvre. Ensuite, des exemples concrets comme les tableaux réalisés à l'occasion son l'agrément à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture (Cf. fiche n°4, section1), son morceau de réception dans

cette même institution (Cf. fiches n°18-19, section 1), ou alors les commandes royales (Cf. fiches n°28 et 33, section 1) sont les preuves de son gravisement d'échelons et donc de sa reconnaissance publique. Enfin, si l'artiste ne participe plus aux Salons du Louvre dès 1796 – entraînant une absence systématique de datation de ses œuvres – c'est pour se concentrer sur sa charge de professeur d'iconographie naturelle au Muséum d'Histoire naturelle, récemment refondé par les douze professeurs-fondateurs, dont Gerard van Spaendonck.

De même, l'évocation du parcours des œuvres depuis la sortie de l'atelier de l'artiste jusqu'à son dernier propriétaire (lorsque cela est possible), permet d'évaluer promptement le succès des peintures en question et donc donne une idée de la renommée de van Spaendonck.

De plus, sa vie d'artiste transparaît à travers les quelques repères ci-dessus nommés. En effet, à travers les analyses stylistiques et iconographiques, il est désormais possible d'identifier ses influences et la façon dont il s'est attribué les différents héritages culturels afin d'élaborer son propre style. Par exemple, la représentation systématique de la rose *Centifolia* et de la tulipe bicolore sont deux symboles caractéristiques devenus des sortes de signatures visuelles dans l'œuvre de van Spaendonck. De même, puisque le peintre brabançon a effectué toute sa carrière à Paris, nous sommes en mesure d'affirmer que ce dernier s'y est installé durablement et a su développer un réseau de connaissances suffisamment vaste pour y demeurer et déployer sa carrière.

L'étude du réseau de l'artiste est le dernier des quatre piliers d'une étude prosopographique et permet de comprendre quelles furent les impulsions qui marquèrent la vie et l'œuvre de van Spaendonck. Tout d'abord, le premier élan vient de ses professeurs qui lui ont permis de développer et perfectionner son talent. Ensuite, ce sont ses mécènes qui lui ont fourni certaines opportunités essentielles. Puis ce sont les commanditaires ainsi que les directeurs d'institutions artistiques qui ont donné une orientation à la carrière de l'artiste. Et puis, ce sont ses collègues et surtout ses élèves qui ont fait de lui un peintre ancré dans son temps et dans les lieux de sociabilité importants. Enfin, les collectionneurs privés ont contribué au succès de van Spaendonck, ont forgé sa réception critique et ont assuré la pérennité de son œuvre.

Ainsi, grâce aux différents éléments renseignés dans les fiches d'œuvres, il est désormais possible d'envisager une étude prosopographique, élargissant ainsi le champ des recherches et permettant une contextualisation plus précise et complète de chacune des œuvres. Cependant, lorsque ces informations sont lacunaires, cette étude devient caduque et empêche tout examen approfondi.

De fait, les apports essentiels de ce catalogue raisonné demeurent dans l'analyse iconographique et stylistique de toutes les œuvres peintes de Gerard van Spaendonck, en même temps qu'une démarche de contextualisation permet de mieux appréhender, individuellement et dans son ensemble, toute la production artistique du peintre brabançon. Ainsi, cette phase de mise en perspective précède une nouvelle étape d'analyse, celle de l'évaluation et la réception de la production de van Spaendonck dans la société parisienne de la fin du XVIII^e- début XIX^e siècle.

B. Evaluer la production artistique de Gerard van Spaendonck : son influence sur les peintres de la nouvelle génération et sa réception sur le marché de l'art

Après avoir éclairé le contexte de production artistique - considéré dans la globalité - du peintre brabançon, et après avoir abordé les différents types d'études qui peuvent être menés à partir des œuvres, il est désormais temps de tenter d'évaluer la réception de ces dernières. Cela concerne autant les élèves de van Spaendonck qui, en suivant ses cours, ont voulu maîtriser ce style unique de la nature morte naturaliste, que les collectionneurs qui ont acquis une ou plusieurs œuvres du maître tilbourgeois, enrichissant ainsi leurs collections.

1) Gerard van Spaendonck : professeur d'iconographie naturelle au Muséum d'Histoire Naturelle à l'origine d'une nouvelle école ?

a) La charge de professeur d'iconographie naturelle : organisation et institutionnalisation

Le succès d'un artiste ne se mesure pas uniquement en recensant les œuvres vendues sur le marché de l'art et à sa renommée pluriséculaire, mais il se jauge aussi par la popularité de ce dernier et son entourage de suiveurs – élèves ou amateurs –

qui souhaitent marcher dans ses pas et s'approprier une partie de sa maîtrise picturale. Ce fut notamment le cas pour Gerard van Spaendonck qui, installé au Jardin du Roi dès 1780, constitua un atelier de peinture, avant de se voir doté officiellement en 1793 de la charge de Professeur d'iconographie naturelle. En réalité, dès sa nomination à la survivance du poste de Madeleine Basseporte⁹¹ le peintre brabançon s'employa à enrichir la collection royale des vélins et donna des cours de peinture à des élèves désireux d'apprendre les techniques propres au dessin botanique. Peu à peu, son atelier gagna en renommée, essentiellement grâce à son succès croissant lors des différents Salons du Louvre, et compta plus d'une trentaine d'étudiants. Ces derniers furent d'ailleurs sollicités par leur maître pour reproduire les vélins qu'il produisait, la copie étant alors la technique prônée par van Spaendonck⁹².

Mais à l'instar de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, le Jardin du Roi connut de nombreux bouleversements internes avec la Révolution française et les refondations des institutions d'Ancien Régime. De fait, les officiers du Jardin du Roi durent faire face à la menace de la suppression de ce lieu de savoirs et d'enseignement. Ce dernier fut sauvé notamment grâce à la fréquentation de peuple parisien et des savants à la recherche de plantes et de savoirs médicaux. L'administration du Jardin du Roi fut alors confiée aux officiers qui voulaient voir perdurer un tel élan scientifique, pédagogique et artistique. Gerard van Spaendonck fut d'ailleurs le seul officier parmi les douze à être membre de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, tandis que la grande majorité d'entre eux étaient élus à l'Académie royale des Sciences⁹³.

En juin 1793, la transformation⁹⁴ du Jardin du Roi en Muséum d'Histoire Naturelle entraîna l'apparition de nouveaux statuts pour les officiers qui devinrent alors des professeurs-administrateurs et qui virent leur charge modifiée. Cela amena tout d'abord la suppression de l'Intendance et donc d'une direction unique de l'établissement au profit d'une co-direction partagée entre les douze professeurs-

⁹¹ Voir note 32, p. 20.

⁹² Claudette Hould, « Les beaux-arts en révolution : au bruit des armes les arts se taisent ! », *Etudes françaises*, vol. 25, n°2-3, p. 196. URL : <https://doi.org/10.7202/035792ar> [consulté le 16 février 2018].

⁹³ Edouard-Raoul Brygoo, « Du Jardin et du Cabinet du Roi au Muséum d'Histoire naturelle, en 1793. La continuité par les Hommes », *Histoire et nature*, n° 28-29, 1987-1988, p. 47-63, p. 50.

⁹⁴ Voir Article I. du *Décret de la Convention nationale du 10 juin 1793* : « L'établissement sera nommé à l'avenir *Muséum d'histoire naturelle* » dans Collectif, *Centenaire de la fondation du Muséum d'histoire naturelle. 10 juin 1793-10 juin 1893. Volume commémoratif publié par les professeurs du Muséum*. Paris, Imprimerie nationale, 1893, 162 pages.

administrateurs. Ensuite, des chaires furent créées, obligeant alors officiellement les nouveaux professeurs à partager leur temps entre leurs recherches personnelles – quel que soit le domaine – et les cours qu'ils devaient dispenser à leurs étudiants. De fait, van Spaendonck obtint la chaire de « Professeur d'iconographie ou de l'art de peindre toutes les choses de la nature », également appelé « Professeur d'iconographie naturelle », pour laquelle il recevait une rente de 1300 livres.

En définitive, le premier atelier ouvert par van Spaendonck, et qui a vu l'essor de plusieurs carrières dont celle de Pierre-Joseph Redouté et la Marquise de Grollier, était une préfiguration de sa charge à venir et des cadres imposés par la refondation de l'institution. La popularité des cours dispensés par l'artiste brabançon se traduisait notamment par le nombre important d'élèves qui y assistaient – hommes comme femmes –, par les nombreuses copies de vélins et d'œuvres du maître tilbourgeois qui sont aujourd'hui recensées sous l'attribution « Cercle de Gerard van Spaendonck » ou « Suiveurs de Gerard van Spaendonck », dans les ressources ou les bases de données à disposition. Ces travaux, souvent de qualité, contribuent d'ailleurs à brouiller les pistes quant à l'identification des œuvres réalisées par van Spaendonck et celles peintes par d'autres dans une facture très proche.

b) *Une publication pédagogique destinée aux étudiants, Fleurs dessinées d'après nature*

Afin de parfaire son rôle de professeur d'iconographie naturelle, et ne se contentant pas uniquement des copies réalisées par ses élèves d'après ses œuvres, Gerard van Spaendonck fut à l'origine d'un manuel pédagogique destiné aux étudiants et amateurs qui souhaitaient s'investir dans la peinture botanique. L'ouvrage publié en 1801 a connu par la suite plusieurs rééditions, l'agrémentant d'une préface et de commentaires pour chacune des 16 fleurs peintes. En effet, il s'agit d'une succession de planches représentant une ou plusieurs fleurs de la même variété. Celles-ci reprennent les caractéristiques communes à tous les vélins, c'est-à-dire un format identique, un sujet représenté au centre et mis en valeur grâce à un angle choisi avec soin, une identification de la fleur en Latin et en Français et la signature de l'auteur.

Ici, les planches ont toutes été peintes par Gerard van Spaendonck, avant d'être reprises sous la forme de lithographies par plusieurs artistes dont Pierre-François

Legrand⁹⁵ et Louis-Charles Ruotte⁹⁶. A l'instar des vélins, ces planches botaniques témoignent de la maîtrise de van Spaendonck à saisir chaque détail de la nature, qu'il s'agisse des textures, des volumes, des couleurs et des spécificités de chacune des fleurs. De plus, toutes montrent une fleur généralement peinte à l'apogée de la floraison, et si elle est d'accompagnée d'autres fleurs, celles-ci sont dans un état antérieur ou bien postérieur dans son cycle de vie. De cette façon, l'artiste demeure fidèle à la réalité et laisse voir la fleur dans toute sa complexité. De même, si la fleur en question possède des teintes différentes – notamment la tulipe bicolore – van Spaendonck s'emploie à en donner un aperçu en représentant plusieurs fleurs aux couleurs différentes.

Ce manuel d'iconographie naturelle, originellement constitué exclusivement de planches botaniques, était donc à destination des élèves et amateurs qui pouvaient alors s'entraîner à copier – chez eux ou dans l'atelier de van Spaendonck – chacune des fleurs, jusqu'à obtenir un résultat proche de celui du maître brabançon. De plus, le format mince de ce volume facilitait l'édition dudit manuel et donc la diffusion du style et des enseignements du peintre tilbourgeois. De fait, grâce à son atelier qui connaissait une grande fréquentation et à sa publication *Fleurs dessinées d'après nature*, Gerard van Spaendonck contribua à diffuser son style au sein de la jeune génération de peintres et fut donc à l'origine d'une nouvelle école stylistique, à petite échelle mais qui connut un certain succès.

Comme précédemment évoqué, le succès d'un artiste ne se mesure pas à uniquement à sa place sur le marché de l'art mais également aux émules qu'il soulève et aux suiveurs qu'il initie. Après avoir évoqué cet aspect, il est désormais nécessaire d'aborder le cas des collectionneurs d'art qui ont acquis des œuvres de Gerard van Spaendonck, à différents moments de la carrière de l'artiste tilbourgeois.

⁹⁵ Pierre-François Legrand (1743- ?) était un dessinateur et imprimeur parisien.

⁹⁶ Louis-Charles Ruotte (1754-1806) était un graveur parisien.

2) Les œuvres de Gerard van Spaendonck : quel succès sur le marché de l'art contemporain ?

a) *Des collectionneurs issus des hautes sphères de la société parisienne*

Rappelons que l'étude prosopographique menée lors des recherches de Master 1 et approfondie dans le cadre du Master 2 a permis de mettre au jour des personnes éminentes dans l'entourage de l'artiste Gerard van Spaendonck. De ce fait, les protecteurs et mécènes du peintre ont pu être identifiés, en même temps que leur implication dans la carrière du peintre brabançon. Parmi eux, figure le comte d'Angiviller⁹⁷ dont la présence jalonna toute la vie active de van Spaendonck.

En 1774, le comte d'Angiviller fut nommé Directeur des Bâtiments du Roi par Louis XVI, et se vit alors en charge d'enrichir les collections royales, par le biais d'acquisitions, de commandes ou bien de projets de grande envergure comme ce fut le cas pour le Louvre. Pour ce faire, il acheta des « tableaux d'histoire et des statues dont le sujet sera les grands hommes français⁹⁸ ». Entre 1775 et 1789, il fut également à l'initiative de l'acquisition de plus de 200 peintures (regroupant les Ecoles françaises, espagnoles, italiennes et hollandaises) et de 28 statues des « Grands hommes » pour orner une galerie. De même, il encouragea le monopole détenu par l'Académie à organiser des expositions et les acquisitions des Bâtiments du Roi se retrouvaient alors exposées lors des Salons.

D'Angiviller fut essentiellement connu pour avoir été l'initiateur d'un projet de très grande envergure pour le Louvre^{99/100}. Il s'agissait de créer « un monument unique en Europe¹⁰¹ ». Dès le Salon de 1777, huit peintures d'Histoire, commandées au nom du roi, ont été accrochées dans cet espace, afin d'y tester ses qualités muséales. Cependant, les ambitions du comte furent rapidement étouffées par le manque de

⁹⁷ Charles-Claude Flahaut de la Billarderie, comte d'Angiviller (1730-1800).

⁹⁸ Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France. XVIII^e – XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 195p., p. 32, cf. C. C. D. d'Angiviller, *Mémoires*, Paris, Louis Bobé, 1933, p. 43-47 et 59-60.

⁹⁹ Andrew McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1999 [1994, Cambridge, Cambridge University Press], 289p., p. 49-90.

¹⁰⁰ Mais le projet ne vit jamais le jour en raison de débats muséographiques jamais résolus et de problèmes financiers importants.

¹⁰¹ Texte en Anglais : « D'Angiviller made perfectly clear that this was to be no ordinary picture gallery. In his own words, it was to be "a monument unique in Europe" [...]. Andrew McCLELLAN, *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1999 [1994, Cambridge, Cambridge University Press], p. 49

ressources financières et les troubles politiques, notamment ceux liés à la Révolution française. Il dût d'ailleurs fuir la France en 1789, abandonnant son projet de Grande Galerie.

Mais en tant qu'intermédiaire entre les artistes et les hautes sphères politiques françaises, le comte d'Angiviller fut à l'initiative de réservations ou de commandes de peintures au nom du Roi, et deux œuvres de Gerard van Spaendonck furent sélectionnées. Dans un premier temps, il s'agit d'une toile peinte en 1785 *Corbeille et vase de fleurs ; Tableau représentant un piédestal d'albâtre, enrichi de bas-relief, sur lequel est posée une corbeille de fleurs et à côté un vase de bronze* (Cf. fiche d'œuvre n°28, section 1). Cette œuvre fut exposée au Salon du Louvre en 1785 et 1787, à chaque fois avec un cartel mentionnant « Pour le Roi ». Cette peinture est d'ailleurs restée dans les collections royales et est aujourd'hui exposée au château de Fontainebleau.

Cependant, il est nécessaire de mentionner que les acquisitions destinées à enrichir les collections royales ne dépendaient pas exclusivement du comte d'Angiviller puisque trois autres œuvres de van Spaendonck figurent dans ces collections illustres : deux toiles de 1783 qui fonctionnent en pendant *Deux tableaux ovales, l'un un vase de lapis-lazuli et l'autre un vase de porphyre ; tous deux remplis de différentes fleurs* (Cf. fiches d'œuvre n° 23 et 24, section 1) et une toile de 1789 *Vase rempli de différentes fleurs et posé sur une table de marbre, où se trouvent deux ananas et une corbeille garnie de différents fruits* (Cf. fiche d'œuvre n°35, section 1) mais dont l'appartenance aux collections royales demeure questionnée.

Enfin, l'intervention du comte d'Angiviller ne se limitait pas aux collections strictement royales, mais son entremise fut également sollicitée par le comte d'Artois¹⁰². Ce dernier fit réserver une autre œuvre du peintre brabançon Gerard van Spaendonck, *Un tableau représentant une corbeille remplie de diverses fleurs, posée sur une encoignure de marbre sculpte. A côté se voit un piédestal de marbre blanc, sur lequel est un vase*, peinte et exposée au Salon du Louvre en 1787 (Cf. fiche d'œuvre n°32, section 1).

Nous constatons donc que les peintures de Gerard van Spaendonck rencontrèrent un franc succès auprès de la famille royale dont les collections furent

¹⁰² Charles-Philippe de France, comte d'Artois et connu sous le nom de Charles X (1757-1836).

enrichies de trois œuvres de cet artiste brabançon. Ces réservations et commandes établies par l'intermédiaire du comte d'Angiviller agirent comme un réel essor et révélateur dans la carrière de van Spaendonck, reflétant alors son talent et son ancrage dans le milieu artistique parisien de la fin du XVIII^e siècle. Cependant, il est nécessaire de mentionner que les collectionneurs privés furent également présents et acquirent plusieurs œuvres de van Spaendonck.

b) *Des collectionneurs privés*

L'étude prosopographique concentrée sur le réseau de connaissances de Gerard van Spaendonck révéla également des mécènes et collectionneurs privés, moins influents que le comte d'Angiviller, mais tout aussi actifs et sensibles au style unique développé par le peintre dans ses natures mortes. Parmi eux, nous retrouvons notamment Claude-Henri Watelet¹⁰³, Barthélémy Lolié¹⁰⁴ et le comte de Vaudreuil¹⁰⁵.

Focalisons-nous d'abord Claude-Henri Watelet qui peut être considéré comme le plus ancien soutien du peintre brabançon. En effet, c'est Watelet qui permet à van Spaendonck, récemment arrivé à Paris, d'être hébergé au Louvre en lui louant l'appartement qu'il occupait. Cet appartement était d'ailleurs la propriété du comte d'Angiviller qui le louait à Watelet après que celui-ci avait fait faillite et ait perdu une grande partie de ses biens.

Avant de se distinguer en tant que mécène et protecteur des arts et des artistes, Claude-Henri Watelet a commencé sa carrière publique en tant que receveur général des finances à Orléans¹⁰⁶. Il est élu membre à l'Académie française en 1760 et la même année, publie *L'Art de peindre. Poème avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*. Il est également l'auteur de *L'Essai sur les jardins*, publié en 1774. Enfin, il écrit un *Dictionnaire des beaux-arts* intégré au projet plus vaste d'une *Encyclopédie méthodique* éditée par Charles-Joseph Panckoucke en 1783.

En tant que mécène et soutien financier pour auprès de certains artistes, Watelet faisait l'acquisition de toiles qu'il conservait essentiellement dans son

¹⁰³ Claude-Henri Watelet (1718-1786) était érudit parisien, amateur d'art et fin collectionneur.

¹⁰⁴ Barthélémy Lolié (? – 1789) était procureur des comptes. Nous avons très peu d'informations le concernant.

¹⁰⁵ Joseph-Hyacinthe François de Paule de Rigaud, comte de Vaudreuil (1740-1817) était un courtisan français, proche de la peintre Louise-Elisabeth Vigée-Le Brun.

¹⁰⁶ Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, 387p., p. 34.

appartement du Louvre. La vente de sa collection de tableaux en 1786¹⁰⁷, six mois après son décès, traduit son engagement dans le mécénat artistique. En effet, ce dernier possédait une sélection d'œuvres des écoles française, italienne, flamande et hollandaise. Outre ces peintures, cette collection comprenait également des objets précieux et des dessins et estampes. Parmi les toiles acquises par Watelet, figure une œuvre importante pour la carrière de Gerard van Spaendonck, c'est-à-dire son morceau d'agrément à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture (Cf. fiche d'œuvre n°4, section 1). D'ailleurs, le commentaire de l'œuvre dans le catalogue de vente établi en 1786 souligne cette particularité : « [...] ce tableau peint en 1775 a été accepté d'une seule voix à l'Académie Royale pour agréer cet habile artiste ».

Enfin, Watelet s'est illustré en tant qu'intermédiaire précieux entre les artistes et les personnalités influentes comme le comte d'Angiviller avec qui il entretenait des relations privilégiées. En effet, Watelet pouvait fournir ou sélectionner des œuvres d'artistes que le comte pouvait ensuite intégrer aux collections royales. Le réseau de connaissances de Watelet comprenait également d'autres amateurs d'art et collectionneurs, dont le procureur des comptes Barthélémy Loliée¹⁰⁸.

Le lien qui unissait les deux hommes Claude-Henri Watelet et Barthélémy Henri Loliée était particulièrement inédit. En effet, Watelet a longtemps entretenu une relation extra-conjugale avec Marguerite Lecomte, mariée à Jacques Lecomte, parents de Louise-Victoire Lecomte. Cette dernière épousa Barthélémy Loliée après que Watelet les ait présentés. Son implication dans cette union alla d'ailleurs au-delà de la seule entremise, puisque c'est Watelet qui paya la dote pour le mariage, soit une somme de 40.000£¹⁰⁹.

Barthélémy Loliée était alors procureur des comtes et en tant que proche de Claude-Henri Watelet, son intérêt fut orienté vers les arts, comme en témoigne le catalogue¹¹⁰ de vente de sa collection, établi après son décès¹¹¹. Y sont alors

¹⁰⁷ Alexandre-Joseph Paillet, *Catalogue de tableaux, dessins, miniatures en émail et autres, bustes et figures de marbre, instruments de physique, de musique etc., planches gravées de Rembrandt et autres, estampes rares, anciennes et modernes, et autres objets curieux*, Paris, de Prault, 1786, 64 pages.

¹⁰⁸ Autres orthographes : Lollier, Lolié.

¹⁰⁹ Charles-Nicolas Roland, *Mémoire au Roi Louis XVI. En dénonciation des abus d'autorité et de mépris des lois exercés contre moi*, Londres, s.e, 1784, 243 pages. L'auteur était caissier de Claude-Henri Watelet.

¹¹⁰ Alexandre-Joseph Paillet, *Catalogue de tableaux précieux ; dessins & estampes sous verre & en feuille ; belle cage d'oiseaux rares & d'autres objets*, Paris, de Prault, 1789, 41 pages.

¹¹¹ Nous disposons d'informations contradictoires à ce sujet. Certaines sources donnent la date du 4 mars 1789 tandis que d'autres avancent celle du 28 février 1789.

consignés, entre autres, des tableaux des écoles flamande, hollandaise, italienne et française. Et c'est dans cette dernière catégorie que figurent cinq toiles peintes par Gerard van Spaendonck, dont deux seulement ont pu être identifiées. La première *Nature morte aux fleurs* a été peinte en 1773 (Cf. fiche d'œuvre n°1, section) et aurait été conçue avec un pendant introuvable à ce jour, et la deuxième *Vase de fleurs et nid sur un entablement* est datée de 1776. Les deux autres œuvres non encore identifiées sont référencées sous les titres suivants : n°70 : *un melon, des pêches et un ananas placés sur une table de pierre ; ce morceau rendu avec vérité, offre une des belles études de cet artiste. Hauteur 11 pouces, largeur 13 pouces* et n°70 bis : *un vase de cristal richement garni de bronze et un coffret d'agate, des perles, du corail et lapis posés sur une table de marbre ; ce tableau de genre est étudié avec soin.*

Paradoxalement, et à la différence de toutes les œuvres précédemment citées dans ce développement, les deux œuvres identifiées et acquises par Barthélémy Loliée n'ont pas été exposées lors de Salons et donc ne comptent pas parmi celles qui ont connu une vie publique. Enfin, nous pouvons affirmer que Loliée fait partie des collectionneurs privés les mieux dotés quantitativement parlant.

Enfin, le dernier collectionneur abordé dans cette étude n'est pas de moindre importance, ce que soit par sa personnalité que par la qualité potentielle de l'œuvre qu'il a acquise. Il s'agit en effet du comte de Vaudreuil, un habitué du monde artistique parisien et de la Cour. Le catalogue de sa collection¹¹², établi après son décès, révèle l'acquisition d'une œuvre de Gerard van Spaendonck *Des Groupes (sic) de fleurs & de fruits dans un vase d'albâtre orné de bas-reliefs d'enfants (sic). On y voit des pavots doubles & simples, des roses, des tulipes, une grenade & une branche de prunier chargée de fruits & de feuilles, &c. Au pied du vase qui pose sur un socle de marbre ; on voit encore des raisins, des pêches, un ananas, une branche de groseiller avec ses fruits & d'autres fleurs précieuses, une partie d'architecture forme le fond. Ce tableau capital est d'une couleur, d'une harmonie & d'une exécution parfaite. On sait qu'il a réuni en sa faveur tous les suffrages au Sallon (sic) de 1781. Hauteur 37 pouces, largeur 30.*

¹¹² Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, *Catalogue d'une très belle collection de Flandres, d'Italie, de Hollande et de France*, Paris, de Prault, 1787, 142p.

La toile en question pourrait être d'une importance capitale dans la carrière et la production artistique de Gerard van Spaendonck. Cependant, je me contenterais ici de mentionner cette œuvre puisqu'une étude de cas lui est dédiée dans la suite de ce développement. Il s'agit seulement de compter parmi les collectionneurs les plus illustres ou les mieux dotés le comte de Vaudreuil qui reconnu également le talent du peintre brabançon et qui fit l'acquisition d'une de ses toiles qui fut d'ailleurs exposée au Salon du Louvre en 1781.

Evaluer la production artistique de Gerard van Spaendonck est donc une tâche à accomplir en deux temps : tout d'abord, mesurer sa notoriété auprès de la jeune génération de peintres qui s'inscrivent aux cours d'iconographie naturelle dispensés par le maître brabançon ; puis estimer le succès de l'artiste sur le marché de l'art contemporain. Nombreux furent donc les élèves et les collectionneurs d'art sensibles au style unique de van Spaendonck. Parmi ses étudiants, certains entamèrent d'ailleurs une carrière artistique, perpétuant ainsi les enseignements du peintre tilbourgeois. Quant aux collectionneurs et amateurs d'art, certains d'entre eux, plus illustres que d'autres, trouvèrent à enrichir leurs collections, de leur propre initiative ou bien par l'intermédiaire de précieux conseillers avec des œuvres d'une grande qualité, parfois figurant parmi les œuvres-jalons de la carrière de van Spaendonck. L'artiste connut donc un réel succès et reçut une réception favorable de la part du public parisien, en témoignent les critiques élogieuses, contribuant à donner un essor à sa carrière et à diffuser son style.

Bilan :

Les apports et les enjeux du catalogue raisonné de l'œuvre peint de Gerard van Spaendonck tient donc en deux points essentiels : contextualiser la production artistique du peintre et évaluer son influence en même temps que sa réception auprès des étudiants et du public parisien.

Il s'agissait donc, dans un premier temps, d'identifier l'origine et la perpétuation de son style unique dans la représentation de natures mortes. Cela avait pour objectif de mieux comprendre et appréhender les peintures de van Spaendonck lors des

études iconographiques et stylistiques menées sur ces dernières. D'ailleurs, ces analyses ont mené à de nouvelles pistes de recherches, orientées vers une visée prosopographique, permettant alors une approche avec un raisonnement déductif (du contexte général aux œuvres) ou bien inductif (des œuvres au contexte général), autorisant alors à manipuler l'étude en fonction de ce que l'on souhaite démontrer.

La seconde étape consistait ensuite à évaluer la réception des travaux de l'artiste, tant ses productions et enseignements dispensés lors de sa charge professorale au Muséum d'Histoire Naturelle, que ses œuvres exposées ou non lors de divers salons. Dans les deux cas, le succès fut présent puisque ses cours furent suivis par une trentaine d'étudiants et car ses peintures plurent à certains collectionneurs qui en firent l'acquisition pour enrichir leurs collections.

Ces deux études maintenant abouties, nous pouvons avoir une meilleure appréhension et compréhension des œuvres de Gerard van Spaendonck grâce au travail de contextualisation, en même temps que nous sommes en mesure d'évaluer son influence et sa réception. Ce catalogue raisonné, par le biais des analyses iconographiques et stylistiques des tableaux du peintre brabançon, permet alors de comprendre, dans son intégralité, la production artistique de van Spaendonck, proposant donc une synthèse jusqu'alors inédite.

Cependant, les recherches menées dans le cadre de l'élaboration de ce catalogue raisonné et de cette réflexion qui l'accompagne ont parfois été empêchées par des contraintes ou des limites inhérentes au sujet-même. De fait, la dernière partie de ce développement est dédiée à l'identification et à la compréhension de ces écueils.

III. Les limites et les contraintes dans les recherches et les analyses d'œuvres : un regard critique permanent pour l'identification et l'étude des œuvres de Gerard van Spaendonck

A. Des ressources nécessitant un examen critique constant : la possibilité de remédier à ces écueils inhérents au sujet ?

Au commencement des recherches concernant Gerard van Spaendonck et sa production artistique, les deux premières ressources furent l'ouvrage monographique écrit par Albert van Spaendonck en 1984 et le catalogue d'exposition co-écrit par Sam Segal et Margriet van Boven, d'abord édité en 1980 et réédité en 1988. Bien que ces deux ouvrages m'aient mis à disposition beaucoup d'informations, il demeure essentiel de garder un regard critique quant au contenu puisque des erreurs ont pu être commises, tant sur la chronologie, l'attribution ou bien de référencement d'œuvres du peintre brabançon. Une partie de ces fourvoiements peut cependant être corrigée, notamment en croisant les données obtenues dans d'autres ressources ou bien dans des bases de données ; mais une autre partie de ceux-ci restent erronée et sans possibilité de correction par manque d'informations complémentaires. Il s'agit donc désormais d'identifier scrupuleusement chacune de ces erreurs ou lacunes et de tenter d'y apporter un éclairage, au regard des nombreuses ressources à disposition.

- 1) Corriger les confusions dans les ressources à disposition : entre référencements erronés et erreurs d'attribution
 - a) *Dans l'ouvrage monographique*

Avant de parler du contenu de la monographie écrite par le lointain parent de Gerard van Spaendonck, il est nécessaire de mentionner le fait que l'auteur n'a pas eu la prétention de faire un ouvrage scientifique fondé sur des recherches abouties et des documents à l'appui. Il est davantage question de retracer, année par année, la vie de son aïeul en y consignait les informations qu'il jugeait essentielles. Cependant, le résultat prend forme d'un récit avec un narrateur omniscient qui s'autorise donc à rendre compte des pensées de son sujet principal, Gerard van Spaendonck, à lui prêter des sentiments et des intentions. Il y a donc une grande partie fictionnelle dans cet écrit et la question de l'authenticité des informations est de mise tout au long de la lecture.

Mais au-delà de cette dimension romancée, des informations précieuses y sont mentionnées, telles que certaines œuvres majeures du peintre tilbourgeois, leur acquisition ou leur parcours, une description brève et un commentaire souvent subjectif. Ces renseignements ont évidemment permis l'identification d'œuvres, leur datation ou encore une confirmation d'identification grâce à la description précise faite par l'auteur. Cependant, des erreurs sont également à souligner et ont sans doute été commises par manque de ressources à disposition au moment de la rédaction des cinq ouvrages.

Par exemple, l'œuvre de 1796 *Etude de rose sur marbre blanc* (Cf. fiche d'œuvre n°46, section 1) a été exposée au Salon du Louvre la même année, sous le numéro 483. Cependant, Albert van Spaandonck la mentionne sous le numéro 482. Or, dans le livret du Salon du Louvre, ce numéro 482 correspond à une autre œuvre, *Des pêches et des raisins. Au pastel*. Il en est de même pour une œuvre réalisée en 1779 et exposée au Salon sous le numéro 151, *Différentes fleurs dans un vase de marbre blanc, mêlées avec des fruits, comme ananas, pêches, raisins, etc.* (Cf. fiche d'œuvre n°12 section 1). D'après l'auteur, cette œuvre est le pendant du tableau exposé en 1777 sous le numéro 188, mais la description ne correspond pas avec l'œuvre de 1779, remettant alors en question l'identification de cette dernière.

De fait, un regard critique constant est nécessaire lors du recensement des œuvres, de leur identification et de leur mise en corrélation les unes avec les autres. En effet, les hypothèses mises en avant par le biographe amateur ne sont pas à écarter ou à négliger, mais elles doivent seulement être considérées avec le recul indispensable à la consignation des informations justes, vérifiées et vérifiables. Nuançons également le propos en soulignant que certaines de ces erreurs de référencement d'œuvres sont aujourd'hui rectifiables, notamment grâce aux nombreuses ressources à disposition, qu'il s'agisse d'un accès direct aux documents ou bien à un accès numérisé. En effet, dans le cas des œuvres de Gerard van Spaendonck exposées aux Salons du Louvre, la numérisation des livrets des Salons sur la base de données numérique *Base Salons* permet de comparer les informations obtenues lors des recherches et de corriger si besoin. Une telle démarche doit également être appliquée à la lecture du catalogue d'exposition co-écrit par Sam Segal et Margriet Van Boven.

b) *Dans le catalogue d'exposition de Segal et Van Boven*

Ce catalogue d'exposition, bien qu'il ne soit plus réellement d'actualité, demeure une ressource essentiellement pour les recherches concernant Gerard van Spaendonck et son frère Cornelis. En effet, il offre des informations très complètes à propos de leurs vies personnelles et professionnelles et recense avec rigueur les œuvres en les classant suivant différentes catégories et en fournissant des visuels quand cela est possible : les peintures datées et signées, les peintures signées mais non datées, les dessins, les miniatures, les vélins de Gerard van Spaendonck, les peintures sur porcelaine de Cornelis van Spaendonck, les gravures et lithographies d'après les œuvres des frères brabançons, et une dernière partie moins ordonnée avec seulement le titre des œuvres.

Les auteurs se sont donc attachés à mener une étude aussi exhaustive que possible des œuvres des deux artistes tilbourgeois et appliquent le même procédé aux analyses iconographiques de l'ensemble de la production artistique puisqu'un commentaire est rédigé pour la plupart des travaux, à l'exception des mentions d'œuvres de la dernière catégorie. Cependant, un examen critique demeure obligatoire puisque des erreurs d'attribution ou de datation ont été commises lors de certains référencements. Avant de citer quelques exemples de telles inexactitudes, il faut mentionner le fait qu'Albert Van Spaandonck, l'auteur des cinq tomes de la monographie de Gerard van Spaendonck s'appuie sur les recherches menées pour la rédaction de ce catalogue d'exposition édité une première fois en 1980. C'est pourquoi des erreurs communes peuvent être relevées.

C'est notamment le cas pour l'œuvre citée précédemment, celle exposée en 1779 *Différentes fleurs dans un vase de marbre blanc, mêlées avec des fruits, comme ananas, pêches, raisins, etc.* Dans le catalogue, elle est référencée sous le numéro 3 et le commentaire indique qu'elle était référencée sous le numéro 154 alors que le livret du Salon du Louvre de 1779 lui attribue le numéro 151. Une telle confusion n'entraîne pas une interprétation ou une contextualisation différente de l'œuvre en question, mais dans la quête d'exhaustivité et d'authenticité des informations nécessaires dans le cadre recherche, chaque renseignement doit être vérifié et consigné sérieusement. Cependant, des erreurs plus lourdes de conséquences sont également à souligner, puisqu'il s'agit d'erreurs d'attribution menant à une révision du

corpus des œuvres de van Spaendonck. En effet, le tableau référencé sous le numéro 8 du catalogue d'exposition *Petit tableau peint sur marbre blanc, représentant quelques pêches et une grappe de raisins* (Cf. fiche d'œuvre n°1, section 3), exposé au Louvre l'année de sa création, c'est-à-dire en 1795, a été attribué à Gerard van Spaendonck alors qu'il s'agit d'une œuvre réalisée par son frère cadet Cornelis van Spaendonck. Une fois encore, cette erreur a pu être corrigée grâce au croisement des informations permis par l'accès à différentes ressources tel que le livret des Salons du Louvre.

Dans un souci d'exhaustivité, cette réattribution doit être mentionnée dans les travaux de recherches comme cette présente étude. En effet, l'élaboration d'un catalogue raisonné implique de recenser les œuvres refusées à l'artiste au centre de l'étude et une telle œuvre fait donc partie de cette catégorie. De fait, un commentaire rédigé dans la fiche d'œuvre correspondante informe que l'œuvre a été attribuée à Gerard van Spaendonck alors que son frère en est le véritable auteur.

Ici encore, les erreurs de référencement ou d'attribution peuvent être corrigées dans la mesure où nous disposons aujourd'hui d'un accès plus facile à différentes ressources qui nous permet de remédier à de telles confusions. Le croisement des données apparaît donc essentiel et pertinent, de même que le souci de lisibilité en consignait chaque information de la façon la plus claire possible. Cependant, certaines erreurs ou lacunes ne peuvent pas faire l'objet de correction et demeurent alors incomplètes.

2) Faire face aux erreurs d'attribution et aux informations lacunaires : des recherches laborieuses

a) *Le cas des œuvres refusées : vers une révision de la production de van Spaendonck*

Les œuvres refusées précédemment évoquées peuvent faire l'objet d'une étude de cas à part entière dans la mesure où elles soulèvent la question de la révision du corpus d'œuvres de Gerard van Spaendonck. En effet, lors de mes premières recherches menées en Master 1, seulement deux tableaux pouvaient figurer dans la catégorie des œuvres refusées. Il s'agissait du tableau évoqué ci-dessus, celui peint par Cornelis van Spaendonck en 1795 ; et d'une toile non datée réalisée par Elise

Bruyère¹¹³ *Œillets rouges et une petite branche de baies dans un verre placé sur un rebord* (Cf. fiche d'œuvre n°3, section 3). Mais depuis, d'autres œuvres ont fait l'objet d'une réattribution au profit d'un autre artiste que van Spaendonck. Cela signifie donc que des études sont constamment menées sur le corpus des œuvres de l'artiste brabançon et que celui-ci subit des changements, y compris une réduction en faveur d'une démarche d'attribution plus scientifique et fondée sur des renseignements fiables.

Dans les cas des cinq œuvres refusées recensées dans ce présent catalogue raisonné, c'est la base de données numérique du R.K.D qui a permis de mettre au jour les erreurs d'attribution. En effet, initialement, ces cinq tableaux sont attribués à Gerard van Spaendonck, mais lorsque nous menons des recherches plus approfondies, la vérité s'impose en révélant que ce sont d'autres artistes, souvent proches du peintre brabançon, qui en sont les véritables auteurs. La confusion peut donc être corrigée et le corpus d'œuvres gagne alors en authenticité.

Cependant, les recherches deviennent laborieuses quand il s'agit d'identifier l'artiste à l'origine de l'œuvre ou bien d'obtenir des informations concernant ce dernier. En effet, lorsque l'œuvre est d'abord attribuée à un peintre plus renommé que le véritable auteur, il s'avère plus compliqué d'accéder à suffisamment de renseignements pour comprendre qui était ce peintre jusqu'alors démunie d'une partie de sa production. Ici, la base de données du R.K.D est suffisamment documentée pour donner les informations élémentaires concernant chaque artiste.

Enfin, il est nécessaire de mentionner que, dans le cas des œuvres refusées à Gerard van Spaendonck, une partie de la démarche était relativement intuitive. En effet, le style du peintre brabançon est facilement reconnaissable et la majorité des œuvres refusées présentait une facture différente. Il pouvait alors s'agir d'un souci de naturalisme ou bien d'une structure inédite dans la production de van Spaendonck. De même, l'absence des éléments récurrents (fleurs, fruits, nids, etc.) peut alerter quant à la possibilité d'une main différente pour la réalisation de l'œuvre en question. Par exemple, dans l'œuvre *Fleurs dans un vase en terre-cuite, avec un nid d'oiseau sur un rebord en marbre, une forêt en arrière-plan* de Cornelis Johannes Schaalje (Cf.

¹¹³ Elise Bruyère (1776-1847) était une artiste peintre parisienne. Fille de Jean-Jacques Le Barbier (1738-1836), peintre de scènes historiques et illustrateur, elle se forme auprès de Gerard van Spaendonck et de Jan Frans van Dael pour les natures mortes.

fiche d'œuvre n°5, section 3), le manque de naturalisme, le vase en terre-cuite et l'équilibre précaire du nid ne sont pas habituels chez van Spaendonck. De même que dans l'œuvre *Fleurs dans un vase en terre-cuite sur un rebord en marbre* de Johannes Christianus Roedig (Cf. fiche d'œuvre n°4, section 3), l'orthogonalité très prononcée du rebord en pierre n'est jamais aussi présente dans les peintures de l'artiste tilbourgeois. Ce sont donc ce type d'indices iconographiques ou stylistiques qui incite à mener des recherches plus détaillées en raison d'incohérences avec le reste de la production du peintre. Mais toutes ces différences ne sont pas obligatoirement synonymes d'œuvres refusées. Il peut également s'agir d'œuvres de jeunesse dans lesquelles l'artiste n'exprimerait pas encore toute l'étendue de son talent ou bien d'œuvres de qualité moindre, pour des raisons variées.

Donc, l'étude approfondie et rigoureuse d'un corpus d'œuvre comme celui de Gerard van Spaendonck peut mener à la révision de ce dernier en procédant à une réattribution de certains tableaux qui sont alors dits « refusés » au premier artiste mentionné, au profit du second. Une telle démarche traduit donc un examen critique et méticuleux de chaque peinture, s'appuyant parfois sur des critères esthétiques avant d'être confirmée par des sources et des ressources qui confirment ou infirment une telle réattribution. Bien qu'ici les œuvres refusées à van Spaendonck aient pu être rendues à leur véritable auteur, des lacunes peuvent demeurer et rendre alors le recensement incomplet.

b) Des renseignements lacunaires : le cas des traces d'œuvres et l'impossibilité d'achever le recensement de la production artistique

L'élaboration d'un catalogue raisonné recensant une production artistique s'organise de façon chronologique et demande donc les informations habituellement présentes sur les cartels des œuvres. Cependant, dans le cas des peintures de Gerard van Spaendonck, des lacunes sont à signaler quant à certains renseignements nécessaires à l'identification des tableaux. En effet, lors du recensement des œuvres du peintre brabançon, j'ai dû faire face à différentes lacunes, jamais toutes réunies simultanément, mais qui omettaient un ou plusieurs éléments du cartel. Lorsqu'il s'agissait de la technique, du support, des dimensions ou bien le lieu actuel de conservation, cela n'entravait pas l'analyse iconographique et stylistique de l'œuvre et le commentaire pouvait donc être rédigé sans embûche. Cependant, lorsque les

lacunes concernent le visuel, le titre, la date ou bien l'attribution de l'œuvre, cela conditionne nécessairement l'analyse et la contextualisation du tableau.

Ces manques précédemment évoqués contraignent alors l'identification de l'œuvre, empêchant parfois les comparaisons iconographiques et stylistiques ou bien la mise en contexte. Cela explique donc le format restreint de certaines analyses qui, en raison de ces omissions d'informations, ne peuvent être abouties. C'est également la raison pour laquelle les commentaires proposent des identifications ou des comparaisons hypothétiques, lorsque certains renseignements peuvent corroborer, bien qu'aucun document ne permette de confirmer ou d'infirmer les propositions énoncées. Ce point est d'ailleurs étoffé dans la suite de cette étude.

Mais plus concrètement ce sont les traces d'œuvres qui comprennent le moins d'informations concernant les tableaux et donc qui entravent la démarche exhaustive dans le recensement de la production artistique. L'accès à ces traces d'œuvres m'a notamment été donné par le biais du Getty Museum de Los Angeles qui a listé toutes les occurrences et récurrences des œuvres de Gerard van Spaendonck sur le marché de l'art international entre 1777 et 1940¹¹⁴. Les traces d'œuvres en question ne mentionnent que le nom de l'artiste et un titre, mais ce dernier est souvent trop vague pour être associé à une œuvre bien précise. Par exemple, plusieurs traces d'œuvres reprennent le titre *Nature morte de fleurs* ou bien *Fleurs*, ce qui n'est pas réellement pertinent dans le cas de la production artistique d'un peintre spécialisé dans la représentation de natures mortes de fleurs.

De fait, il demeure impossible de savoir si ces œuvres répertoriées sous ces titres imprécis comptent parmi celles déjà recensées dans le catalogue raisonné, ou bien s'il s'agit de peintures inédites dont nous ne disposons que de très peu d'informations. Par conséquent, bien que la quête d'exhaustivité ait primé tout au long de ces recherches, il n'est pas certain que toutes les œuvres de van Spaendonck soient recensées dans l'absolu dans la mesure où l'absence de visuel et d'informations complémentaires empêche une identification certaine. Ainsi, ces renseignements lacunaires, et parfois énigmatiques, peuvent être considérés comme de nouveaux enjeux et de nouvelles pistes de recherches dans le cadre de la poursuite de cette

¹¹⁴ Consulter la base de données The Getty Provenance Index® Databases : <https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb>

étude. En effet, l'accès à d'autres ressources que celles déjà à disposition pourraient permettre d'y voir plus clair et donc de mener une recherche qui gagnerait alors en exhaustivité et en pertinence.

Lors de mes recherches et de l'analyse iconographique et stylistique des œuvres de Gerard van Spaendonck, j'ai été confrontée à diverses contraintes qui m'ont incitée à adapter mes méthodes et à adopter une méthode rigoureuse et critique afin de diffuser des informations les plus authentiques possibles. Une partie de ses contraintes fut inhérentes aux ressources qui abordent la vie et l'œuvre du peintre brabançon. En effet, les cinq tomes de la biographie de l'artiste ainsi que le catalogue d'exposition de 1980 contiennent quelques erreurs de référencement et d'attribution des œuvres, nécessitant alors un examen critique visant à rectifier ces confusions. Il a donc été indispensable de croiser les données obtenues afin de faire la lumière sur les informations contradictoires et de rétablir la vérité. La démarche implique également la révision du corpus d'œuvres du peintre brabançon afin de révéler les œuvres refusées ou bien le souci d'exhaustivité dans le cas des traces d'œuvres. Ces contraintes impliquent donc une révision des informations à disposition, le tout en faveur d'une meilleure appréhension de celles-ci

B. Une révision des informations existantes pour davantage de compréhension et de lisibilité

Après avoir abordé le cas des contraintes liées aux ressources concernant Gerard van Spaendonck et sa production artistique, il s'agit désormais de s'intéresser plus concrètement aux œuvres qui, elles aussi, demandent un examen critique constant et incitent parfois à une mauvaise interprétation ou contextualisation de l'ensemble. En effet, l'identification de certaines œuvres demeure parfois ambiguë ou incertaine, notamment en raison d'informations contradictoires ou bien lacunaires. C'est pourquoi les œuvres elles-mêmes se retrouvent parfois au centre de quiproquo identitaires ou bien d'hypothèses laissées sans réponse tranchée. De fait, de nouvelles pistes de réflexion pourraient être abordées, dans un souci de lisibilité, de compréhension et de diffusion des informations obtenues au cours de ces recherches.

1) Des identifications ambiguës qui tendent à brouiller les pistes

a) *Le quiproquo du morceau de réception : une étude inédite*

Le cas du morceau de réception de Gerard van Spaendonck demeure encore aujourd'hui plutôt flou et demande un examen critique approfondi en raison d'informations contradictoires tendant à brouiller les pistes quant à son identification certaine.

En 1781, l'artiste brabançon est élu à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Cette même année, il propose trois œuvres au Salon du Louvre, sous les numéros 154 (Cf. fiche d'œuvre n°18, section 1), 155 et 156. Une première mention de son morceau de réception se retrouve dans le livret du Salon du Louvre¹¹⁵ qui répertorie l'œuvre en question sous le numéro 156¹¹⁶

*Un Tableau représentant un Vase de marbre, rempli de fleurs, & dans le bas un groupe (sic) de Fleurs & de Fruits. De 2 pieds ½ de haut, sur 2 pieds de large.
C'est le morceau de réception de l'Auteur*

La description de l'œuvre est étoffée par Albert Van Spaendonck dans le Livre I de la biographie du peintre ¹¹⁷, sans pour autant préciser le numéro d'inventaire

Un tableau représentant un vase de marbre rempli de fleurs et dans le bas, un groupe de fruits et de fleurs. Les fleurs sont carnées, les fruits pulpeux ; la prunelle (sic) enrobe les raisins, le duvet les pêches ; on y trouve la limpidité d'une finesse étourdissante ; le tout dans le jeu de la lumière et des ombres, des tons et des reflets dans une harmonie sans faille. Ce morceau de perfection picturale sera présenté à l'Académie Royale et vaudra à Gérard Spaendonck son fauteuil d'académicien.

Ainsi, tous semblent s'accorder sur le fait que le morceau de réception de van Spaendonck est bien l'œuvre exposée sous le numéro 158 au Salon du Louvre. Cependant, la confusion est introduite entre cette œuvre - donc le numéro 156 - et un autre tableau, exposé la même année, sous le numéro 154. Ce dernier est présenté dans le livret du Salon¹¹⁸

¹¹⁵ Anonyme, *Explication des peintures, sculptures et gravures de messieurs de l'Académie Royale*, HERRISSANT, 1781, 60 pages

¹¹⁶ Idem, p. 30.

¹¹⁷ Albert Van Spaendonck, *Le comte Gérard Van Spaendonck. Biographie du professeur d'iconographie du Museum d'histoire naturelle de Paris*, Livre I, p. 73. *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁸ Anonyme, *Explication des peintures, sculptures et gravures de messieurs de l'Académie Royale*, p. 30. *Op. cit.* p. 68

Tableau représentant un vase sculpté en bas-relief, & rempli de Fleurs & de Fruits, se détachant sur un fonds d'architecture. De 3 pieds 2 pouces de haut, sur 2 pieds 7 pouces de large. Ce Tableau appartient à M. le Comte de Vaudreuil, Grand-Fauconnier de France

La démarche rigoureuse suivie tout au long de cette étude m'a amenée à m'intéresser à la vente de la collection du comte de Vaudreuil qui a eu lieu le 26 novembre 1787¹¹⁹. Son catalogue de vente stipule alors l'information suivante :

M.G. van Spaendonck, 1781

102. Des Groupes (sic) de fleurs & de fruits dans un vase d'albâtre orné de bas-reliefs d'enfans (sic). On y voit des pavots doubles & simples, des roses, des tulipes, une grenade & une branche de prunier chargée de fruits & de feuilles, &c. Au pied du vase qui pose sur un socle de marbre ; on voit encore des raisins, des pêches, un ananas, une branche de groseille avec les fruits, & d'autres fleurs précieuses, une partie d'architecture forme le fond. Ce Tableau capital est d'une couleur, d'une harmonie & d'une exécution parfaite. On sait qu'il a réuni en sa faveur tous des suffrages au Sallon (sic) de 1781. Hauteur 37 pouces, largeur 30.

T.

De plus, un cartel retrouvé dans les archives du R.K.D corroborait cette version et reprenait, mot pour mot, le descriptif issu du catalogue de la vente de la collection du comte de Vaudreuil.

Cette dernière phrase « On sait qu'il a réuni en sa faveur tous les suffrages au Sallon (sic) de 1781 » signifie-t-elle que cette œuvre, référencée sous le numéro 102 dans le catalogue de la vente de Vaudreuil et sous le numéro 154 dans le livret du Salon de 1781, aurait été confondue avec la peinture censée être le morceau de réception de van Spaendonck portant le numéro 156 et dont il n'existe aujourd'hui aucune représentation ? De plus, dans ses *Salons*, tome IV, Diderot mentionne une autre œuvre *Vase de fleurs et de fruits*¹²⁰ (Cf. fiche d'œuvre n°19, section 1) qui correspondrait aux deux descriptions, à savoir, pour l'œuvre référencée sous le numéro 154 et celle sous le numéro 156.

De fait, avant l'étude menée dans le cadre de mon Master 2 et de ces recherches, la question de l'identification du morceau de réception de van Spaendonck ne semble pas avoir été la priorité des commissaires d'exposition ou bien des conservateurs du musée du Brabant-septentrional, lieu de conservation du tableau

¹¹⁹ Voir note 112, p. 57.

¹²⁰ Denis DIDEROT, *Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781. Pensées détachées sur la peinture*, Livre IV, p. 336 et figure 15, *op. cit.* p. 30.

peint en 1781 et référencé sous le numéro 154. Il s'agit donc d'une interrogation inédite, jamais menée auparavant. Cependant, malgré les recherches assidues, la question demeure ouverte et aucun document ne permet, pour l'instant, de s'accorder sur une identification certaine et définitive du morceau de réception de l'artiste.

b) Des identifications hypothétiques : la méthode empirique

D'autres identifications d'œuvres demeurent hypothétiques en raison d'informations contradictoires ou lacunaires, incitant ainsi à recourir à la méthode empirique afin d'établir des conjectures qui semblent pertinentes, sans pour autant être confirmées. L'absence de visuel pour certaines peintures est la cause principale de ces hypothèses puisque plusieurs autres informations peuvent être amenées à concorder entre deux œuvres.

Par exemple, l'œuvre peinte en 1775 *Nature morte de fleurs dans un vase, sur un rebord* (Cf. fiche d'œuvre n°3, section1) peut également correspondre aux caractéristiques d'une peinture exposée en 1777 au Salon du Louvre, sous le numéro 185 *Fleurs dans un vase d'agate* (Cf. fiche d'œuvre n°9, section 1), et pour laquelle nous ne disposons pas de visuel. En effet, les deux tableaux représentent un bouquet de fleurs dans un vase d'agate et sont de dimensions similaires. Plusieurs hypothèses peuvent alors être émises : il s'agit de deux œuvres différentes, ou l'œuvre a pu être peinte en 1775 mais seulement exposée en 1777, ou encore la datation énoncée par Sotheby's pourrait être erronée et l'œuvre aurait alors été peinte en 1777 soit l'année de son exposition. La méthode empirique permet ici d'établir de tels rapprochements d'après des informations qui semblent corroborer et qui plaideraient alors en faveur d'une identification des deux peintures.

De tels questionnements sont relativement récurrents concernant la production artistique de Gerard van Spaendonck. D'ailleurs, il en est de même pour l'identification d'œuvres formant des paires. Par exemple, une œuvre peinte en 1777 et exposée au Salon du Louvre sous le numéro 188 *Un vase de marbre jaune antique, rempli de fleurs* (Cf. fiche d'œuvre n°11, section1) serait conçue avec un pendant peint deux ans après, soit en 1779 et également exposé au Salon du Louvre sous le numéro 47 *Différentes fleurs dans un vase de marbre blanc, mêlées avec des fruits, comme ananas, pêches, raisin, etc.* (Cf. fiche d'œuvre n°12, section). Ces deux tableaux ont été réunis en tant que pendants au sein de la collection Horstmann, avant d'être

vendus et séparés en 1929. Cependant, les commentaires des œuvres ne sont pas en faveur d'une telle réunion puisque des informations contradictoires concernent les deux œuvres : elles seraient toutes les deux datées de 1779 alors que ce n'est pas le cas et la première œuvre aurait les mêmes dimensions que la seconde alors que cela est également faux. Le seul argument en faveur d'une telle union serait un argument thématique fondé sur l'idée que la peinture de 1777 développerait un thème printanier, tandis que celle de 1779 serait davantage marquée par l'automne. Ici, la méthode empirique permet de conserver un regard critique et un examen constant des informations afin de ne pas établir de lien trop hâtivement.

De fait, plusieurs hypothèses concernant l'identification des œuvres de Gerard van Spaendonck jalonnent les analyses iconographique et stylistique de sa production artistique. Un regard critique et un examen attentif de chaque information est nécessaire pour faire face aux contraintes inhérentes au sujet et induites par les ressources à disposition. La méthode empirique qui consiste à émettre des propositions fondées sur l'expérience et l'habitude du contact avec les œuvres du peintre brabançon, peut ici se révéler pertinente en soulignant des lacunes dans le recensement des œuvres et en permettant d'ouvrir vers de nouvelles pistes de recherches, toujours dans un souci d'une meilleure appréhension de la production picturale de l'artiste tilbourgeois.

2) La nécessité de créer de nouvelles pistes de recherches : constituer du lien au sein de la production artistique de Gerard van Spaendonck

a) *Miniatures, vélins et peintures : entre individualité et ensemble cohérent*

Comprendre la production artistique de Gerard van Spaendonck c'est l'envisager dans son ensemble, en n'omettant aucun aspect de sa création ni aucune étape de sa carrière politico-artistique. C'est pourquoi il serait dommageable de considérer les trois pôles constitutifs de sa production – les miniatures, les vélins et les peintures – indépendamment les uns des autres alors que ceux-ci entretiennent des liens indéfectibles. De plus, une telle étude synchronique permettrait une meilleure appréhension, compréhension et lisibilité des œuvres alors incluses dans un ensemble cohérent et suivi.

Dès 1774, Gerard van Spaendonck a débuté sa carrière parisienne en tant que Peintre du roi pour la miniature et a gagné en notoriété grâce à la vente de ses petites

boîtes délicatement ornées de peintures d'une grande qualité. Ensuite, en 1780, il assure la survivance de Madeleine Basseporte au Jardin du roi et contribue à l'enrichissement de la collection royale de vélins en en proposant plus d'une cinquantaine de pièces. Ces planches botaniques traduisent alors tout le talent de l'artiste à représenter une plante d'après nature avec un souci constant de naturalisme. Enfin, dès 1775, le peintre brabançon s'attache à la réalisation de peintures qui apparaissent comme la synthèse d'une tradition iconographique et du développement d'un style unique déjà expérimenté dans les productions précédemment citées, mais ici poussées à leur paroxysme.

Le travail sur miniatures demande une grande précision et la capacité de concevoir des compositions florales harmonieuses et de qualité sur une surface très restreinte. Les détails sont également de mise mais la petite taille des boîtes contraint la pratique. La réalisation des vélins quant à elle, nécessite la démarche inverse, c'est-à-dire la représentation d'une fleur unique sur un espace suffisamment étendu, demandant alors une méticulosité hors du commun. En effet, il s'agit de rendre chaque détail, même les plus infimes, de chaque plante et de peindre cette dernière de façon presque anatomique en y faisant figurer les différents stades de floraison ou bien les différentes facettes d'une même fleur. Et de fait, les peintures sur toile – et parfois sur marbre – apparaissent comme une synthèse et l'apogée des deux expériences précédentes. Les compositions florales sont construites de façon harmonieuse et cohérente, en même temps que chaque fleur est représentée avec autant de minutie que les autres et que l'ensemble est flagrant de naturalisme, voire même d'illusion de trompe-l'œil. Ainsi, l'influence de chaque étape dans la carrière du peintre brabançon se retrouve dans la suivante et est amenée à son état le plus abouti.

Enfin, des liens iconographiques peuvent être établis entre ces trois pôles constitutifs. La première relation, et sans doute la plus évidente, réside dans le fait que la grande majorité des fleurs récurrentes peintes dans les miniatures et les toiles de van Spaendonck ont également fait l'objet d'une peinture sur vélin, permettant alors de leur donner toute leur splendeur. Le second rapprochement est celui qui semble le plus pertinent : certaines compositions florales sont peintes sur miniature et sur toile, assurant ainsi une cohérence dans la production artistique globale. C'est notamment le cas d'une œuvre peinte en 1783 *Un vase d'albâtre oriental rempli de différentes fleurs, posé sur un socle où sont représentés des Enfants (sic) en bas-relief* (Cf. fiche

d'œuvre n° 21, section 1) exposée au Salon du Louvre sous le numéro 88 et qui fit l'objet d'une seconde version réalisée la même année mais épurée de toute connotation mortifère. Ce fut cependant la première œuvre peinte qui fut le sujet d'inspiration pour une miniature, sans doute réalisée dans une période contemporaine.

Donc, pour comprendre complètement la production artistique de van Spaendonck, en même temps que chacune de ses différentes phases, il est nécessaire d'avoir connaissance des trois pôles constitutifs de sa carrière artistique, de leurs tenants et de leurs aboutissants, permettant alors de mettre en exergue leurs particularités respectives et leurs points de convergence. Une telle étude pourrait donc être menée dans cette perspective et la connaissance générale de la production de van Spaendonck gagnerait alors en pertinence.

b) Réfléchir à une présentation croisée des informations en quête de lisibilité

Afin de parfaire notre regard critique et toujours dans un souci de lisibilité, d'appréhension et de compréhension des données, il serait judicieux de réfléchir à une nouvelle façon de présenter les informations pour que celles-ci demeurent cohérentes, pertinentes et suffisantes. Les nouvelles technologies et le numérique semblent alors tout à fait indiqués pour une telle tâche. Lors de ma première année de recherches en Master 1, j'ai eu l'opportunité d'élaborer une base de données exclusivement dédiée à Gerard van Spaendonck et à sa production¹²¹, y présentant le peintre, les trois pôles constitutifs de sa carrière artistique ainsi que son actualité muséale. Il s'agirait alors de poursuivre sur cette voie afin d'imaginer un dispositif numérique capable de rendre facilement lisibles toutes les informations développées dans cette présente étude.

Pour ce faire, il serait nécessaire d'y inclure le catalogue raisonné recensant toutes les peintures de l'artiste brabançon en offrant un tableau général dans lequel chacun pourrait sélectionner une œuvre à propos de laquelle il souhaiterait avoir de plus amples informations. La fiche d'œuvre correspondante pourrait alors s'afficher, donnant accès aux informations relatives à cette dernière, à une analyse iconographique et stylistique, et à une contextualisation de celle-ci. Puis, afin de rendre compte des diverses influences au sein de la production artistique de van Spaendonck, il faudrait alors réfléchir à la possibilité de présenter les vélins des fleurs figurant dans

¹²¹ <http://gerard-van-spaendonck.e-monsite.com/>

le bouquet et, si c'est le cas, une autre œuvre de l'artiste en lien avec la première, qu'il s'agisse d'une variante ou d'une miniature. Et dans un souci d'exhaustivité et d'aboutissement des recherches, il serait également souhaitable de souligner les influences iconographiques et stylistiques de l'œuvre, en même temps que ses éventuelles reprises par d'autres peintres, contemporains ou ultérieurs.

De fait, les informations seraient diffusées avec parcimonie, les unes après les autres, et seraient disponibles à la guise du demandeur. Une telle démarche et une telle présentation permettraient alors d'œuvrer en faveur d'une meilleure lisibilité des informations, au profit d'une meilleure appréhension et compréhension de la carrière et de la production du peintre tilbourgeois. Enfin, cela rendrait possible, de façon concrète, la mise en évidence de l'aspect synchronique et interdépendant de chaque phase dans la production artistique de van Spaendonck.

Bilan :

L'élaboration de ce catalogue raisonné, recensant toutes les peintures réalisées par Gerard van Spaendonck, s'est vue entravée par des limites et des contraintes inhérentes au sujet. En effet, il a fallu développer un regard critique particulièrement aigu et faire preuve d'un examen critique constant face à la question de l'authenticité de certaines informations. De fait, il a été nécessaire de corriger des confusions relevées dans les ressources à disposition, tels que les cinq tomes de la monographie du peintre brabançon et le catalogue d'exposition édité en 1980. Il s'agissait essentiellement d'erreurs de référencement des œuvres et de problèmes d'attribution. Ces rectifications ont notamment menées à la révision du corpus d'œuvres de van Spaendonck et parfois, à la réattribution de certaines toiles, en faveur d'autres artistes. Cependant, en raison de lacunes trop importantes et du manque d'accès à certaines ressources, le recensement des peintures de l'artiste tilbourgeois n'a pu être conduit dans une exhaustivité stricte, puisque des traces d'œuvres demeurent sans identification certaine. Par la suite, il a été nécessaire de dépasser le cadre simple des ressources à disposition afin de s'intéresser à quelques œuvres dont l'identification demeurait hypothétique. Pour ce faire, la méthode empirique et déductive fut de mise dans le but d'émettre des hypothèses et donc des poursuites de recherches qui, si elles aboutissent, apporteront encore plus de densité à cette étude.

Enfin, ces contraintes et ces limites ont incité à réfléchir à de nouvelles pistes de recherches, et surtout à une façon efficace et pertinente de présenter les résultats de celles-ci. Il serait d'abord question d'envisager la production artistique de van Spaendonck dans son ensemble, et non pas de façon trop isolée, dans la mesure où chaque pôle est interdépendant des autres. Et dans un souci de lisibilité en faveur d'une meilleure appréhension et compréhension des données, la solution numérique est envisagée afin de compiler les informations recueillies et de les diffuser intelligiblement.

Conclusion :

L'élaboration d'un catalogue raisonné consacré aux peintures réalisées par l'artiste brabançon Gerard van Spaendonck s'est imposé dans la continuité logique des recherches menées dans le cadre de mon Master 1 et propose une nouvelle approche de la vie et de la carrière du peintre. En parallèle d'un travail méticuleux de recensement, d'identification, d'analyses iconographique et stylistique et de contextualisation des œuvres de l'artiste tilbourgeois, il a été nécessaire de mener une réflexion intradiégétique afin de déterminer les tenants et les aboutissants d'une telle démarche.

Dans un premier temps, il était indispensable d'établir un état de la recherche concernant Gerard van Spaendonck et d'appréhender la genèse de ce catalogue raisonné, en tant que production synthétique inédite. Dès lors, il est apparu que le peintre brabançon possède encore aujourd'hui une place importante dans l'actualité artistique internationale, eu égard aux récentes expositions de 2017-2018 et 2019 ; et donnant lieu à des publications scientifiques qui se sont retrouvées au cœur de cette étude en tant que ressources constitutives des recherches menées. Ensuite, il a été primordial de déterminer une méthode cartésienne pour la catégorisation et l'analyse des œuvres qui composent le corpus d'œuvres. De fait, il s'agissait de justifier le choix porté sur les peintures qui induisait l'exclusion des autres pôles artistiques autour desquels s'articule la carrière de van Spaendonck, c'est-à-dire les vélins et les miniatures. En effet, les premiers ont déjà été largement étudiés récemment, tandis que les miniatures sont bien trop nombreuses pour aboutir à un recensement exhaustif. Et enfin, il était question de cataloguer toutes les œuvres du peintre tilbourgeois, avant de fournir une analyse iconographique, stylistique et contextuelle pour chacune d'entre elles. De fait, ces étapes furent les premiers jalons d'une étude plus large, ouvrant alors vers d'autres considérations esthétiques et critiques.

Ensuite, il était essentiel de souligner les apports et les enjeux de ce catalogue raisonné afin d'en mesurer les ambitions et les impacts historiographiques. Tout d'abord, la contextualisation de la production artistique du peintre brabançon a permis de mettre en évidence les traditions iconographiques et stylistiques perpétuées par l'artiste, avant de réfléchir à une pérennité de ce style unique, adopté par des peintres de la nouvelle génération. Désormais, les analyses iconographique, stylistique et

contextuelle pouvaient être considérées dans toute leur pertinence et incitaient alors à dépasser le cadre d'une étude individuelle et autocentrée au profit d'une recherche plus large à visée prosopographique, permettant donc d'appréhender la totalité des œuvres dans leur ensemble et leur contexte. De là, une évaluation de la réception critique des œuvres de Gerard van Spaendonck était rendue possible, notamment à travers deux exemples emblématiques : les cours d'iconographie naturelle dispensés par le peintre au Muséum d'Histoire Naturelle et le succès des œuvres de ce dernier sur le marché de l'art et donc auprès des collectionneurs d'art, illustres ou amateurs. Ces deux axes de réflexion ont alors permis d'aboutir à une meilleure appréhension et compréhension du corpus des peintures de van Spaendonck. Les résultats des recherches menées ont donc été consignés et organisés, menant à la rédaction d'une synthèse inédite exclusivement dédiée à l'étude de la production picturale du maître tilbourgeois. Cependant, des écueils ont dû être appréhendés afin de mener à bien cette enquête.

Enfin, la dernière phase de cette investigation consistait à identifier les limites et les contraintes inhérentes au sujet et de tenter d'y remédier. En effet, un examen critique constant a été de nécessaire durant la totalité des recherches puisque les erreurs, des confusions ou bien des lacunes ont été identifiées dans les ressources à disposition abordant les peintures de van Spaendonck. Dans certaines circonstances, les erreurs ont pu être corrigées et la vérité a pu être rétablie, notamment grâce à la confrontation des données et à l'actualisation des informations disponibles. Ces rectifications ont alors donné lieu à une révision du corpus des œuvres de l'artiste brabançon, toujours dans un souci d'exhaustivité et de pertinence. Cependant, certaines lacunes persistent, à défaut de documents appropriés. Et de fait, ces contraintes inextricablement liées au sujet invitent à adopter une méthode empirique fondée sur l'expérience de la production du peintre afin d'émettre de nouvelles hypothèses, mais également à réfléchir à de nouvelles pistes de recherches en faveur d'une appréhension et d'une compréhension globale du travail de l'artiste. Il s'agit alors de mener une étude cohérente, complète et dont les résultats seraient présentés avec un souci constant de lisibilité en quête d'une connaissance optimale. Pour ce dernier point, les nouvelles technologies et le numérique semblent être les solutions les plus adaptées, en vue d'une appréhension des informations la moins entravée possible.

Ces recherches, exclusivement consacrées à l'étude des peintures de Gerard van Spaendonck, proposent donc une synthèse inédite des informations relatives à la vie, la carrière et la production artistique du peintre brabançon. L'ambition d'une telle démarche était donc de proposer une étude caractérisée par la quête d'exhaustivité dans le recensement des œuvres, par la pertinence et l'authenticité des propos énoncés, et par la volonté de proposer une analyse ciblée sans omettre pour autant une vision d'ensemble en faveur d'une appréhension et d'une compréhension *in extenso*. Enfin, il s'agissait de mettre en place, ou bien de proposer, des dispositifs de diffusion des résultats obtenus qui n'entraveraient pas la lisibilité et l'intelligibilité de ces derniers.

Cet aspect figure d'ailleurs parmi les pistes de recherches à approfondir dans le cadre de la poursuite de cette étude qui atteindrait alors un degré d'aboutissement supérieur. De même, il serait nécessaire de s'intéresser aux informations laissées lacunaires en tentant de se procurer de nouvelles ressources qui apporteraient alors d'autres précisions. Ainsi, les études concernant Gerard van Spaendonck et sa production artistique demeurent sujettes à de nouvelles découvertes, enrichissant toujours nos connaissances sur ce peintre au style unique.

Fiches d'œuvres

Section 1 : les œuvres datées

1



©Musée du Brabant-Septentrional

Nature morte aux fleurs, 1773, huile sur toile, 0,54 x 0,45 m, Musée du Brabant-Septentrional, Bois-le-Duc, inv.11126

Hist.

- Vente Lollier, Paris, 1789, n°69, non reproduit
- Vente, Paris, 1792, n°46, non reproduit
- Vente de Ganay, Paris, 1807, n°29, non reproduit

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

- Très bon état de conservation

Expo.

- Bois-le-Duc, 2019, n°3

Bibliographie

- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschielders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarsse, La Haye : Gary Schwartz, Sdu, 1988 [première édition : 1980], p. 98 et 200 (n°174), reproduite p. 16-17.

Description et analyse stylistique

L'œuvre de format ovale offre un arrière-plan gris-brun dont les nuances sont plus sombres dans la partie supérieure gauche et plus lumineuses dans la partie inférieure droite, créant alors un dégradé délicat. De ce fond neutre se détache un bouquet qui investit presque l'intégralité de la toile et qui présente des fleurs aux couleurs vives et variées. Celles-ci sont présentées dans un vase en lapis-lazuli avec une monture en bronze. Cette monture ceint le socle du vase, son pied finement travaillé et prend la forme de feuilles d'acanthé au niveau de la panse. Elle enveloppe également les anses et la lèvre du vase. Ainsi, le lapis-lazuli du vase et la couleur bronze-dorée de la monture créent un vif contraste qui contribue à la mise en valeur des fleurs qui composent ce bouquet. Enfin, l'ensemble est posé sur un rebord en marbre dans les teintes brune-beige. Il apparaît d'ailleurs que les coloris utilisés pour cet appui en marbre furent appliqués par touches et non sous la forme de nervures, typiques du matériau, donnant ainsi un effet différent.

Le bouquet comprend plusieurs variétés de fleurs qui l'animent, chacune à leur manière, et qui structurent alors la composition générale. Ainsi, des roses *Centifolia*, une branche

de fleurs d'oranger, une renoncule blanche, des primevères bleues et une renoncule rose occupent la partie inférieure de l'agencement floral, proposant une alternance de volumes généreux, et d'autres fleurs plus discrètes. Les feuilles qui accompagnent ces fleurs contribuent à donner de l'ampleur au bouquet puisque celles-ci sont dirigées dans des directions divergentes. Le cœur de l'ensemble est constitué d'une tige de giroflées blanches et de pavots doubles avec deux fleurs en bouton et une fleur éclose. Ces dernières, par leurs couleurs éclatantes, contrastent avec les la pâleur des fleurs précédemment évoquées. Ajoutons que le pavot double attire incontestablement le regard du spectateur, surtout en raison de sa taille imposante et de sa couleur vive. Ensuite, une tulipe bicolore blanche et mauve et un delphinium bleu constituent le fond du bouquet et achèvent de lui donner cet élan vertical, tout en apportant des teintes plus sombres. Derrière la tulipe, nous pouvons apercevoir quelques pétales d'une renoncule jaune à peine esquissée. Notons enfin que des œillets blancs et roses sont délicatement posés sur l'appui en marbre, leurs tiges enchâssant le pied du vase.

A y regarder de plus près encore, nous pouvons observer la présence de nombreux insectes. En effet, une abeille butine une fleur des giroflées blanches, en même temps qu'une fourmi évolue sur des pétales de cette même fleur et qu'un papillon est posé sur la partie supérieure de cette tige. Une libellule est représentée sur un des pétales de la rose *Centifolia*, et cette même fleur est butinée par une guêpe. Ensuite, une chenille ondule sur la tige du pavot double. Enfin, une petite sauterelle est discrètement peinte sur les feuilles de la branche de fleurs d'oranger. Ces insectes, placés avec parcimonie sur le bouquet, rappellent la nature éphémère de ces fleurs, peintes ici à leur apogée, mais destinées à faner et donc à perdre de leur éclat.

Ici, Gerard van Spaendonck fait une démonstration de sa maîtrise dans l'art de peindre des fleurs, alliant la minutie à un souci de réalisme. L'artiste y fait figurer des détails d'une grande qualité, à l'instar de gouttes d'eau rappelant la rosée du matin et la fraîcheur des fleurs. Ces perles d'eau sont notamment représentées sur la Rose *Centifolia* et les feuilles du pavot double. L'attention portée lors de la réalisation de cette toile est traduite par une facture lisse et raffinée. Chaque

fleur est donc peinte dans son plus bel état de floraison ou d'épanouissement, sans pour autant éclipser les éléments adjacents, le tout assemblé dans une sorte de méli-mélo.

Cette œuvre est aujourd'hui insérée dans un cadre en bois doré aux contours rectangulaires et au centre ovale, épousant la forme de la toile. Celle-ci prend alors l'apparence d'un médaillon dans lequel l'orthogonalité de l'appui en marbre fait écho à la forme rectiligne du cadre. Les motifs végétaux de ce dernier rappellent le sujet du tableau, formant ainsi un ensemble cohérent.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Ce tableau a été peint en 1773, soit trois ans après l'arrivée de Gerard van Spaendonck à Paris et un an avant sa nomination en tant que « Peintre du roi pour la miniature » par Louis XVI. Il s'agit donc d'une œuvre de jeunesse, antérieure à ses premières expositions aux Salons du Louvre et donc à ses premiers succès.

D'après le catalogue d'exposition rédigé par Sam Segal et Margriet van Boven, cette œuvre aurait fait partie de la collection de M. Lollier, et compterait partie les cinq tableaux acquis par l'amateur d'art. Ces renseignements sont corroborés par le catalogue de vente dudit collectionneur, indiquant même que cette peinture aurait été conçue avec un pendant ovale représentant un bouquet de fleurs dans une coupe d'albâtre avec une monture en bronze. Ainsi, à l'instar de plusieurs tableaux de l'artiste brabançon, cette œuvre serait un élément d'une paire dont l'ensemble formerait une composition cohérente et complémentaire. Cependant, nous ne disposons pas d'informations supplémentaires permettant d'identifier ce pendant.



©Musée des Beaux-Arts d'Angers

Vase de fleurs, vers 1775, huile sur toile, 0,51 x 0,62 m, signature en bas à droite *G. van Spaendonck f.*, Angers, Musée des Beaux-Arts, n° inv. MBA J 406 (J1881)P

Hist.

- Vente Livois, Angers, 1791, n°141, non reproduite
- Acquisition Musée des Beaux-Arts d'Angers, 1799, avec la mention « saisie révolutionnaire »

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

- Bon état de conservation

Expo.

- Gand, musée des Beaux-Arts, 1960 (L'œuvre est alors attribuée à Cornelis van Spaendonck)
- Bordeaux, galerie des Beaux-Arts, 1978
- Paris, Petit Palais, 1979
- Gétigné, Domaine de la Garenne Lemot, 1999
- Gumna, musée d'Art moderne ; Chiba, musée municipal ; Wakayama, musée d'Art moderne ; Kore, musée municipal d'art ; Takamatsu, musée des Beaux-Arts, 2002
- Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional, 2019, n°9

Bibliographie de l'œuvre

- Association des floralies internationales du Musée du Petit Palais, *Peintres de fleurs en France du XVII^e au XIX^e siècles*, cat. expo., Paris, Musée du Petit Palais - Paris, Palais des Beaux-Arts de la ville de Paris, (19 mai 1979 – 2 septembre 1979), Paris, Les presses artistiques, 1979, n°51.
- Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art, Année 1999, note n°79.
- Collectif, *Les chefs d'œuvre du musée d'Angers*, cat. expo., Japon, 2002, p.72.
- Jean-Jacques Delusse, *Catalogue des tableaux du musée d'Angers fait en Vendémiaire an 14*, 1805, Archives de la ville d'Angers, 2 R 17, n°228.
- Jean-Jacques Delusse, *Nouvelle notice des tableaux du muséum d'Angers, département de Maine et Loire*, Angers, Mame, 1816, n°188.
- Dominique-Clément de Ris, *Les Musées de province*, Paris, 1859 - 1861, 2 volumes, réed. 1865, t.I p.245.
- Paul Eeckhout et André A. Moerman, *Fleurs et jardins dans l'art flamand*, cat. exp. Gand, Musée des Beaux-Arts de Gand (10 avril - 26 juin 1960), Edition de la Connaissance, S.A., Bruxelles, 1960, n°141 (l'œuvre était alors attribuée à Cornelis van Spaendonck).
- Paul Huys Janssen, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Bloemschilders in Parijs. De geur van Succes*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (26 avril 2019-25 août 2019), Wbooks, 2019, n°9.
- Michel et Fabrice Fare, *La vie silencieuse en France. La nature morte au XVIII^e siècle*, Fribourg, Office du livre, 1976, n°490.
- Henry Jouin, *Notice des peintures et sculptures du musée d'Angers et description de la galerie David précédée d'une biographie de P.-J. David d'Angers*, Angers, Lachèse, Belleuvre et Dolbeau, 1870, 256 p., n°296
- Henry Jouin, *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*, Paris, E. Plon et Cie, 1878, 2 vol., n°296
- Henry Jouin, *Musées d'Angers : peintures, sculptures, cartons, miniatures, gouaches et dessins, collection Bodinier, collection Lenepveu, legs Robin, musée David*, Angers, Lachèse et Dolbeau, 1881, 306 p., n°406.

- Henry Jouin, *Inventaire général des richesses d'art de la France, Province, monuments civils*, tome III, Paris, E. Plon et Nourrit et Cie, 1885, 450 p., n°359.
- Patrick Le Nouène (dir.), *Chefs-d'oeuvre du Musée des beaux-arts d'Angers : du X^{IV}e au X^{XXI}e siècle*, Angers, Musée des beaux-arts d'Angers – Paris, Somogy, 2004, 332 p., n°90.
- Pierre-Joseph-Abel Marchand, *Notice des tableaux du muséum de l'Ecole centrale du département de Maine et Loire dont l'exposition aura lieu dans ladite Ecole, les quintidi et décadi de chaque décade, à compter du quinze floréal, jusqu'au 30 fructidor an 9*, Angers, impr. CC. Mame, père et fils, s. d., n°92.
- Pierre-Joseph-Abel Marchand, *Nouvelle notice des tableaux du museum de l'Ecole centrale du département de Maine-et-Loire, dont l'exposition aura lieu dans la dite Ecole, tous les dimanches*, Angers, s. d., n°228.
- Adrien Mercier, *Notice des tableaux du musée d'Angers*, Angers, Cosnier & Lachèse, 1842, n° 207.
- Adrien Mercier, *Notice des tableaux du musée d'Angers*, Angers, Cosnier & Lachèse, 1847, n°207.
- Pierre Sentout, *Catalogue raisonné d'une très belle collection de tableaux des écoles d'Italie, de Flandres, de Hollande et de France ; pastels, miniatures, gouaches, dessins qui composaient le Cabinet de Feu M. de Livois à Angers*, Angers, 1791, n°141 (Un exemplaire à la BN F.17a/1270b).
- Louis Tavernier, "Le musée d'Angers. Notes pour servir à l'histoire de cet établissement", extrait du *Journal de Maine et Loire*, Angers, 1855, n°141.
- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarsse, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980], n°10.

Description et analyse stylistique

Ce tableau de format rectangulaire propose une coupe en lapis lazuli montée en bronze doré, dont les anses serpentine sont en forme de cygne. Le bouquet qui y est contenu prend une disposition oblique – de l'angle supérieur droite à l'angle inférieur gauche. L'arrière-plan de l'œuvre est réalisé dans des teintes marron-beige, offrant ainsi un champ neutre et uniforme pour contraster avec la variété de couleurs des fleurs peintes. L'ensemble de la composition florale repose sur un rebord en pierre brun clair et avec un effet satiné. Dans la partie inférieure droite, le rebord présente une brèche, offrant alors un espace propice à l'apposition de la signature de l'artiste.

Quelques fleurs se démarquent au sein de ce bouquet, notamment des roses *Centifolia*, des boules de neige blanches, des primevères rouges et blanches, une tulipe bicolore jaune et violette, et enfin, des roses trémières. Ainsi, la plupart des fleurs offre des volumes généreux et sphériques, tandis que d'autres contribuent à animer la composition dans diverses directions, participant donc à son épanouissement.

Ici, Gerard van Spaendonck déploie tout son art afin de mettre les fleurs en valeur. Il use de sa technique et de sa finesse pour représenter des détails floraux avec une grande minutie, comme les ciselures des feuilles, des détails des petits pétales ou bien les plumes de cygne qui ornent l'anse. De même, il s'attache à rendre ces fleurs sous leur plus bel aspect et à différents stades de leur floraison, variant ainsi les volumes, les couleurs et les formes. En outre, certaines fleurs et leur coloris font écho aux matériaux de la coupe. Ainsi, la tulipe bicolore et une renoncule jaune rappellent le bronze doré ; tandis que le bleu de la rose trémière renvoie au lapis lazuli.

Ajoutons que la plupart des natures mortes peintes par l'artiste brabançon contiennent des vases avec des formes, des couleurs et des matériaux différents ; mais peu d'entre elles comprennent un support similaire à ce tableau. En effet, van Spaendonck semblait privilégier les contenants verticaux, à l'instar des vases et des urnes, plutôt que des objets bas, tels que cette coupe. Cependant, l'agencement floral et la coupe constituent un ensemble harmonieux, d'où émane une impression de simplicité et de sobriété.

Enfin, notons que le cadre en bois doré porte l'estampille *E.L INFROIT JME*. Cela signifie Etienne-Louis Infroit, le nom d'un maître sculpteur et menuisier (1720-1774), suivi de la marque de jurande JME, faisant référence à la Jurande des Menuisier Ebéniste, dont la corporation fut effective entre 1751 et 1789.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Cette œuvre appartient à la période de jeunesse de l'artiste, nouvellement arrivé à Paris et récemment nommé « Peintre du roi pour la miniature ». Au regard des tableaux réalisés ultérieurement, il apparaît que cette composition est moins complexe, offrant moins d'éléments peints (pas de nids, pas de fond architecturé, pas de piédestal, etc.), se focalisant donc sur l'objet essentiel qu'est le bouquet et quelques détails ornementaux.



©Sotheby's

Nature morte de fleurs dans un vase, sur un rebord, 1775, huile sur toile, 0,56 x 0,46 m, signature en bas au centre G van Spaendonck 1775

Hist.

- Vente Sotheby's, New York, 2006, n°118, reproduit

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo, Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarsse, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980], n°148.

Description et analyse stylistique

Cette toile ovale est aujourd'hui intégrée dans un cadre en bois doré rectangulaire dont l'espace central épouse la forme ovoïde de l'œuvre. Gerard van Spaendonck offre ici une composition issue de son travail de jeunesse, c'est-à-dire un

tableau avec un fond neutre et uniforme, comprenant uniquement une coupe remplie de fleurs et posée sur un rebord en marbre.

Pour être plus précis, il s'agit d'une coupe ouverte en agate avec une monture en bronze doré. La forme originale de ce contenant demeure visible malgré quelques fleurs plus envahissantes, essentiellement disposées du côté droit. La composition florale est disposée devant un arrière-plan sombre, contrastant alors avec les nombreuses nuances utilisées pour peindre les fleurs. Quant au rebord, il semble fait de marbre rouge avec des nervures plus foncées.

Quelques fleurs se démarquent de l'ensemble, à l'instar d'une tulipe bicolore jaune et violette - récurrente chez l'artiste brabançon -, une tige de jonquilles blanches, des roses de Noël, deux roses *Centifolia* et un œillet blanc. Les coloris de ces fleurs ne sont pas choisis au hasard dans la mesure où la tulipe rappelle la teinte du fond de l'œuvre, tandis que les jonquilles font écho à l'éclat du bronze doré. Ajoutons qu'une tige avec deux roses *Centifolia* est délicatement posée à gauche au pied de la coupe. Cela permet alors d'équilibrer la

composition puisque ces deux roses apportent un peu de volume à ce côté moins riche en fleurs et en volumes.

Ici encore, van Spaendonck déploie toute sa technique et tout son art pour rendre un bouquet harmonieux, fait de couleurs variées et vives. La délicatesse caractéristique du peintre brabançon se retrouve dans le détail des fleurs, des insectes peints sur différentes feuilles et fleurs ; mais aussi dans l'aspect précieux des matériaux tels que le marbre et l'agate.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

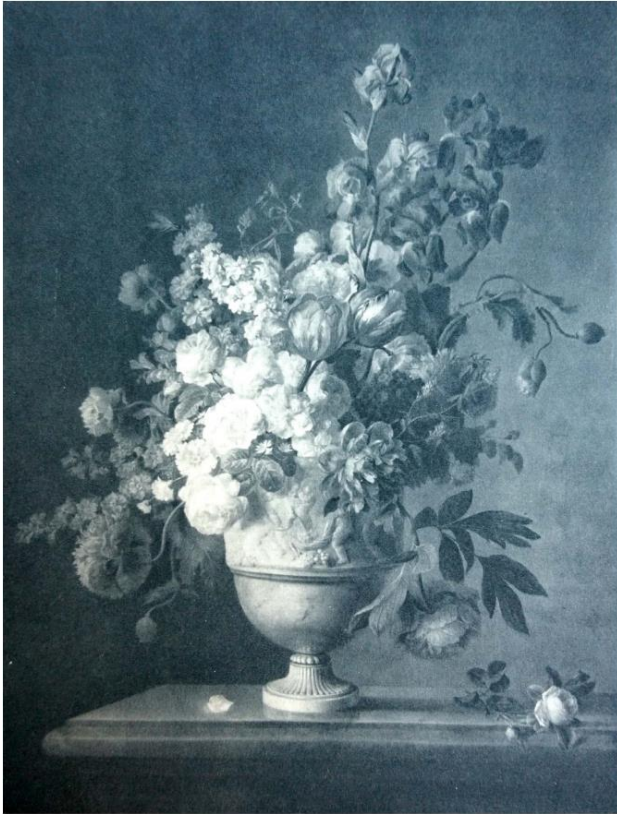
Cette œuvre serait datée de 1775, et compterait parmi les premières années de la carrière artistique de Gerard van Spaendonck. Les informations relatives à l'historique de l'œuvre sont très clairsemées et ne permettent pas de comprendre son parcours dans le marché de l'art. Cependant, en croisant les informations, une hypothèse peut être émise : il pourrait s'agir d'une œuvre exposée au Salon du Louvre en 1777. En effet, une œuvre similaire - avec une coupe d'agate

et des dimensions identiques - a été présentée par l'artiste au Salon. Plusieurs possibilités s'offrent alors à l'interprétation : cette œuvre ne serait pas celle exposée en 1777 au Salon du Louvre ; ou bien cette œuvre a été peinte en 1775 mais exposée en 1777 ; ou encore la datation définie par Sotheby's serait erronée et le tableau aurait été peint en 1777.

Enfin, d'après les experts de Sotheby's, ce tableau de Gerard van Spaendonck aurait fait partie de la collection Demidoff¹²², aussi appelée collection San Donato, mais aucun document ne permet d'infirmer ou de confirmer une telle hypothèse.

¹²² Collection d'œuvres d'art constituée au cours du XIX^e siècle par la famille Demidoff et conservée à la villa San Donato (Italie). La collection est vendue entre 1863 et 1880 par les héritiers de la famille et quelques œuvres sont acquises par

de riches amateurs d'art, peuplant ainsi de nombreux musée par-delà le monde (exemple : la Wallace Collection, la National Gallery of Art, le Metropolitan Museum of Art, la National Gallery, etc.).



©Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D

Un bouquet de différentes fleurs savamment groupées (sic) dans un vase en marbre de belle forme orné d'un bas-relief de jeux d'enfants (sic), 1775, peinture sur toile, 1,20 m x 0,93 m.

Hist.

- Vente Watelet, Paris, 1786, n°29, non reproduite
- Vente Louis-Philippe I^{er}, Paris, 1851, n°175, non reproduite

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie de l'œuvre

- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschielders in Parijs*, cat. expo, Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarsse, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980], p.196 (n°145).

Description et analyse stylistique

Il s'agit de la première œuvre recensée de Gerard van Spaendonck représentant un bouquet de fleurs dans un vase sur pied, privilégiant alors la verticalité à l'horizontalité. Mais le peintre tilbourgeois conserve ses autres caractéristiques récurrentes, à savoir le fond neutre, le rebord en pierre et le bouquet qui occupe presque tout l'espace de la toile, quel que soit le format.

Cependant, ici toute analyse iconographique est freinée par l'absence d'une représentation en couleurs de cette toile. En effet, même si l'historique de l'œuvre permet de comprendre une partie de son parcours depuis la sortie de l'atelier de l'artiste, une image en couleurs demeure introuvable.

L'ensemble sobre comprend donc un rebord en pierre, sans doute en marbre de couleur claire. Sur ce support est posé un vase en marbre sur pied et dont la panse est ornée d'un bas-relief. Cette scène sculptée représente des enfants jouant, peut-être avec des balles, mais l'identification demeure difficile du fait de la mauvaise qualité de l'image à disposition.

Ensuite, ce bouquet présente une grande variété de fleurs, toutes orientées dans des directions divergentes, de façon à donner une grande ampleur à la composition florale, tant en épaisseur qu'en hauteur. Ainsi, des fleurs de pavot, des roses trémières, des roses *Centifolia*, des tulipes bicolores, des giroflées des jardins, ou encore des pivoines ornent ce bouquet. De manière très raffinée, une tige de rose est représentée à droite, sur le rebord en pierre, à l'écart du bouquet et dont un pétale est posé à l'autre extrémité de ce support. Cela a pour effet d'équilibrer davantage la composition puisque le bouquet luxuriant s'oppose au rebord très épuré.

Ici encore, Gerard van Spaendonck fait preuve d'une grande maîtrise dans l'art de peindre les fleurs et d'une grande minutie, illustrée cette fois aussi dans la peinture du vase et des bas-reliefs. Par ailleurs, l'artiste propose un rendu très travaillé des matières, apportant un contraste fort entre la dureté du vase en marbre et la délicatesse des fleurs.

Cet agencement floral n'est pas sans rappeler les œuvres de Jan van Huysum (1682-1749), un contemporain de van Spaendonck, dont les natures mortes de fleurs se composent de la même manière : un support en pierre, un

bouquet proposant de nombreuses fleurs et un fond neutre. Il apparaît donc indubitable que le peintre brabançon s'est inspiré de ce maître amstellodamois pour ses tableaux.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

L'œuvre est datée de 1775 et serait le tableau soumis à l'Académie royale de Peinture pour l'agrément de van Spaendonck. Ceci est notamment confirmé dans le catalogue de vente de la collection de Claude-Henri Watelet (1786) : « [...] *ce tableau peint en 1775 a été accepté d'une seule voix à l'Académie Royale pour agréer cet habile Artiste* ».

En outre, cette œuvre, véritable jalon dans la carrière institutionnelle du peintre brabançon, a servi de modèle pour un artiste appartenant aux suiveurs de Gerard van Spaendonck. Ainsi, une œuvre vendue aux enchères chez Sotheby's en 2012, *Fleurs dans un vase sur un rebord en marbre*, reprend le tableau de van Spaendonck. Cette peinture ayant appartenu à Giancarlo Baroni, a d'ailleurs été attribuée à Cornelis van Spaendonck, avant de lui être refusée au profit d'un peintre

anonyme. Cette version propose des coloris chauds, avec une dominante de fleurs rouges, jaunes et blanches, se détachant sur un fond neutre marron-beige. Nous pouvons alors imaginer que l'artiste a restitué les couleurs originales de l'œuvre du peintre tilbourgeois, mais nous ne disposons pas de preuve pour confirmer cette hypothèse.



©Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D

Vase de fleurs, nid d'oisillons et fruits posés sur un entablement de marbre bréché, 1775, 0,71 x 0,58 m, signature en bas à droite (illisible)

Hist.

- Vente de Tascher, Paris, 1817, n°36, non reproduit

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Cette œuvre propose une composition florale dense, avec de nombreuses fleurs volumineuses contenues dans un vase sur pied et posé sur un support en pierre au bord sinueux. L'ensemble se détache sur un fond neutre, sans doute marron ou brun foncé. Ici, les informations relatives à l'œuvre sont quasiment inexistantes, rendant difficile l'identification et la contextualisation de ce tableau.

A l'instar des autres natures mortes de Gerard van Spaendonck, certaines fleurs sont davantage mises en valeur,

telles que les *Roses Centifolia*, les pavots, une rose trémière, une tulipe bicolore, ou encore des œillets d'Inde. Le bouquet est d'ailleurs agrémenté de grandes feuilles qui apportent une réelle densité à l'agencement floral. Ces éléments de verdure contrastent vivement avec les couleurs pastel des fleurs et les formes variées de ces dernières. De plus, une infime partie du vase semble apparaître entre les fleurs et les feuillages. Ce dernier pourrait être en marbre ou en albâtre, peut-être de couleur beige ou bien légèrement plus sombre comme du brun. A l'instar d'autres vases peints par l'artiste, celui-ci semble orné d'un bas-relief sur la panse. En effet, ce vase présente un profil sinueux, peut-être le résultat d'une ornementation, mais la qualité médiocre de la représentation ne permet pas un développement plus vaste sur ce point. De même, certaines fleurs demeurent difficiles à identifier, ce qui fausse le rendu des couleurs et des matières.

Ajoutons que cette œuvre du peintre brabançon propose deux choix iconographiques inédits : un rebord en pierre non rectiligne et la présence de fruits à proximité immédiate du vase, comblant l'espace laissé sur le support. La première nouveauté, cette courbure du rebord en marbre, apporte du

mouvement à la composition, donnant l'impression que l'entablement et le bouquet se répondent dans une même dynamique. D'une certaine façon, cette variation contribue à l'harmonie de l'œuvre puisque le rebord orthogonal, présent dans d'autres tableaux, installe une certaine distance entre le bouquet et le spectateur. Ensuite, trois fruits sont peints au pied du vase, plus précisément une grappe de raisins blancs, une grappe de raisins rouges et une pêche. Ces fruits sont récurrents dans les œuvres ultérieures de Gerard van Spaendonck. Ainsi, ces fruits représentés à leur maturité, tout comme les fleurs peintes à leur apogée, viennent compléter la composition florale. Ils font écho à la vie des fleurs qui, ensemble, fleurissent progressivement, atteignent leur plus bel état, et fanent tout aussi graduellement.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Nous disposons de très peu d'informations relatives à cette œuvre, ces dernières se limitant à un cartel incomplet et à la mention d'une vente aux enchères ayant eu lieu le 20 février 1983 à Versailles, dans le Palais des Congrès.

Cependant, il semble que cette peinture ne soit recensée nulle part, que ce soit sur les bases de données de ventes aux enchères ou bien dans les catalogues de vente.

Par ailleurs, quand bien même la qualité de la représentation n'est pas optimale, la facture de cette œuvre semble différente des autres compositions florales de Gerard van Spaendonck. En effet, il semblerait que la délicatesse caractéristique du peintre brabançon ne soit pas de mise dans ce tableau, et surtout dans la peinture des fleurs délicates comme les Roses *Centifolia* ou bien les pavots. De même, dans la plupart des œuvres de l'artiste tilbourgeois, l'organisation du bouquet peut sembler désordonnée mais elle répond toujours à un axe de composition déterminé en fonction du support et du contenant ; or ici, des élans verticaux sont dirigés indistinctement dans tous les sens, ne privilégiant aucunement un axe principal, ni ne mettant en valeur un élément particulier.

Tous ces éléments peuvent laisser penser que l'attribution de cette œuvre à Gerard van Spaendonck est une erreur, mais il ne s'agit que d'une hypothèse sans fondement concret, ni preuve à l'appui. Dans le cas où cette peinture n'a pas été réalisée de la main de l'artiste hollandais, il pourrait

s'agir d'un travail d'un de ses suiveurs qui se serait inspiré du style du maître.



©Christie's

Grenades, pêches, raisins et capucines dans un panier avec une urne sculptée sur le rebord, 1776, 0,65 x 0,55 m, signature G. van Spaendonck. 1776

Hist.

- Vente de Tascher, Paris, 1817, n°35, non reproduit

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarsse, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980], p. 196-197 (n°146).

Description et analyse stylistique

Gerard van Spaendonck propose ici une œuvre de format rectangulaire et reprend les mêmes caractéristiques artistiques appliqués dans ses œuvres antérieures, à savoir un

fond neutre et nuancé, ici brun-noir, et le sujet exposé au centre, sur un rebord rectiligne en pierre.

Cependant, le peintre brabançon se renouvelle et innove en ajoutant une urne sculptée sur la droite et en remplaçant un bouquet fourni par une corbeille en osier garnie de fruits.

Ainsi, le tableau offre deux espaces distincts. Tout d'abord, au premier plan figure la corbeille de fruits comprenant trois grappes de raisins (noirs, rouges et blancs), trois pêches et deux grenades. La grappe de raisins blancs déborde de son contenant et vient chevaucher le rebord en pierre, s'imposant ainsi au premier plan et rompant alors l'orthogonalité du support. Il en est de même pour une branche de vigne qui est délicatement posée en équilibre devant la corbeille. A bien y regarder, ces deux éléments occupent le premier plan de l'œuvre et sont placés au centre de celle-ci. En outre, ils agissent comme un guide pour le regard du spectateur qui se focalise alors sur la grappe de raisins avant de se découvrir sur la corbeille puis sur l'urne sculptée.

Ensuite, les autres fruits remplissent entièrement la corbeille, induisant une idée d'abondance et de profusion. Notons que la grenade peinte à droite est ouverte, laissant sa

chaire pulpeuse à la vue de tous. Deux autres éléments végétaux jouxtent cette grenade avec, au centre, une capucine en fleur et quelques feuilles, et derrière, une autre branche de vigne. Ce dernier rameau occupe une partie de l'arrière-plan du tableau puisque les feuilles de vignes sont représentées à gauche tandis que l'autre extrémité est orientée vers la droite, permettant une continuité visuelle avec l'urne placée juste en retrait.

L'arrière-plan comprend donc cette urne sculptée, sans doute dans de l'albâtre, qui paraît imposante par sa taille puisqu'elle surplombe la corbeille. Un rapport ambigu est entretenu entre l'urne et la corbeille, dans la mesure où ces deux entités tantôt s'opposent, tantôt se complètent. En effet, la robustesse de l'urne contraste avec la fragilité de la corbeille, et plus précisément des fruits qu'elle contient. De même que cette corbeille semble placée dans un équilibre précaire entre le bord de l'entablement en pierre et une encoche au niveau de la panse de l'urne, empêchant ainsi la corbeille d'être stable.

Cependant, il existe également des points communs entre les deux objets, et notamment le thème viticole qui est présent à plusieurs reprises : avec les branches de vigne et les

raisins dans la corbeille, dont le motif est repris autour de l'anse de l'urne et dans le bas-relief représentant deux *putti* affairés à la vendange. Ainsi, ces deux objets s'opposent autant qu'ils se font écho, apportant du dynamisme à l'œuvre et à lecture.

Ici encore Gerard van Spaendonck montre toute sa maîtrise dans l'art de peindre la nature. Abandonnant exceptionnellement son thème de prédilection que sont les fleurs, le peintre tilbourgeois déploie le même sens du détail et un traitement minutieux dans la représentation des fruits. A titre d'exemple, les arilles rouge vif de la grenade ouverte sont peints avec la même minutie que les raisins, travaillant pareillement la forme et l'éclat. De même, il représente les fruits au plus beau moment de leur maturité, à l'instar des fleurs qui sont toujours à l'apogée de leur floraison et généralement peintes avec une goutte d'eau sur leur pétale afin de souligner leur fraîcheur. En outre, l'équilibre visuel de la composition est assuré par deux éléments verticaux que sont la branche de vigne et l'urne, peintes aux deux extrémités de l'œuvre et rappelant l'opposition précédemment évoquée.

Enfin, van Spaendonck s'applique également à représenter les insectes susceptibles de butiner les fruits

gorgés de sucre. Ainsi, une guêpe se nourrit d'un grain de raisin (peut-être écrasé) à même le rebord en pierre, et un papillon pourrait être posé sur la grenade entière, mais la qualité de la numérisation ne permet que de le deviner.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Il existerait un pendant à cette œuvre, peint la même année et vendu conjointement à plusieurs reprises. Ce pendant, étudié dans la fiche d'œuvre suivante, aurait pour titre *Vase de fleurs et nid d'oiseaux sur un entablement*. En outre, les deux tableaux se feraient écho dans la mesure où l'un serait associé au printemps, tandis que l'autre rappellerait l'automne.



©Artnet

Vase de fleurs et nid sur un entablement, 1776, toile, 0,65 x 0,55 m

Hist.

- Vente Lollier, Paris, 1789, n°68, non reproduit

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarsse, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980], p. 197 (n°147).

Description et analyse stylistique

De façon comparable à son pendant hypothétique étudié dans la fiche d'œuvre précédente, cette œuvre de format rectangulaire témoigne de la constance de Gerard van

Spaendonck à employer les mêmes critères à travers plusieurs œuvres. Ici encore, le peintre brabançon a représenté un bouquet de fleurs contenu dans un vase et posé sur le rebord d'un appui en pierre. Du côté droit figure un nid d'oiseaux rempli d'œufs.

Une fois de plus, le bouquet offre de nombreuses fleurs charnues, donnant un effet de profusion. Par ailleurs, certaines fleurs se démarquent du bouquet, contrastant par leurs couleurs ou bien par leurs formes. Ainsi, deux roses *Centifolia* figurent au centre de la composition florale et sont véritablement mise en valeur. De même, une rose de Provence, deux tulipes, des narcisses et une couronne impériale attirent l'œil du spectateur par leur mises en lumière particulière. Ajoutons que des tiges et des feuillages parsèment le bouquet, lui donnant davantage d'épaisseur et en élan vertical nécessaire au bon équilibre de l'ensemble.

Ensuite, pour la première fois parmi les œuvres recensées de van Spaendonck, le peintre a ajouté nid garni d'œufs sur l'entablement un élément sur l'entablement. Cet élément inédit se retrouve dans d'autres œuvres ultérieures du peintre tilbourgeois, et connaît toujours le même traitement, à

savoir un placement en équilibre sur le bord de l'appui et généralement à distance du bouquet.

Ici, le peintre brabançon a fait le choix de revenir à une composition plus simple, sans ornement ni objets pour accompagner le bouquet de fleurs.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Cette œuvre est considérée, par Sam Segal et Margriet van Boven, comme le pendant de l'œuvre précédente, toutes deux réalisées la même année. Elles seraient alors unies dans une même thématique saisonnière puisque l'une symboliserait le printemps, tandis que l'autre serait associée à l'automne.

De plus, une telle composition rappelle la filiation stylistique entretenue entre les œuvres de van Huysum et celles de van Spaendonck. De fait, sont regroupés ici des caractéristiques communes aux deux artistes, à savoir, une attention particulière accordée au volume, aux couleurs ; une impression de désordre et surtout, un traitement naturaliste de l'ensemble.

Par ailleurs, bien que cela ne soit mentionné nulle part, une description dans le catalogue de vente du cabinet de M. Lollier (6 avril 1789) pourrait correspondre à cette œuvre. En effet, le tableau présenté sous le numéro 68 correspond à l'œuvre étudiée ici, tant par les dimensions que la composition du bouquet, mais il n'y a aucun élément probant pour confirmer une telle hypothèse.

Discussion sur l'attribution

Enfin, l'attribution de l'œuvre à Gerard van Spaendonck n'est pas certaine puisque la base de données Artnet mentionne une « attribution » et non identification sûre. La facture du tableau ressemble aux autres réalisations du peintre brabançon, mais son style ayant été repris avec beaucoup de finesse par ses suiveurs, il n'est pas insensé de pouvoir attribuer l'œuvre à un autre artiste proche de van Spaendonck.



©Drouot Digital

Fleurs coupées dans un vase monté en bronze doré, à droite un nid veillé par un chardonneret, 1776, huile sur toile, 0,47 x 0,37 m, signature en bas à gauche sur l'entablement G. Van Spaendonck 1776

Hist.

- Vente Drouot, Paris, 2018, n°117, reproduit

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

D'après le catalogue de vente de Drouot, l'œuvre aurait subi des restaurations, mais ce seul commentaire ne permet pas d'en savoir davantage.

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Conformément à toutes les œuvres de Gerard van Spaendonck, le peintre représente ici un bouquet de fleurs dans un vase d'agate monté en bronze et posé sur un appui en pierre. La composition florale se détache sur un arrière-plan neutre et uniforme, mettant ainsi en lumière les couleurs des fleurs. Ajoutons qu'un nid garni d'œufs et veillé par un

chardonneret est représenté à droite, à proximité du pied du vase.

Ce bouquet est notamment composé de deux roses *Centifolia* au premier plan, ainsi qu'une tulipe bicolore dorée et violette, et fleur de pavot au cœur de la composition. Ensuite, une rose bleu-gris et un œillet rose et blanc viennent compléter l'ensemble, tant en ajoutant un certain dynamisme du fait de leurs orientations divergentes. Ces fleurs sont récurrentes dans l'œuvre du peintre brabançon et sont comparables à une signature graphique de l'artiste. Notons également que toute l'ampleur du bouquet réside dans le feuillage disposé tout autour du bouquet.

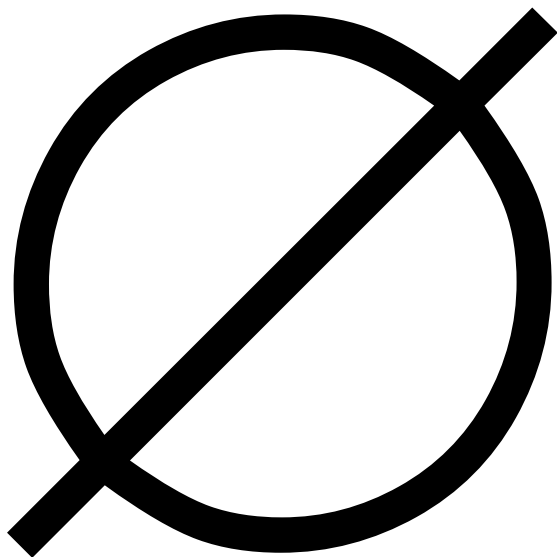
Par ailleurs, le vase d'agate monté en bronze, rappelle en tous points celui de l'œuvre peinte en 1775 (Cf. fiche d'œuvre n°3, section 1). En effet, les deux vases sont strictement identiques et seule leur orientation varie : dans la fiche d'œuvre n° 3, c'est l'anse gauche qui est visible, tandis qu'ici, c'est la partie droite qui est visible. A l'instar de la peinture antérieure, la couleur dorée de la tulipe rappelle la monture en bronze doré du vase. Ici, le rouge de la fleur de pavot fait écho aux quelques plumes rouges du chardonneret. Soulignons

enfin un autre écho coloré : la rose bleu-gris, le liseron bleu délicatement posé sur l'appui en pierre au pied du vase et le gris des œufs dans le nid. Ces rappels colorés participent à la structuration de l'œuvre et à son harmonie.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

C'est œuvre datée de 1776 fait partie des réalisations de jeunesse de Gerard van Spaendonck. En effet, l'artiste nouvellement nommé « Peintre du Roi pour la miniature » s'apprête à faire ses débuts aux Salons du Louvre l'année suivante. Ainsi, ce tableau, parmi les premiers de l'artiste, lui offre l'occasion de perfectionner son style et de faire évoluer progressivement ses compositions.

Enfin, ce tableau pourrait également correspondre, à l'instar de l'œuvre n°3, à la description d'une peinture exposée au Salon du Louvre en 1777 (n°185). Cependant, une identification absolue entre les deux œuvres demeure incertaine puisque les dimensions sont différentes (0,57 x 0,46 m pour celle exposée en 1777), à moins que le cadre de cette présente nature morte soit inclus dans la taille de l'ensemble.



Fleurs dans un vase d'agate, 1777, 0,53 x 0,43 m

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- Paris, Salon du Louvre, 1777, n°185

Bibliographie

- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarssen, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980], p.197 (n°149).

Description et analyse stylistique

Parmi toutes les ressources à disposition, aucun visuel de cette œuvre n'est disponible, rendant donc impossible toute analyse iconographique et stylistique.

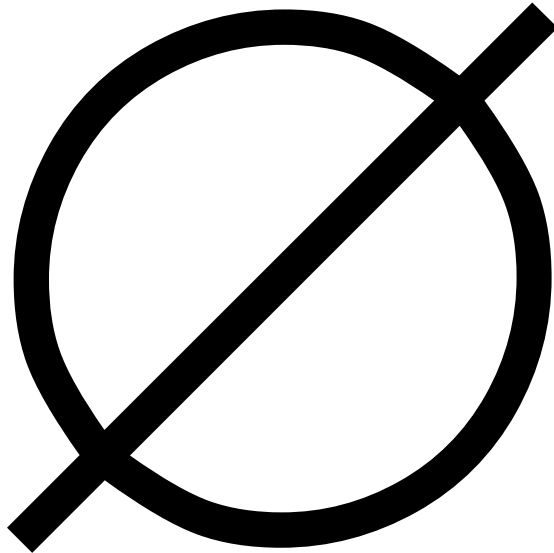
Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

L'année 1777 marque la première participation de Gerard van Spaendonck aux Salons du Louvre. Ainsi, il commence par présenter trois œuvres au public parisien, des *Fleurs dans un vase d'agate*, une *Etude de raisins d'Alexandrie et muscats* (Cf. fiche d'œuvre n°10, section 1) et *Un vase de marbre jaune antique, rempli de fleurs* (Cf. fiche d'œuvre n°11, section 1).

Concernant ce tableau, comme évoqué dans la fiche d'œuvre n°3 de la section 1, il paraît probable, aux vues des dimensions et du titre de l'œuvre, qu'il s'agisse d'un tableau peint en 1775 et exposé au Salon du Louvre en 1777 sous le numéro 185. Cela expliquerait pourquoi les ressources mentionnent cette œuvre à la fois en 1775, date de création et en 1777, date d'exposition. Cependant, aucune preuve ne permet d'affirmer avec certitude que ces deux tableaux ne forment qu'un.

Par ailleurs, un autre tableau pourrait correspondre à cette description, il s'agit de la fiche d'œuvre n°8, section 1.

Mais les dimensions sont différentes, à moins que celles-ci inclues le cadre de l'œuvre.



Etude de raisins d'Alexandrie et muscats, 1777, 0,43 x 0,43 m

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- Paris, Salon du Louvre, 1777, n°186

Bibliographie

- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarssen, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980], p.197 (n°148).

Description et analyse stylistique

Parmi toutes les ressources à disposition, aucun visuel de cette œuvre n'est disponible, rendant donc impossible toute analyse iconographique et stylistique.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Ce tableau fait partie des œuvres exposées par Gerard van Spaendonck lors de sa première participation au Salon du Louvre en 1777. Ici, le peintre brabançon montre qu'il maîtrise également la technique de la peinture de fruits, en plus de son habileté renommée à peindre des fleurs. En effet, les deux autres œuvres exposées à ce Salon de 1777 (Cf. fiche d'œuvre n°9, section 1 et fiche d'œuvre n°11, section 1), sont des tableaux représentant presque exclusivement des fleurs, renouant alors avec le style caractéristique du peintre tilbourgeois.



©Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D

Un vase de marbre jaune antique, rempli de fleurs, 1777, huile sur toile, 0,81 x 0,65 m, signature en bas à droite G. Van Spaendonck

Hist.

- Vente Horstmann, Amsterdam, 1929, n°47, reproduit

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- Paris, Salon du Louvre, 1777, n°188
- Tilburg, 1947, n°19 (L'œuvre était alors datée de 1794)

Bibliographie

- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarssen, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980], p. 99 (n°2).
- Albert Van Spaendonck, *Le comte Gérard Van Spaendonck. Biographie du professeur d'iconographie du Museum d'histoire naturelle de Paris*, Livre I, Bruxelles, éditeur inconnu, 1984, 5 volumes, 83 p., p.50.

Description et analyse stylistique

Cette œuvre exposée au Salon du Louvre en 1777 est un grand format par rapport aux deux autres tableaux exposés la même année (Cf. fiche d'œuvre n°9, section 1 et fiche d'œuvre n°10, section 1). En outre, cette peinture témoigne d'une évolution dans le style artistique de Gerard van Spaendonck. En effet, pour la première fois, l'arrière-plan de l'œuvre propose ici un espace architecturé sur la droite et un arbre sur la gauche. Ainsi, il ne s'agit plus d'un fond neutre et uniforme, mais d'une variation nécessitant la maîtrise de la perspective et de la hiérarchisation des champs.

Le premier plan présente un bouquet richement garni de fleurs, contenues dans un vase en marbre jaune et posé sur un entablement en pierre. A droite, est disposé un nid garni d'œufs et d'une plume blanche. A l'instar des autres bouquets de van Spaendonck, plusieurs fleurs récurrentes sont peintes ici comme une rose *Centifolia*, des narcisses, des roses trémières, des tulipes bicolores, des giroflées des jardins, des pivoines, des fleurs de pavot et des couronnes impériales. Toutes participent à donner de l'ampleur au bouquet, tant en largeur

qu'en hauteur, notamment grâce aux fleurs charnues et aux longues tiges de certaines variétés.

Ici, les feuilles font écho à l'arbre peint à l'arrière-plan, tandis que les fleurs dans les teintes jaune-orangé rappellent le fond architecturé et le vase en marbre jaune. Par ailleurs, l'orthogonalité du support en pierre et du bâti contrastent vigoureusement avec l'aspect sphérique des fleurs et du vase, proposant alors une alternance des formes savamment maîtrisée.

Malgré l'ajout d'un décor derrière le bouquet, c'est-à-dire un arbre et un espace construit, nous ne parvenons pas à situer la composition florale dans un espace distinct. En effet, la présence de l'arbre et la paroi construite laisseraient penser à un emplacement extérieur, mais aucun autre renseignement spatial ne vient corroborer cette idée, ni même l'infirmer. Ce bouquet semble donc hors du temps, par son immuabilité, et hors de l'espace rendant sa situation énigmatique.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Cette œuvre aurait un pendant réalisé en 1779 intitulé *Différentes fleurs dans un vase de marbre blanc, mêlées avec des fruits, comme ananas, pêches, raisins, etc.* (Cf. fiche d'œuvre n°12, section 1). Ces deux tableaux ont d'ailleurs été réunis dans la même collection jusqu'en 1929, date à laquelle ladite collection de F.J.E Horstmann a été vendue. Les deux tableaux étaient datés de 1779, alors que l'un d'entre eux a été peint deux ans plus tôt. De même, d'autres dimensions ont été indiquées pour ce tableau : 0,79 x 0,63 m, correspondant alors aux dimensions du pendant peint en 1779. Ainsi, toutes les informations nécessaires à l'identification des œuvres corroboraient l'idée que ces deux natures mortes fonctionnaient tels des pendants. Toutefois, une partie de ces renseignements était erronée, ne plaidant donc pas en faveur d'une composition d'ensemble.

Le seul argument qui puisse défendre l'hypothèse d'un pendant serait l'idée selon laquelle ce tableau représenterait des éléments printaniers, tandis que le pendant serait dominé par un aspect automnal. Certes, le peintre brabançon a déjà

usé de cette ruse afin de constituer des pendants, mais ici, les différences entre les œuvres sont davantage au profit de compositions indépendantes, plutôt qu'un véritable ensemble.

Ajoutons que d'autres œuvres, exposées ultérieurement au Salon du Louvre proposaient des formats identiques à ce tableau, indiquant alors qu'il ne s'agit pas nécessairement d'un ensemble mais plutôt d'un format régulier utilisé par Gerard van Spaendonck.



©Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D

Différentes fleurs dans un vase de marbre blanc, mêlées avec des fruits, comme ananas, pêches, raisin, etc., 1779, huile sur toile, 0,76 x 0,61 m

Hist.

- Vente Horstmann, Amsterdam, 1929, n°47, reproduit

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- Paris, Salon du Louvre, 1779, n°151
- Tilburg, 1947, n°18
- Tilburg, 1948, n°63
- Amsterdam, 1970, n°35

Bibliographie

- Albert Van Spaendonck, *Le comte Gérard Van Spaendonck. Biographie du professeur d'iconographie du Museum d'histoire naturelle de Paris*, Livre I, Bruxelles, éditeur inconnu, 1984, 5 volumes, 83 p. p.50.
- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981)

Maarszen, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988
[première édition : 1980], p. 99.

Description et analyse stylistique

Cette œuvre peinte en 1779 par Gerard van Spaendonck est, d'une certaine manière, une synthèse des œuvres antérieures. En effet, plusieurs critères y sont regroupés : un format rectangulaire habituel, un fond neutre et uniforme, un rebord en pierre orthogonal sur lequel sont posés des fruits, des fleurs et un vase en marbre blanc avec une monture en bronze doré. Cependant, certains détails diffèrent des autres productions, faisant de ce tableau une composition inédite.

Le premier plan est particulièrement chargé, comparativement aux peintures précédentes. Ainsi, des fleurs et des fruits sont représentés en abondance, et plus précisément une grappe de raisins noirs, des pêches, un ananas, une pivoine, une rose *Centifolia*, une rose *Gallica*, une grappe de raisins blancs, des primevères, des quetsches et un melon. Le fond de la composition n'est pas en reste puisque de nombreuses fleurs y sont également représentées, contribuant

à donner un élan vertical à la composition florale. De cette façon, sont reconnaissables des roses trémières, des lilas, des lys bleus, des boules de neige et des delphiniums. Par ailleurs, il faut noter que la plupart des fleurs ne sont pas disposées dans le vase mais sont posées sur le rebord en pierre. Seules quelques fleurs sont placées dans le vase en marbre blanc.

Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que le peintre brabançon représente un vase fait dans un matériau précieux avec une monture en bronze. De plus, lorsque le support le permet, un bas-relief est souvent ajouté, animant ainsi la surface du contenant. Ici encore, ce sont des enfants qui sont sculptés, et ceux-ci forment une farandole.

Enfin, comme à l'accoutumée, l'harmonie et l'équilibre du tableau sont assurés par des échos et des rappels savamment répartis, témoignant de la maîtrise du peintre dans l'art de la composition. En effet, les quetsches, les primevères, les giroflées et les lys sont toutes dans des teintes bleu marine ; de même que les raisins blancs, les roses trémières, les boules de neige et le vase en marbre proposent des nuances de beige-crème. En outre, les pêches l'ananas et quelques fleurs rouges contrastent vivement avec le reste de l'œuvre. De même que

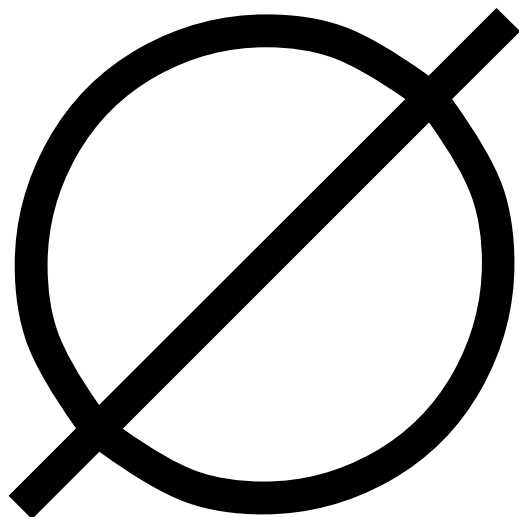
l'arrière-plan neutre brun-vert contribue à mettre en valeur tous les composants du tableau.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Cette œuvre de 1779 serait un pendant à un tableau peint en 1777 intitulé *Un vase de marbre jaune antique, rempli de fleurs* (Cf. fiche d'œuvre n°11, section 1). Ces deux tableaux ont d'ailleurs été réunis dans la même collection jusqu'en 1929, date à laquelle ladite collection de F.J.E Horstmann a été vendue. Les deux tableaux étaient alors datés de 1779, même si l'un d'entre eux a été peint deux ans plus tôt. Ainsi, les deux peintures étaient considérées comme un ensemble alors que plusieurs éléments semblent indiquer le contraire. Il s'agit notamment de renseignements erronés concernant le pendant et incitant donc à penser que les deux œuvres ont été conçues indépendamment l'une de l'autre.

Le seul argument qui plaide en faveur d'un ensemble est le traitement du thème automnal dans cette œuvre, tandis que le pendant proposerait une thématique printanière. Cependant,

cette alternance est coutumière dans la production de Gerard van Spaendonck, sans pour autant que les œuvres soient pensées comme une unité thématique.



Des fleurs dans un vase de marbre jaune antique, 1779,

0,71 x 0,34 m

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- Paris, Salon du Louvre, 1779, n°150

Bibliographie

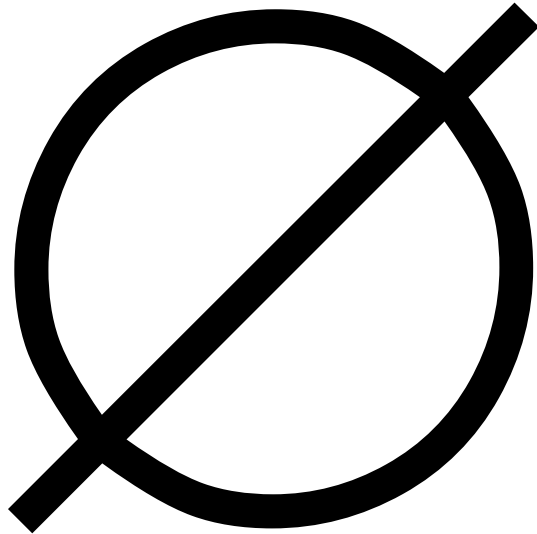
- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarssen, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980], p. 197 (n°150).

Description et analyse stylistique

Parmi toutes les ressources à disposition, aucun visuel de cette œuvre n'est disponible, rendant donc impossible toute analyse iconographique et stylistique.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Cette œuvre a été présentée par Gerard van Spaendonck lors du Salon du Louvre de 1779. Cependant, il se pourrait que cette œuvre soit identique à celle exposée en 1777 sous le numéro 188 intitulée *Un vase de marbre jaune antique, rempli de fleurs* (Cf. fiche d'œuvre n°11, section 1). Mais notons que les dimensions des deux œuvres sont différentes, sans pour autant en expliquer la raison.



Un tableau représentant une corbeille de fleurs de la plus grande fraîcheur, et d'une imitation belle comme la nature, 1779

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- Paris, Salon de la Correspondance, 1779

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Parmi toutes les ressources à disposition, aucun visuel de cette œuvre n'est disponible, rendant donc impossible toute analyse iconographique et stylistique.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Le Salon de la Correspondance fut fondé par Mammès-Claude-Catherine Pahin-Champlain de la Blancherie¹²³ en 1777. Cette nouvelle institution marginale se voulait une sorte de cercle littéraire et artistique, permettant aux artistes d'exposer et de s'exprimer librement, en dehors des contraintes imposées par l'Académie royale de Peinture. D'après les ressources à disposition, cette œuvre serait la seule proposée par Gerard van Spaendonck au Salon de la Correspondance.

¹²³ Mammès-Claude-Catherine Pahin-Champlain de la Blancherie (1752-1811) était un homme de Lettres.



© Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D

Sur une table sont posés un vase en cristal à monture de bronze, d'où s'échappent des fleurs, une grappe de raisins, des pêches et un melon ouvert, 1779, huile sur toile, 0,45 x 0,55 m, signature en bas à gauche G. van Spaendonck. 1779

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

- Margriet van Boven, Sam Segal, Gerard & Cornelis van Spaendonck. *Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarsse, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980], p.100 (n°4).

Description et analyse stylistique

Cette œuvre de 1779 rappelle les premières compositions florales de Gerard van Spaendonck, en proposant un fond neutre et uniforme duquel se démarquent

des fleurs, des fruits et un vase en cristal posés sur un rebord en pierre. Cependant, la numérisation en noir et blanc ne permet pas d'en savoir davantage sur les couleurs qui illuminent cette toile.

Tout d'abord, le premier plan est occupé par trois pêches posées sur deux feuilles de vigne qui dépassent de l'entablement en pierre. Juste à côté est représenté un melon coupé en quatre morceaux encore reliés dans leur partie inférieure. Ensuite, le second plan comprend une grappe de raisins blancs, un vase en cristal avec une monture en bronze dorée sur le col, ainsi que des roses et une branche de jasmin dans ce vase.

Il y a ici un véritable jeu sur les contrastes des textures et des volumes. Ainsi, la transparence du vase en cristal rappelle les grains de raisins translucides, tandis que tout cela détonne avec l'aspect duveteux des pêches et la rugosité de la peau du melon. Enfin, des résonnances de volume se font remarquer, et notamment avec les raisins, les pêches et le melon qui sont tous des volumes sphériques, par opposition au vase en cristal et aux fleurs qui donnent un élan vertical à l'ensemble. Cependant, notons que les tranches de melon

surprennent par leurs lignes plus abruptes, rappelant l'orthogonalité de l'entablement en pierre.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

L'année 1779, date à laquelle cette œuvre a été peinte, coïncide avec un tournant dans la carrière de Gerard van Spaendonck. En effet, le peintre fut nommé à l'Académie royale de peinture quatre ans auparavant et s'apprêtait à entrer au Jardin du Roi en tant que peintre d'iconographie naturelle pour la collection royale des vélins. Il s'agit donc d'une année cruciale pour le peintre brabançon, d'autant plus que son frère cadet, Cornelis van Spaendonck s'est installé à Paris cette même année, marquant ainsi le début de leur collaboration artistique.

16



©Artnet

Jeune fille à la corbeille de fleurs, 1779, huile sur toile,

0,92 x 0,74 m

Hist.

- Vente Livois, Angers, 1791, n°279, non reproduit

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Cette œuvre de format ovale représente une jeune fille blonde, peinte de trois-quarts, habillée à l'antique avec une tunique beige et une toge bleue ceinte à la taille par une bandelette dorée. Elle se trouve devant un autel cylindrique en pierre, orné d'une guirlande végétale, et elle s'apprête à y déposer une corbeille de fleurs en offrande. C'est précisément cet élément qui a été peint par Gerard van Spaendonck, tandis que la figure féminine a été réalisée par Michel Rabillon (1735- 1786 ?), peintre et pastelliste spécialisé dans les portraits.

Le peintre brabançon s'illustre ici dans la représentation d'une corbeille de fleurs, partiellement visible en raison de la contre-plongée. A l'instar des tableaux de van Spaendonck, quelques fleurs sont mises en évidence, telles que les roses *Centifolia*, des Belle de jour, des giroflées de jardins et des narcisses blancs. Par ailleurs, la corbeille en osier est extrêmement travaillée et présente une tresse ceinte par un pourtour central.

Ici encore, les couleurs se font écho dans l'ensemble de l'œuvre. Ainsi, la tige bleue rappelle le ruban dans les cheveux de la jeune femme et les giroflées des jardins dans la corbeille de fleurs. De même que la ceinture de la tunique et la guirlande de fleurs de l'autel suivent un même mouvement ondulant. Enfin, le contraste des couleurs est rendu possible par la présence d'un fond neutre gris-brun qui rappelle les fonds unis des œuvres du peintre tilbourgeois.

Enfin, cette peinture fait partie d'un ensemble composé d'un autre portrait représentant une jeune femme brune, mais van Spaendonck n'a pas été sollicité dans le cadre de la réalisation de cette seconde œuvre.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Il s'agit ici d'une œuvre originale dans la production de Gerard van Spaendonck, en tant que collaboration entre le peintre brabançon et Michel Rabillon. De fait, les peintures réalisées par plusieurs artistes sont rares dans la carrière de van Spaendonck. En effet, des rares collaborations entre l'artiste tilbourgeois et un autre peintre – souvent son frère Cornelis ou ses élèves – résultent essentiellement des tableaux représentant des natures mortes, et non des œuvres en dehors de ce genre, comme ici. Cela signifie donc qu'il est question d'une association inédite entre deux peintres qui n'exercent pas dans le même genre mais qui se complètent pour la réalisation d'un tableau unique.

Enfin, Michel Rabillon comptait parmi ses connaissances proches le Marquis de Livois, un collectionneur, qui acheta d'ailleurs plusieurs toiles de Gerard van Spaendonck.



©Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D

Bouquet de fleurs, fruits et nid sur un entablement, 1780, huile sur toile, 0,68 x 0,53 m, signature en bas à droite *G. Van Spaendonck*. 1780, collection particulière, Pays-Bas

Hist.

- Vente, Paris, 2001, n°00056, non reproduit

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

- Paul Huys Janssen, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Bloemschilders in Parijs. De geur van Succes*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (26 avril 2019-25 août 2019), Wbooks, 2019, n°2.

Description et analyse stylistique

Ce tableau de format rectangulaire propose un fond neutre et uniforme, mettant en valeur un bouquet de fleurs contenu dans un vase d'albâtre posé sur un rebord en pierre. Sur ce support sont également représentés, de gauche à droite, un nid garni d'œufs, un escargot avançant en direction du vase,

deux pêches et une grappe de raisins. Cette composition florale reprend tous les critères mis en œuvre dans la grande majorité des œuvres de Gerard van Spaendonck.

A l'instar de nombreuses autres œuvres du peintre brabançon, ce tableau met en lumière certaines fleurs, et notamment celles qui sont récurrentes dans la production de l'artiste. Ainsi, des roses *Centifolia*, une tulipe bicolore violette et dorée, des roses de Provence, des marguerites, une branche de lilas, des giroflées des jardins et des narcisses se démarquent et apportent de l'ampleur au bouquet. Une harmonie d'ensemble est garantie par les teintes pastel de ces fleurs, réhaussant tout de même la couleur beige du vase.

D'ailleurs, ce vase est un des rares contenant à ne pas présenter de bas-relief, de monture en bronze dorée ou bien à ne pas être fait dans une matière précieuse telle que l'agate ou le marbre. Cependant, quelques ornements animent ce vase, à l'instar de ciselures au niveau du pied, de la partie inférieure de la panse, du col et des anses.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Cette œuvre réalisée en 1780 coïncide avec l'arrivée de Gerard van Spaendonck au Jardin du Roi. Notons d'ailleurs que la plupart des fleurs présentes dans l'ensemble des tableaux ont fait l'objet d'études botaniques restituées dans les vélins, proposant alors une étude individualisée de chacune d'elle. De fait, le peintre disposait de connaissances approfondies concernant les fleurs, y compris d'un point de vue « anatomique », qu'il prenait soin de rendre dans ses vélins et qui se traduisent par une maîtrise minutieuse de leur représentation.



©Musée du Brabant septentrional

Tableau représentant un vase sculpté en bas-relief, et rempli de fleurs et de fruits, se détachant sur un fond d'architecture, 1781, huile sur toile, 1,00 x 0,82 m, signature en bas à droite G. van Spaendonck 1781, Bois-le-Duc, musée du Brabant septentrional, n° inv. 11.886

Hist.

- Vente Vaudreuil, Paris, 1787, n°102, non reproduit

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

- Bon état de conservation

Expo.

- Paris, Salon du Louvre, 1781 (n°154)
- Paris, 1954
- Amsterdam, 2017-2018
- Paris, 2018
- Bois-le-Duc, 2019

Bibliographie

- Denis Diderot, *Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781. Pensées détachées sur la peinture*, Livre IV, Paris, Hermann, 1995, p.336.
- Paul Huys Janssen, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Bloemschilders in Parijs. De geur van Succes*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (26 avril 2019-25 août 2019), Wbooks, 2019, n°4.

- Mayken Jonkman (dir.), *Les Hollandais à Paris. 1789-1914. Van Spaendonck, Scheffer, Jongkind, Maris, Kaemmerer, Breitner, Van Gogh, Van Dongen, Mondrian*, cat. expo., Amsterdam, Rijksmuseum (13 octobre 2017-07 janvier 2018), La Haye, Collection Mesdag (27 octobre 2017-14 janvier 2018), Paris, Petit Palais (06 février 2018-13 mai 2018), Bussum, THOTH Publishers ; Amsterdam, Van Gogh Museum ; La Haye, RKD – Netherlands Institute for Art History ; Paris, Petit Palais – Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 2017, p.58.
- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschielders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarssen, Den Haag : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980], p. 101 (n°5).
- Albert Van Spaendonck, *Le comte Gérard Van Spaendonck. Biographie du professeur d'iconographie du Museum d'histoire naturelle de Paris*, Livre II, Bruxelles, éditeur inconnu, 1984, 5 volumes, p.31.

Description et analyse stylistique

Cette œuvre rectangulaire et de grandes dimensions compte parmi les jalons remarquables dans la production artistique de Gerard van Spaendonck. De fait, ce tableau est souvent prêté dans le cadre d'expositions, donnant lieu à une certaine popularité. De plus, cette peinture propose une synthèse des compositions antérieures, dans la mesure où elle comprend un fond architecturé, un vase en albâtre au centre, rempli de fleurs et posé sur un appui en pierre sur lequel sont disposés des fruits et quelques branchages.

Ainsi, le premier plan comprend l'entablement en marbre sur lequel sont disposés un ananas, une branche de groseiller, trois pêches, deux grappes de raisins – des raisins noirs et des raisins blancs – surmontés par une branche de vigne en équilibre. L'ensemble de ces fruits est placé autour du pied du vase en albâtre. Notons que la partie supérieure de la panse du vase présente une ornementation en bas-relief avec des enfants dont l'activité représentée demeure difficilement identifiable en raison des quelques fleurs qui viennent couvrir le motif.

Ensuite, la moitié supérieure du tableau est entièrement consacrée à la représentation du bouquet dont les fleurs partagent presque toutes un élan vertical. A l'instar des autres œuvres du peintre brabançon, les fleurs récurrentes sont représentées ici, c'est-à-dire des roses *Centifolia*, des anémones, des fleurs de pavot, des tulipes bicolores, des roses trémières, des pivoines, des iris et des primevères. Ici, les couleurs des fleurs contrastent entre elles, contribuant ainsi à leur mise en lumière. De fait, l'iris bleue est placée entre deux fleurs blanches, les roses *Centifolia* ressortent sur la couleur crème du vase en albâtre, ou encore la pivoine rose qui se détache des feuillages et des roses trémières.

Enfin, l'arrière-plan comprend un fond architecturé plus élaboré que celui proposé dans l'œuvre peinte en 1777 (Cf. fiche d'œuvre n°11, section 1). En effet, sont peints ici, de droite à gauche, une niche avec un arc en plein-cintre, un pilastre rainuré et un mur concave avec une corniche sculptée. Ce décor architecturé agit comme un écrin autour de ce vase garni de fleurs, et l'absence d'échelle empêche de se rendre compte de la taille du bouquet, lui conférant donc une certaine ampleur.

Par ailleurs, la structure de l'œuvre reprend les caractéristiques iconographiques déjà établis par Gerard van Spaendonck. En effet, l'orthogonalité du support rappelle la verticalité du pilastre, et ces deux éléments s'opposent avec la rotondité du mur, de la niche, du vase et des fleurs. De même que les couleurs sont disposées de sorte à créer des échos. Ainsi, la grappe de raisins noirs à droite renvoie aux quetsches placées à l'autre extrémité du bouquet ; l'iris et la pivoine bleues se répondent d'un bout à l'autre de la composition ; la grappe de raisins blancs reprend la couleur d'une des deux roses trémières ; et les groseilles rappellent les différents éléments rouges parsemés au sein de toute l'œuvre.

Enfin, des insectes animent le tableau, tels un papillon, des coccinelles, des guêpes, des fourmis, des mouches, ou encore un scarabée. Ces derniers alertent quant à l'idée que les fleurs et les fruits sont destinés à faner et flétrir, attirant ainsi ce type d'insectes.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

L'étude de cette œuvre capitale implique de s'intéresser à son contexte de production ainsi qu'à sa réception par le public parisien. De fait, les ressources à disposition indiquent qu'il s'agit d'une œuvre exposée au Salon du Louvre en 1781 sous le numéro 154. Mais d'autres renseignements sèment la confusion et font de ce tableau le morceau de réception de l'artiste à l'Académie royale de peinture, alors que le livret dudit salon ne consigne pas une telle information. Cette identification délicate fait l'objet d'un développement plus long dans le cadre de ce présent mémoire (Cf. III.B.1).

Enfin, la présence d'une niche n'est pas sans faire écho aux productions d'Ambrosius Bosschaert qui s'est illustrée dans l'art d'introduire de tels éléments architecture dans ses compositions de natures mortes. Ce détail contribue donc à rappeler la tradition iconographique de laquelle est issu van Spaendonck et qu'il a su non seulement s'approprier, mais aussi faire évoluer en y ajoutant son naturalisme et ses touches personnelles.



©Numérisation personnelle

Tableau représentant un vase de marbre rempli de fleurs, et dans le bas, un groupe (sic) de fleurs et de fruits, 1781, huile sur toile, 0,76 x 0,61 m

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

- Denis Diderot, *Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781. Pensées détachées sur la peinture*, Livre IV, Paris, Hermann, 1995, p.336.
- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarssen, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980], p.197 (n°151).
- Albert Van Spaendonck, *Le comte Gérard Van Spaendonck. Biographie du professeur d'iconographie*

du Museum d'histoire naturelle de Paris, Livre I, Bruxelles, éditeur inconnu, 1984, 5 volumes, p.73.

Description et analyse stylistique

La description iconographique de cette œuvre pourrait être semblable en tous points à celle de l'œuvre présentée dans la fiche d'œuvre n°18, section 1. En effet, dans les deux cas, il s'agit de la représentation d'un bouquet de fleurs, dans un vase avec un décor sculpté en bas-relief. La composition florale est posée sur un rebord en pierre et l'ensemble se détache sur un fond architecturé, et plus précisément, un mur concave avec une corniche moulurée.

Ici, la numérisation en noir et blanc ne permet pas de distinguer les couleurs des fleurs peintes, mais certaines sont reconnaissables et les teintes doivent être similaires à l'œuvre précédemment évoquée, à savoir, une dominance de couleurs pastel et quelques touches plus vives, sans doute bleues ou rouges. Le vase quant à lui, offre davantage de différences puisqu'il est fait de marbre mais semble comprendre une monture en bronze doré ou bien une ornementation sur le pied et la partie inférieure de la panse. De même que le bas-relief est abordé de façon différente. Ici, un espace sculpté est inséré

dans le vase sous la forme d'un médaillon qui contraste vivement avec la couleur du support. Ainsi, nous pourrions être amenés à penser qu'il s'agit de deux matériaux différents, peut-être un médaillon en biscuit de céramique, mais rien ne me permet de l'affirmer.

Ensuite, des fruits sont placés à côté du vase : des pêches et des raisins recouverts de feuillages. La présence de ces fruits permet d'équilibrer la composition et de combler un espace laissé libre sur le bord de l'appui en pierre. Ils permettent également de guider le regard du spectateur, d'abord vers le vase, puis vers la corniche du mur concave. Celle-ci est également plus simple que dans l'œuvre également réalisée en 1781, dans la mesure où elle est simplement sculptée en hauteur et n'est interrompue ni par une niche, ni par un pilastre.

De même, cette composition florale s'affiche comme une synthèse des divers éléments travaillés par van Spaendonck, c'est-à-dire un bouquet richement garni de fleurs contenues dans un vase comprenant une ornementation et un arrière-plan architecturé. C'est véritablement avec ce type d'œuvre que peut se mesurer l'évolution technique et stylistique de Gerard

van Spaendonck. En effet, les premières œuvres du peintre brabançon contenaient un fond neutre et uniforme, duquel se détachait le bouquet. Ici, il y a une réelle tentative de contextualisation des compositions florales, dans la mesure où l'artiste s'intéresse également au décor et ne se focalise plus uniquement sur le bouquet de fleurs.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Cette peinture réalisée en 1781 pourrait donc être le morceau de réception de Gerard van Spaendonck à l'Académie de Peinture puisqu'un doute demeure quant à l'identification définitive de ce dit tableau. De fait, les incertitudes demeurent et aucune source ou ressource ne semble être en mesure d'apporter une réponse tranchée. Le cas du morceau de réception de l'artiste est développé plus en détail dans le développement qui précède ces fiches d'œuvres (Cf. III.B.1).



© Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D

Bouquet de fleurs dans une urne sur un entablement, 1782, toile marouflée sur carton, 0,48 x 0,38 m, signature en bas à gauche G. van Spaendonck

Hist.

- Vente Tajan, Paris, 1991, n°59, non reproduit

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Il s'agit d'une toile ovale proposant un bouquet de fleurs sur un appui en pierre. Cette composition florale est placée au centre de l'œuvre, de sorte que le sujet principal est facilement mis en avant.

Au premier plan figure donc le vase contenant des fleurs dont certaines assez volumineuses telles que la tulipe et la pivoine qui se détachent du reste du bouquet. Cependant, la numérisation en noir et blanc ne permet pas de distinguer correctement le reste de la composition florale ainsi que les

couleurs des fleurs. De même que la qualité médiocre empêche de distinguer les motifs incisés au niveau de la panse du vase. A première vue, ces dessins ressemblent à une frise de dents de scie avec, peut-être, un autre motif au centre.

A l'arrière-plan, le fond est neutre et ne semble pas indiquer un dégradé chromatique traduisant une mise en lumière particulière. Ici, le fond uniforme permet de mettre en valeur la composition florale qui se démarque de façon évidente.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Ce tableau peint en 1782 par Gerard van Spaendonck intervient un an après l'élection de l'artiste à l'Académie royale de peinture et de sculpture. La simplicité de cette œuvre dénote avec ses compositions antérieures puisque celles-ci étaient plus complexes, comprenant notamment un fond architecturé, un vase plus richement garni de fleurs et davantage orné, essentiellement avec bas-reliefs. De même, le support est ici dépourvu de fruits ou d'éléments divers qui accompagnent

certaines peintures. La comparaison est d'autant plus marquante avec l'œuvre réalisée en 1781 (Cf. fiche d'œuvre n° 18, section 1). Ainsi, avec cette œuvre, Gerard van Spaendonck semble renouer avec son style de jeunesse après avoir perfectionné sa technique et avoir été reconnu pour son talent par les institutions artistico-politiques parisiennes.



©Rijksmuseum

Un vase d'albâtre oriental rempli de différentes fleurs, posé sur un socle où sont représentés des Enfants (sic) en bas-relief, 1783, huile sur toile, 0,81 x 0,64 m, signature en bas à droite G. Van Spaendonck. 1783. Amsterdam, Rijksmuseum, n° inv. SK-A-5052.

Hist.

- Vente Lafontaine, Paris, 1798, non reproduit
- Famille Galitzine
- Famille Korsakov
- Famille Hottinguer
- Vente Artcurial, Paris, 2017, n°144, reproduit
- Vente Galerie Talabardon et Gautier, Paris, 2018, reproduit

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

- Quelques restaurations signalées lors de la vente aux enchères à Paris en 2017

Expo.

- Paris, Salon du Louvre 1783, n°88

Bibliographie

- *Loterie pittoresque pour le Salon de 1783*, Amsterdam, 1783, p.19-20.
- *Les peintres volants, ou Dialogue entre un François et un Anglois ; sur les tableaux exposés au Sallon (sic) du Louvre en 1783*, Paris, 1783, p.10.

- *Messieurs, ami de tout le monde !*, Paris, 1783, p.19, n° LXXXVIII.
- Michel Faré et Fabrice Faré, *La vie silencieuse en France. La nature morte au XVIII^e siècle*, Fribourg – Paris, 1976, p.307.
- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarssen, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980], p.198 (n°152).

Description et analyse stylistique

Cette œuvre a été présentée au Salon du Louvre en 1783, sous le numéro 88. Il s'agit d'une œuvre éminente dans la carrière du peintre brabançon, et cela se traduit notamment dans sa composition élaborée. De fait, l'arrière-plan est neutre et dans les teintes brun-marron qui contrastent vivement avec le bouquet, le mettant ainsi en valeur et lui conférant une certaine aura, soulignée par la lumière qui se concentre exclusivement sur le sujet central.

Le premier plan du tableau est particulièrement chargé en éléments. Il comprend notamment une corbeille de fleurs, un bouquet abondant contenu dans un vase d'albâtre et posé sur un socle orné d'un bas-relief, et un nid rempli d'œufs. Tout d'abord, le bouquet est majoritairement composé de pivoines doubles et de tulipes bicolores. Une fois encore, ces fleurs sont représentées au meilleur moment de leur floraison et donc à l'apogée de leur éclat. A l'exception d'une seule pivoine, située à l'extrême gauche de la composition florale. Cette fleur semble avoir perdu tous ses pétales et n'offre que son fruit, dépourvu de toute couleur. D'autres fleurs sont également présentes parmi celles évoquées précédemment, il s'agit de giroflées des jardins roses et violettes, d'une branche de jacinthes doubles, une anémone, une rose et une branche de primevères. De plus, le vase en albâtre, dans les teintes marron clair avec des nervures, se démarque de la blancheur pâle des doubles pivoines.

Quant au socle, il est de format cubique et est orné d'un bas-relief. D'un point de vue chromatique, il fait écho aux pivoines placées juste au-dessus. Le bas-relief représente quatre *putti* qui marchent les uns derrière les autres, telle une

procession. Le thème choisit par Gerard van Spaendonck est évidemment d'inspiration antique, faisant peut-être, de son œuvre un manifeste de la peinture moderne, au même titre que certains peintres contemporains comme Jacques-Louis David¹²⁴.

Enfin, les autres éléments qui jouxtent la composition centrale, c'est-à-dire la corbeille de fleurs et le nid d'oiseaux devant des branches de giroflées et de jacinthes, complètent et densifient l'ensemble. Il peut également s'agir d'une astuce artistique permettant au peintre de montrer l'étendue de sa technique et de sa maîtrise picturale. Par ailleurs, le nid d'oiseaux rempli d'œufs témoigne de l'habileté du peintre tilbourgeois à représenter des insectes et des éléments de la faune, associés à la botanique. C'est pourquoi, les oiseaux, les oisillons et les nids (vides ou pleins), sont des thèmes récurrents dans les compositions de l'artiste.

Enfin, les éléments ci-dessus nommés permettent de comprendre la structure complexe de l'œuvre, notamment grâce à l'étude des lignes de composition. Ainsi, dans le

bouquet, les pivoines doubles et les tulipes bicolores forment un motif de croix, similaire à une croix de Saint-André. De même que deux autres axes ordonnent l'ensemble : un axe vertical passant par la tulipe bicolore au centre du bouquet, la branche de jacinthes, une pivoine double, le centre du vase en albâtre et le centre du socle ; et un axe horizontal composé par la corbeille, le socle et le nid d'oiseaux, et souligné par le support en pierre.

Ici, le talent de Gerard van Spaendonck s'exprime pleinement, tant dans la représentation somptueuse des fleurs, que dans le travail évident sur les matériaux, et dans la capacité à structurer une œuvre et donc à lui conférer un équilibre inébranlable. Le travail réalisé autour de cette œuvre est sans doute la raison de son succès lors du Salon de 1783 et des siècles ultérieurs.

¹²⁴ Jacques-Louis David (1748-1825) était un peintre néo-classique français.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

De cette œuvre, il existe deux versions presque similaires. De fait, le tableau étudié ici a été exposé lors du Salon du Louvre en 1783, mais face à certaines critiques exprimées lors de sa présentation, une seconde version a été peinte, la même année, par Gerard van Spaendonck. En effet, les insectes représentés, notamment la mouche sur la panse du vase et le bourdon au cœur de la pivoine, ont été interprétés comme une menace à la pureté et une expression de la fanaison imminente des fleurs. Ainsi, une version épurée et neutre aurait été commandée au peintre qui se plia alors à la requête, réalisant donc une variante.

Cependant, malgré une quasi-identité entre les deux œuvres, quelques différences sont observables dans la seconde version. Par exemple, la coloration de l'ensemble qui est plus vive et les contrastes qui sont davantage appuyés, notamment entre l'arrière-plan de l'œuvre et les fleurs aux couleurs pastel. De même, à l'arrière du bouquet, une couronne impériale remplace la tulipe bicolore, donnant alors plus de densité. Mais le détail le plus éblouissant demeure le changement

de motif du bas-relief ornant le socle. La première version propose une procession de quatre *putti*, tandis que la variante montre six *putti* qui semblent se disputer, offrant alors une composition plus désordonnée.

Cependant, c'est la première version de cette œuvre qui inspira van Spaendonck pour la réalisation d'une miniature (fig.1).

Notons enfin que l'historique de l'œuvre étudiée ici est illustré au dos de l'œuvre, notamment avec la présence de deux cachets en cire. Un premier cachet reprend les armes de la famille Galitzine (fig. 2) et un second cachet, quant à lui, est la marque de la famille Korsakov (fig. 3).



Figure 1. Gerard van Spaendonck, *Fleurs dans un vase d'albâtre sur un socle en marbre avec des putti en bas-relief, à gauche une corbeille avec des fleurs et à droite, un oiseau et un nid*, gouache, 7,5 cm de diamètre, signature en bas à gauche [...] Spaendon [...], Cambridge, Fitzwilliam Museum, n°inv. PF 1080-1975, donation Lord Henri Rogers Broughton

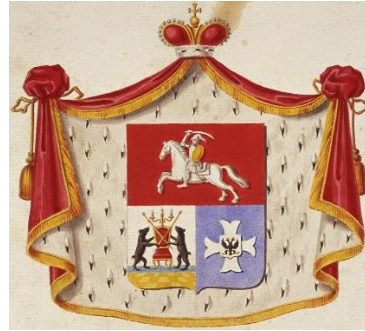


Figure 2 : Cachet aux armes de la famille Galitzine



Figure 3 : Cachet aux armes de la famille Korsakov



©Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D

Un vase d'albâtre oriental rempli de différentes fleurs, posé sur un socle où sont représentés des Enfants (sic) en bas-relief, huile sur toile, 0,80 x 0,64 m, signature en bas à gauche G. Van Spaendonck

Hist.

- Vente Paris, 1901, n°98, non reproduit
- Vente Christie's, New York, 2011, n°9, reproduit

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarsse, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980], p.198 (n°153).

Description et analyse stylistique

Il s'agit ici de la variante du tableau peint par Gerard van Spaendonck après le Salon du Louvre en 1783 (Cf. fiche d'œuvre n°21, section 1). Les deux œuvres sont presque identiques, à l'exception de quelques éléments anecdotiques.

Le premier plan est identique dans les deux tableaux et comprend donc beaucoup d'éléments peints dont une corbeille de fleurs, un bouquet abondant contenu dans un vase en albâtre oriental et posé sur un socle orné de bas-reliefs, et un nid rempli d'œufs. De la même façon, les fleurs sont mises en valeurs grâce au fond neutre dans les teintes brun-marron et une lumière qui se concentre exclusivement sur le sujet central.

Tout d'abord, les deux bouquets sont composés de façon identique, avec des doubles pivoines et des tulipes bicolores qui se détachent visiblement du bouquet. Se démarquent également une anémone, une rose et une branche de primevères. Cependant, quelques ajouts sont à mentionner, et notamment un pavot double à côté de ces primevères et une couronne impériale qui vient s'imposer à l'arrière de la composition florale, et vient souligner un élan vertical déjà

annoncé avec les longues tiges des tulipes, les giroflées des jardins et les jacinthes.

Dans cette version, le socle orné de bas-relief est sans doute l'élément qui a connu le plus de modifications. De fait, les *putti* sont toujours bien présents, mais la scène est légèrement différente. En effet, sont peints ici cinq *putti* – et non quatre, comme dans l'œuvre originale – et surtout, ceux-ci ne sont pas en procession linéaire, mais sont tous debout autour d'un *putto* à genoux. Ceci peut faire penser à une scène de dispute, mais rien ne permet de l'affirmer. Ici encore, l'influence antique est visible, notamment dans le choix des *putti* qui sont récurrents dans les représentations antiques ou antiquisantes.

Ensuite, à l'instar de l'œuvre exposée au Salon du Louvre, les éléments adjacents au bouquet sont identiques, c'est-à-dire que la corbeille de fleurs avec des roses *Centifolia* et une anémone, le nid d'oiseaux avec des œufs, et les branches de giroflées et de jacinthes complètent et densifient l'ensemble.

Enfin, la structure du tableau reprend les mêmes lignes directrices, à savoir une croix de Saint-André formé par deux axes : le premier par une tulipe bicolore, une pivoine, une

branche de jacinthes renforcée par la couronne impériale ; et le second par une branche de jacinthes, une pivoine et une branche de giroflées soulignée par une autre pivoine. L'équilibre et la stabilité de l'œuvre sont aussi rendues par un double axe horizontal composé par le nid d'oiseaux, le socle et la corbeille de fleurs et renforcé par l'orthogonalité du support en pierre.

Ici, la variante à l'œuvre exposée lors du Salon du Louvre en 1783 apparaît donc plus consensuelle et plus classique. En effet, les éléments critiqués dans la première œuvre, c'est-à-dire les insectes qui annoncent la fanaison imminente des fleurs et donc leur mort, n'ont plus leur place ici et ne véhiculent alors plus d'image négative. De même, une coloration plus chaude participe à une meilleure réception de cette peinture.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Ce tableau est une seconde version d'une œuvre exposée au Salon du Louvre en 1783. Celui-ci omet des éléments critiqués dans la peinture originale qui ont forcé Gerard van Spaendonck à produire cette variante. Ainsi, lors d'une étude des peintures de l'artiste brabançon, et plus spécifiquement de ses productions exposées à l'occasion des Salons du Louvre, il s'agit de ne pas confondre ses deux versions en prêtant attention aux éléments ci-dessus nommés qui permettent de les identifier correctement.

Enfin, un amalgame s'est produit en 2011 lors d'une vente aux enchères chez Christie's, à New York. Cette œuvre a en effet été attribuée à tort à Cornelis van Spaendonck, le frère cadet du peintre. La vérité a été restaurée lors de l'acquisition de la première version par le Rijksmuseum en 2018 et avec la parution d'articles qui étudient en détail les deux œuvres.



©Christie's

Deux tableaux ovales, l'un un vase de lapis-lazuli et l'autre un vase de porphyre ; tous deux remplis de différentes fleurs, 1783, huile sur toile, 0,43 x 0,36 m, signature en bas au milieu G. Van Spaendonck, collection particulière

Hist.

- Acquis par Louis XVI dès 1783
- Vente Paris, 1798, n°66
- Vente Rambaut, Paris, 1817, n°93, non reproduit
- Vente Klein, Paris, 1818, n°53, non reproduit
- Vente Laneuville, Paris, 1818, n°66, non reproduit

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- Paris, Salon du Louvre, 1783, n°89 (paire)

Bibliographie

- *Livret du Salon de l'Académie Royale de Peinture*, Paris, 1783, p.30.
- *Le Véristique au Sallon*, Caillau, 1783, p.17.
- Le Chevalier Bonnemaïson, *Galerie de Son Altesse Royale Madame la Duchesse de Berry – Ecole Française – Peintres Modernes. Ouvrage dédié à son Altesse Royale et lithographie par d'habiles artistes sous*

la direction de M. Le Chevalier de Bonnemaison, Didot, Paris, 1822, reproduit n°5 et 6.

- B. Scott, « The Duchess of Berry as a Patron of the Arts », *Apollo*, CXXIV, n°296, octobre 1986, p.353, note 36.
- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarssen, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980], p.199-200, n°168-169.
- Albert Van Spaandonck, *Le comte Gérard Van Spaendonck. Biographie du professeur d'iconographie du Museum d'histoire naturelle de Paris*, Livre III, Bruxelles, éditeur inconnu, 1984, p.4.

Description et analyse stylistique

Il s'agit ici d'une œuvre de format ovale, fonctionnant en paire avec une autre peinture. Les deux pendants se font écho et représentent, au centre, un bouquet posé sur un support en pierre. Seul le vase change puisque l'un est un vase en lapis-

lazuli monté en bronze tandis que l'autre est un vase en porphyre.

Ici, le bouquet s'impose au premier plan, permettant alors de distinguer clairement une branche de primevères, une pivoine et une rose *Centifolia*. Plus en retrait sont peintes des branches de giroflées des jardins et des roses trémières, respectivement orange et blanches. Une branche de lilas bleu et une autre rose *Centifolia* viennent compléter et densifier, de part et d'autre, la composition florale. Enfin, un œillet et une rose sont délicatement inclinés sur le devant du vase.

Cet agencement floral, proposant des couleurs pastel et des couleurs vives, se démarque sur un fond neutre dans les teintes marron-brun clair. Cet arrière-plan sobre et uniforme permet de mettre en valeur les fleurs ainsi que le vase et souligne un rayon de lumière, orienté vers la droite, qui illumine le bouquet et lui confère une aura manifeste.

Avec cette œuvre, Gerard van Spaendonck renoue avec une composition plus simple et plus épurée. En effet, le sujet principal ne comprend qu'un bouquet, sans arrière-plan architecturé, ni éléments mobiliers ou naturels.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Ce tableau exposé lors du Salon du Louvre de 1783 a connu une réception plutôt fastueuse, puisqu'il a notamment fait partie des collections royales et princières, et plus précisément celles de Louis XVI et de la Duchesse de Berry. D'ailleurs, cette dernière a marqué les œuvres de son sceau, à l'arrière des œuvres (fig.1).

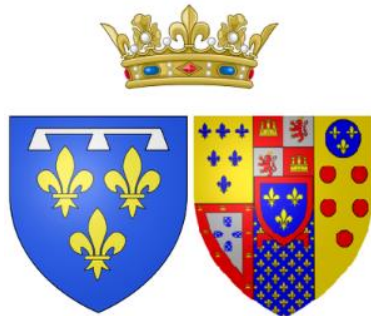


Figure 2: Armes de la duchesse de Berry

Enfin, cette œuvre a fait l'objet d'une copie par une élève de Gerard van Spaendonck, la marquise de Grollier¹²⁵ (fig. 2)



Figure 3 : Marquise de Grollier, *Vase de fleurs*, 1784, huile sur toile, 0,46 x 0,38 m, signature en bas à gauche *M^{se} de Grollier 1784*, collection particulière.

¹²⁵ Charlotte Eustache Sophie de Fuligny-Damas, dite Marquise de Grollier (1741-1828) était une artiste peintre française et élève de Gerard van Spaendonck.



©Christie's

Deux tableaux ovales, l'un un vase de lapis-lazuli et l'autre un vase de porphyre ; tous deux remplis de différentes fleurs, 1783, huile sur toile, 0,43 x 0,36 m, signature en bas au milieu G. Van Spaendonck, collection particulière

Hist.

- Acquis par Louis XVI dès 1783
- Vente Paris, 1798, n°66
- Vente Rambaut, Paris, 1817, n°93, non reproduit
- Vente Klein, Paris, 1818, n°53, non reproduit
- Vente Laneuville, Paris, 1818, n°66, non reproduit

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- Paris, Salon du Louvre, 1783, n°89, reproduit (paire)

Bibliographie

- *Livret du Salon de l'Académie Royale de Peinture*, Paris, 1783, p.30.
- *Le Véridique au Sallon*, Caillau, 1783, p.17.
- Le Chevalier Bonnemaïson, *Galerie de Son Altesse Royale Madame la Duchesse de Berry – Ecole Française – Peintres Modernes. Ouvrage dédié à son Altesse Royale et lithographie par d'habiles artistes sous*

la direction de M. Le Chevalier de Bonnemaison, Didot, Paris, 1822, reproduit n°5 et 6.

- B. Scott, « The Duchess of Berry as a Patron of the Arts », *Apollo*, CXXIV, n°296, octobre 1986, p.353, note 36.
- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarssen, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980], p.199-200, n°168-169.
- Albert Van Spaendonck, *Le comte Gérard Van Spaendonck. Biographie du professeur d'iconographie du Museum d'histoire naturelle de Paris*, Livre III, Bruxelles, éditeur inconnu, 1984, p.4.

Description et analyse stylistique

Cette œuvre fonctionne en paire avec un tableau peint la même année (Cf. fiche d'œuvre n°23, section1). Les deux pendants se font écho et représentent, au centre, un bouquet posé sur un support en pierre. Seul le vase change puisque l'un

est un vase en lapis-lazuli monté en bronze tandis que l'autre est un vase en porphyre.

Ici, le bouquet est essentiellement composé d'anémones blanches, de mourons des champs et de giroflées bleues. Plus en retrait est peinte une pivoine rose surmontée par une tige d'œillet d'Inde bleu. Ces fleurs contribuent à donner un élément vertical au bouquet, compensant alors avec les mourons des champs qui débordent délicatement sur le devant du bouquet. Dans cette composition, Gerard van Spaendonck a recours à des fleurs qui, traditionnellement, ne se trouvent pas dans des bouquets de fleurs coupées, à l'instar des mourons des champs.

Comme son pendant, l'arrière-plan de la peinture est neutre dans des teintes marron-brun clair. Le contraste entre l'arrière-plan et le bouquet permet donc de mettre en valeur ce dernier élément.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Ce tableau exposé lors du Salon du Louvre de 1783 a connu une réception plutôt fastueuse, puisqu'il a notamment fait partie des collections royales et princières, et plus précisément celles de Louis XVI et de la Duchesse de Berry. D'ailleurs, cette dernière a marqué les œuvres de son sceau, à l'arrière des œuvres (fig.1).

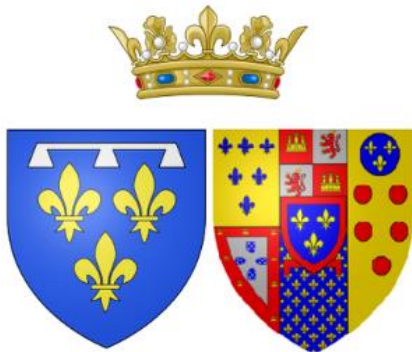
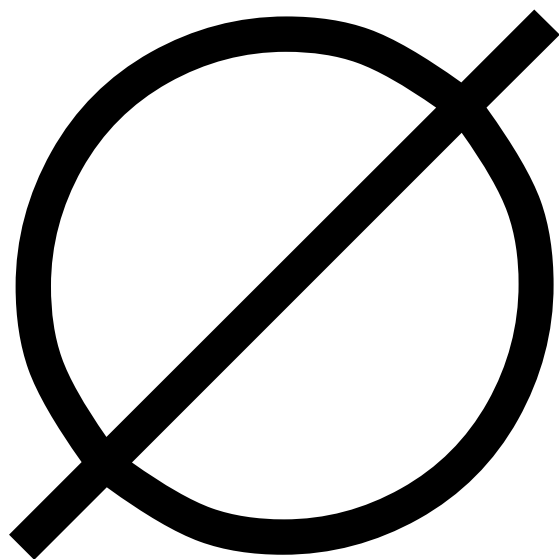


Figure 4: Armes de la duchesse de Berry



Etude de pêches posées sur une pierre, 1783, 0,23 x 0,33 m

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- Paris, Salon du Louvre, 1783, n°90, reproduit

Bibliographie

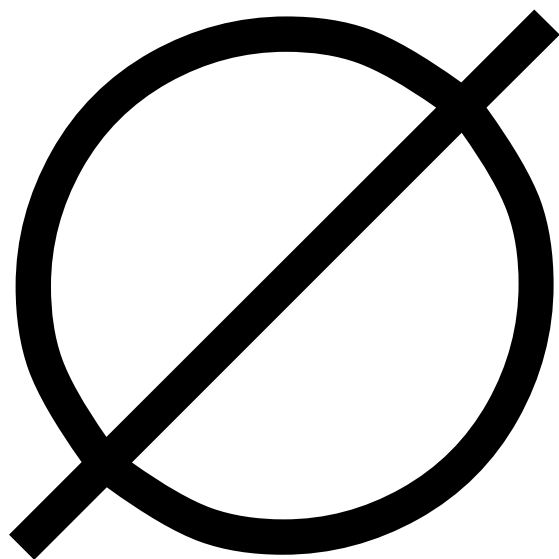
- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarssen, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980], p.198 (n°156).

Description et analyse stylistique

Parmi toutes les ressources à disposition, aucun visuel de cette œuvre n'est disponible, rendant donc impossible une analyse iconographique et stylistique.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Ce tableau fait partie des six œuvres exposées par le peintre brabançon Gerard van Spaendonck lors du Salon du Louvre de 1783. D'après le titre de l'œuvre, ce tableau ne semble pas être une composition complexe, et se démarque notamment de l'œuvre exposée la même année sous le numéro 88 (Cf. fiche d'œuvre n°21, section 1). Par ailleurs, cette œuvre semble fonctionner avec une autre œuvre (Cf. fiche d'œuvre n°26, section 1) puisque toutes deux sont des natures mortes de pêches. Cependant, aucun document permet d'infirmer ou de confirmer une telle hypothèse.



Autre tableau de pêches dans une assiette, 1783, 0,36 x 0,43 m

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- Paris, Salon du Louvre, 1783, n°91, reproduit

Bibliographie

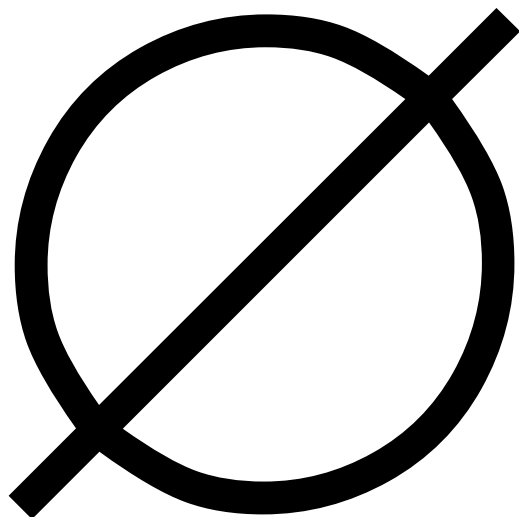
- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarssen, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980], p.198 (n°157).

Description et analyse stylistique

Parmi toutes les ressources à disposition, aucun visuel de cette œuvre n'est disponible, rendant donc impossible une analyse iconographique et stylistique.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Ce tableau fait partie des six œuvres exposées par le peintre brabançon Gerard van Spaendonck lors du Salon du Louvre de 1783. D'après le titre de l'œuvre, ce tableau ne semble pas être une composition complexe, et se démarque notamment de l'œuvre exposée la même année sous le numéro 88 (Cf. fiche d'œuvre n°21, section 1). Par ailleurs, cette œuvre semble fonctionner avec une autre œuvre (Cf. fiche d'œuvre n°25, section 1) puisque toutes deux sont des natures mortes de pêches. Cependant, aucun document permet d'infirmer ou de confirmer une telle hypothèse.



*Van Spaendonck, peintre de fleurs. On le voit de ses ouvrages chez
Mme la Marquise de Grollier, chez M. Watelet, etc., 1783*

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- Paris, Salon de la Correspondance, 1783

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Parmi toutes les ressources à disposition, aucun visuel de cette œuvre n'est disponible, rendant donc impossible une analyse iconographique et stylistique.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Ce tableau a été présenté au Salon de la Correspondance en 1783 par le peintre brabançon Gerard van Spaendonck.

Ce Salon de la Correspondance (1779-1787) est conçu en concurrence avec les Salons de l'Académie où le peintre avait l'habitude d'exposer ses productions. Il était ouvert à tous les artistes et a entraîné la fondation d'un journal *Les nouvelles de la République des Lettres et des Arts*, dirigé par M. Pahin-Champlain de la Blancherie¹²⁶.

¹²⁶ Mammès-Claude-Catherine Pahin-Champlain de la Blancherie (1752-1811) était un homme de Lettres qui fonda, en 1777, le Salon de la Correspondance. Cette nouvelle institution marginale se voulait une sorte de cercle littéraire et artistique,

permettant aux artistes d'exposer et de s'exprimer librement, en dehors des contraintes imposées par l'Académie.



©Réunion des musées nationaux

Corbeille et vase de fleurs ; Tableau représentant un piédestal d'albâtre, enrichi de bas-relief, sur lequel est posée une corbeille de fleurs et à côté un vase de bronze, 1785, huile sur toile, 1,16 x 0,91 m, signature en bas à gauche G. Van Spaendonck 1785, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau, n° inv. 1854 ; MR 2596

Hist.

- Acquis par Louis XVI en 1785

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

- Restauration en 1974 d'après la base Joconde, Ministère de la Culture

Expo.

- Paris, Salon du Louvre, 1785, n°64
- Paris, Salon du Louvre, 1787, n°84
- Paris, 1774-1775, n°168
- Bois-le-Duc, 1980-1981, n°6
- Paris, 2017-2018
- Bois-le-Duc, 2019, n°12.

Bibliographie

- *Notice des peintures et sculptures placées dans les cours et dans les appartements du palais de Fontainebleau*, 1839, p.47 (n°200).
- *Notice des peintures et sculptures placées dans les cours et dans les appartements du palais de Fontainebleau*, 1841, p.52 (n°224).

- *Notice des tableaux appartenant à la collection du Louvre exposés dans les salles du Palais de Fontainebleau*, Paris, Charles de Mourgues Frères, Imprimeurs des Musées Nationaux, 1881, p.32 (n°55).
- Paul Huys Janssen, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Bloemschilders in Parijs. De geur van Succes*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (26 avril 2019-25 août 2019), Wbooks, 2019, n°12.
- Mayken Jonkman (dir.), *Les Hollandais à Paris. 1789-1914. Van Spaendonck, Scheffer, Jongkind, Maris, Kaemmerer, Breitner, Van Gogh, Van Dongen, Mondrian*, cat. expo., Amsterdam, Rijksmuseum (13 octobre 2017-07 janvier 2018), La Haye, Collection Mesdag (27 octobre 2017-14 janvier 2018), Paris, Petit Palais (06 février 2018-13 mai 2018), Bussum, THOTH Publishers ; Amsterdam, Van Gogh Museum ; La Haye, RKD – Netherlands Institute for Art History ; Paris, Petit Palais – Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 2017, p.59 (n°48).
- Boris Lossky, *Le peintre fleuriste J.F. Van Daël et ses œuvres au château de Fontainebleau*, dans BSHAF, 1967 (cité p.132-133).
- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarssen, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980], p. 101 (n°6)
- Albert Van Spaendonck, *Le comte Gérard Van Spaendonck. Biographie du professeur d'iconographie du Museum d'histoire naturelle de Paris*, Livre II, Bruxelles, éditeur inconnu, 1984, 5 volumes, p. 6.

Description et analyse stylistique

Ce grand format rectangulaire offre un agencement floral accompagné d'éléments naturels et de mobiliers manufacturés. Cette œuvre occupe une place essentielle dans la carrière de Gerard van Spaendonck puisqu'elle a été acquise par Louis XVI après réservation, traduisant ainsi le succès de l'artiste tilbourgeois, y compris dans les plus hautes sphères de la société parisienne.

Il s'agit ici d'un bouquet ample contenu dans une corbeille – celle-ci demeure cachée sous les fleurs – posée sur un piédestal allongé et orné d'un bas-relief. L'ensemble est présenté sur un support curviligne en marbre et accompagné d'un vase avec une monture en bronze. Y figurent également un nid rempli d'œuf et un oiseau à proximité.

Ce bouquet de fleurs, à la différence de ceux représentés dans les autres œuvres, est davantage construit selon un axe horizontal plutôt qu'un axe vertical. En effet, les fleurs à tiges longues sont peu présentes ici, ou si elles le sont, elles ne se démarquent de façon significative. L'artiste brabançon reprend les fleurs qu'il a l'habitude de peindre, à savoir, des tulipes bicolores, des giroflées de jardin, des pivoines, des roses *Centifolia*, des primevères et aussi une branche de lilas. Des lys bleus sont peints dans ce bouquet, mais ne sont pas récurrents dans les œuvres du peintre. La composition florale est agencée de telle façon que les fleurs débordent littéralement de la corbeille, entièrement dissimulée, et forment une sorte de coussin de fleurs. Ici, l'élan vertical n'est pas tant recherché au regard des autres tableaux puisque le

piédestal sur lequel est posée la corbeille apporte cet axe vertical qui structure une partie de l'œuvre.

Ce piédestal plutôt massif présente un bas-relief finement travaillé et dont l'iconographie est issue de motifs antiques. En effet, une prêtresse, vêtue d'une longue tunique et arborant une couronne sur la tête, y est représentée devant un autel circulaire. Cette dernière semble le purifier grâce au flambeau qu'elle tient dans sa main droite. De la main gauche, elle tend un vase sacré à Eros, le second personnage représenté dans cette scène et figurant à l'arrière-plan. Le dieu de l'Amour est reconnaissable ici à son carquois et à son arc. Le bas de la scène est partiellement caché par la branche de lilas qui s'affirme alors au premier plan.

Devant ce piédestal est également présent un vase avec un monture en bronze doré. A la lecture de différentes descriptions de cette œuvre, certains auteurs y voient une coupe à encens, tandis que d'autres ne décrivent qu'un vase manufacturé. Cet objet contient exclusivement des roses *Centifolia* dont la couleur rose pâle vient contraster avec le brun et le doré du vase et de la monture. Cette monture d'ailleurs est très élancée et propose des figures féminines fondues dans la

monture, telles des caryatides émergeant de cette structure. Elles peuvent également être perçues comme des prêtresses, et feraient alors écho au bas-relief du piédestal.

Ainsi, la figure féminine est omniprésente dans les différentes représentations figurées. Un lien symbolique demande sans doute à être interprété ici. En effet, les figures maternelle et féminine sont clairement mises en avant. De fait, les femmes de la monture en bronze peuvent être associées aux roses qu'il contient ; le bas-relief fait référence à la femme-prêtresse officiant au nom de l'Amour ; et l'oiseau représenté en arrière-plan vient nourrir des oisillons affamés regroupés dans le nid. Les fleurs font également écho à cette interprétation et viennent souligner la symbolique féminine. Tout d'abord, les roses *Centifolia* sont le symbole de l'Amour et sont généralement symbole de féminité, et les pivoines sont un symbole marial, et rappellent donc l'amour d'une mère pour son fils.

¹²⁷ François Boucher (1703-1770) était un peintre français, fer de lance du style rococo.

¹²⁸ Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) est essentiellement connu pour ses scènes galantes et la représentation du libertinage dans un style rococo.

Ainsi, Gerard van Spaendonck s'empare ici, et de façon inédite, d'un thème et d'une iconographie mythologiques mettant en lumière la figure féminine et renvoyant à la symbolique de l'amour. Il pourrait s'agir ici d'une tentative de l'artiste tilbourgeois de reprendre un thème cher à des artistes tels que François Boucher¹²⁷ ou bien Jean-Honoré Fragonard¹²⁸, mais sous la forme d'une représentation moins galante, plus intellectuelle.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Le tableau a été exposé au Salon du Louvre de 1785 avec un cartel spécifique sur lequel était inscrit « Pour le Roi ». Ceci indique que l'œuvre a été réservée pour le Roi, sans doute par l'intermédiaire du Directeur des Bâtiments du Roi, le comte d'Angiviller¹²⁹.

¹²⁹ Charles Claude Flahaut de la Billarderie, Comte d'Angiviller (1730-1809) mena d'abord une carrière politique en tant que maréchal de camp, avant d'être nommé, en 1774, Directeur des Bâtiments du roi. Il commença alors une carrière dans le monde de l'art et devint mécène pour de nombreux artistes, dont Gerard van Spaendonck, contribuant ainsi à renouveler les styles. Il avait également la charge

Albert Van Spaandonck, le biographe et parent éloigné du peintre tilbourgeois, rend compte, dans le tome 2 de sa monographie¹³⁰ dédiée à l'artiste, que cette œuvre a connu un succès fulgurant auprès du roi Louis XVI.

[...] Comme le tableau n'allait pas être exposé dès les premiers jours, le roi ordonna qu'on plaçât à l'endroit qui lui serait réservé un carton sur lequel l'avis « pour le Roy » allait aiguïser les curiosités et faire envier l'artiste qui pouvait recevoir une telle marque de confiance. A peine sec, le tableau est pendu à la cimaise ; le carton est remplacé par un autre avis « acheté par le Roy » et dès la fermeture du Salon, le tableau prend le chemin de Fontainebleau où une place lui a été faite. [...]

Cette œuvre de composition complexe rappelle les œuvres peintes en 1781 (Cf. fiche d'œuvre n°18, section 1 et n°19, section 1) et en 1783 (Cf. fiche d'œuvre n°21, section 1 et n°22, section 1) puisque toutes affichent un travail plus détaillé et la présence d'éléments qui densifient et enrichissent

d'acquisitions d'œuvres d'art pour la collection royale, préfigurant ainsi les collections exposées au musée du Louvre.

¹³⁰ Albert Van Spaandonck, *Le comte Gérard Van Spaendonck. Biographie du professeur d'iconographie du Museum d'histoire naturelle de Paris*, Livre II, Bruxelles, éditeur inconnu, 1984, 5 volumes, p. 6, 76 pages.

la peinture, tels un fond architecturé, des ornements en bas-relief ou encore des objets manufacturés, comme c'est le cas ici. D'ailleurs, Gerard van Spaendonck s'inspire des productions de ces contemporains, notamment un bas-relief en marbre du sculpteur Clodion¹³¹, *Le sacrifice à l'Amour* (fig. 1) ainsi que des œuvres de Pierre-Philippe Thomire¹³², un bronzier particulièrement actif sous l'Ancien Régime.



Figure 5: Clodion, *Le sacrifice à l'Amour*, 1773 (?), bas-relief sur marbre, 0,26 x 0,31 m, Paris, musée des Arts décoratifs, n°inv. Gr162

¹³¹ Claude Michel, dit Clodion (1738-1814) était un sculpteur français spécialisé dans le style rocaille.

¹³² Pierre-Philippe Thomire (1751-1843) était bronzier, sculpteur, ciseleur, doreur et fondeur français.

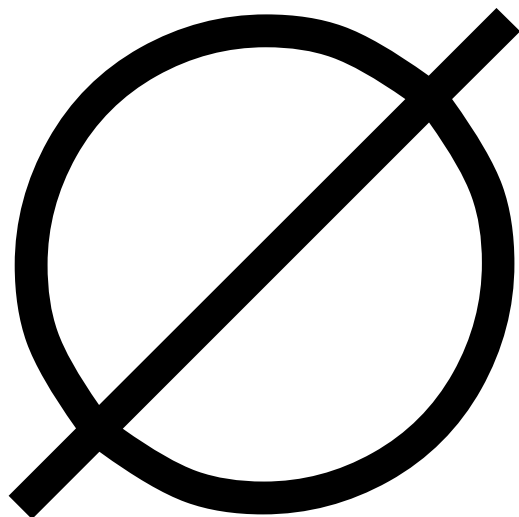


Tableau ovale. Vase de porphyre garni de fleurs, 1785, 0,34 x 0,48
m

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- Paris, Salon du Louvre, 1785, n°65

Bibliographie

- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarssen, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980], p.198 (n°158).

Description et analyse stylistique

Parmi toutes les ressources à disposition, aucun visuel de cette œuvre n'est disponible, rendant donc impossible toute analyse iconographique et stylistique.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Cette œuvre fut exposée au Salon du Louvre en 1785, concomitamment à un tableau en grand format qui fut réservé et acquis par le roi (Cf. fiche d'œuvre n°28, section 1).



© Christie's

Pêches sur un rebord en marbre, 1785, huile sur toile, 0,29 x 0,38 m, signature en bas à droite *G. Van Spaendonck. 1785*, collection privée

Hist.

- Vente Christie's, Londres, 1995, n°10, reproduit

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Cette œuvre de petit format est une des rares peintures de Gerard van Spaendonck à représenter exclusivement des fruits, c'est-à-dire une nature morte sans bouquet de fleurs. Ici, le peintre a recours à une structure habituelle, à savoir un arrière-plan sombre et uniforme, et le sujet au premier plan sur un rebord de pierre orthogonal.

Avec ce tableau, l'artiste brabançon montre sa capacité à peindre des fruits, ce qu'il a déjà expérimenté dans d'autres tableaux qui proposaient quelques fruits dans ses corbeilles ou

bien sur le support en pierre. Mais contrairement aux autres compositions, ce sont les fruits qui sont le sujet principal vers lequel tous les regards sont tournés. Mais à bien y réfléchir, la technique est sensiblement identique à la peinture de fleurs puisqu'il s'agit de rendre leur texture, leur volume et leurs teintes.

Ici, le peintre propose une composition faite de six pêches entières et d'une demi-pêche au premier-plan, ainsi qu'un noyau. Elles sont toutes différentes les unes des autres, offrant des ombres et des coloris faits de nuances. Il s'agirait presque d'une planche anatomique de la pêche puisque, si toutes étaient réunies, nous aurions la vision d'une pêche entière, sous tous ses aspects. Cela est conforté par la présence de la pêche coupée et du noyau qui sont mis en avant par rapport aux fruits entiers. Les pêches peintes ici contrastent fortement avec l'arrière-plan presque noir et font écho au support en marbre dont les nervures sont dans les teintes rouge-orangé.

Il s'agit véritablement d'une œuvre originale compte tenu du reste de la production artistique de Gerard van Spaendonck, mais ce dernier réitéra l'opération à plusieurs reprises en

proposant des peintures ayant pour sujet exclusif une grappe de raisins.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Ce tableau de petit format est assimilé à deux autres œuvres, mais leur identification reste hypothétique. En effet, il est parfois associé à un tableau exposé lors du Salon du Louvre en 1789 sous le numéro 40 *Autre petit tableau de pêches posées sur un appui de marbre*. Cependant, les dimensions sont différentes, empêchant toute assimilation certaine. De même, il est comparé à une autre œuvre exposée au Salon du Louvre en 1795 sous le numéro 513 *Petit tableau peint sur marbre blanc représentant quelques pêches et une grappe de raisin (sic)*, mais cette dernière a été réattribuée à Cornelis van Spaendonck, le frère cadet du peintre après avoir longtemps été attribuée à Gerard van Spaendonck lui-même.



©Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D.

Sans titre, 1785, signature en bas à droite *GVSpaendonck f/1785*

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Avec cette œuvre de 1785, Gerard van Spaendonck contribue à faire perdurer ses compositions florales exclusivement consacrées à la représentation d'un bouquet. En effet, est représenté ici, sur un fond neutre, un bouquet de fleurs contenu dans un vase de simple facture, posé sur un rebord en pierre et accompagné de deux branches d'arbres fruitiers. Cependant, la numérisation en noir et blanc ne permet pas d'en savoir davantage à propos des couleurs utilisées par l'artiste.

Tout d'abord, le premier plan est occupé par une branche de prunier délicatement posée sur le rebord en pierre. Cette branche parvient à capter le regard du spectateur et le guide à travers les différents éléments du tableau. Une branche de cerisier est également disposée sur le support en pierre et joute directement le bouquet. Quelques cerises semblent prêtes pour la cueillette et sont tantôt visibles, tantôt cachées par les feuilles. Quant au vase contenant les fleurs, il est légèrement désaxé par rapport au centre du tableau, obligeant ainsi à considérer l'ensemble de l'œuvre et pas seulement le sujet principal. Comme à l'accoutumée, Gerard van Spaendonck propose des bouquets richement garnis et présentant une sorte d'effusion de fleurs. Ici sont mises en avant des roses *Gallica*, des lys, une tige de roses trémières et des primevères. Toutes ces fleurs sont accompagnées par des feuillages qui contribuent à donner de l'ampleur au bouquet.

D'ailleurs, l'agencement des fleurs fait écho aux branches de cerisier et de prunier sur le support et l'ensemble structure ainsi l'œuvre. De même que l'orthogonalité du rebord en marbre, et malgré sa forme convexe à une extrémité,

s'oppose à la verticalité du vase, soulignée par la forme appliquée au verre.

Cependant, l'absence de couleurs limite l'analyse de cette œuvre, empêchant toute observation à propos des teintes utilisées et du rendu des différentes textures.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Avec ce tableau, Gerard van Spaendonck revient à une composition simple, reprenant les critères de ses premières œuvres et contrastant avec ses œuvres les plus élaborées, et notamment celle peinte la même année et acquise par Louis XVI (Cf. fiche d'œuvre n°28, section 1).



©Art Renewal Center

Un tableau représentant une corbeille remplie de diverses fleurs, posée sur une encoignure de marbre sculptée. A côté se voit un piédestal de marbre blanc, sur lequel est un vase, 1787, huile sur toile, 1,00 x 0,82 m, collection particulière

Hist.

- Acquis par le Comte d'Artois, 1787
- Vente Fondation Guggenheim, Londres, 1962, n°10
- Vente Franck & Rutley Knight, Londres, 1965, n°154
- Vente Christie's, Londres, 1966, n°57, invendu
- Institut Wildenstein, New York, 1967
- Vente Sotheby's, New York, 2004, n°123, reproduit

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- Paris, Salon du Louvre, 1787, n°85, reproduit

Bibliographie

- Michel et Fabrice Fare, *La vie silencieuse en France. La nature morte au XVIIIe siècle*, Fribourg, Office du livre, 1976, p.309
- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981)

Maarsssen, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988
[première édition : 1980],p. 198-199 (n°10).

Description et analyse stylistique

Cette œuvre peinte en 1787 témoigne de la technique et de la maîtrise de Gerard van Spaendonck. Il s'agit en effet d'une des œuvres les plus fournies, avec celles peintes en 1783 (Cf. fiche d'œuvre n°21, section 1 et n°22, section 1) et en 1785 (Cf. fiche d'œuvre n°28, section 1). Tous ces tableaux ont en commun de proposer un bouquet de fleurs, un vase manufacturé ou non, et un élément orné de bas-reliefs.

Ici, le bouquet n'est pas placé au centre de l'œuvre, mais légèrement sur la gauche, tandis que l'axe médian sépare ce bouquet du piédestal surmonté du vase. A l'instar des compositions antérieures, l'artiste brabançon représente ici, dans une corbeille, des roses *Centifolia*, des roses, des pivoines, des oreilles d'ours, des anémones, des jacinthes, des pavots, des capucines, etc. Les fleurs aux longues tiges telles que les pavots doubles, apportent un élan vertical à la composition florale et donnent de la densité au bouquet.

A droite de ce bouquet se trouve un piédestal en marbre, orné de bas-relief. A l'instar des peintures réalisées en 1783 (Cf. fiche d'œuvre n°21, section 1 et n°22, section 1) le motif est d'origine mythologique et représente des prêtresses devant un autel, officiant un sacrifice. La partie supérieure de ce piédestal comprend une frise faite de guirlande et de crâne de buffles. Certaines analyses font d'ailleurs références à un sacrifice pour Hermès.

Au sommet de ce piédestal se trouve un vase, peut-être en albâtre, avec une monture en bronze. La forme est élancée et la hauteur totale du piédestal et du vase rivalise avec la poussée de la tige de pavot double. Ici, les montures en bronze sont concentrées, autour de la panse du vase et prennent la forme de deux sculptures féminines. Ces représentations sont à la fois figuratives et à la fois ornementales puisque le haut du corps est celui d'une femme – qui se cache la poitrine avec des mains – et le bas du corps est composé de formes rococos qui descendent le long du vase. Ces figures féminines sont également à considérer en écho avec les prêtresses sculptées sur le piédestal.

Enfin, une variation notable est à mentionner concernant le support en marbre. A la différence de beaucoup de rebords peints par Gerard van Spaendonck, celui-ci n'est pas simplement un outils orthogonal servant à la structuration de l'œuvre, mais est un véritable apport ornemental. En effet, il s'agit d'une encoignure dont un des côtés est orné d'une frise faite de fleurs sculptées en bas-relief, entourées d'une guirlande serpentine. Certaines fleurs comme les roses *Centifolia*, les jacinthes blanches et les capucines viennent déborder sur ce décor, s'imposant ainsi au premier plan.

Cette œuvre témoigne donc de toute la technique et la maîtrise dans l'art pictural déployé par Gerard van Spaendonck. Cela n'a d'ailleurs pas échappé au Comte d'Artois, le futur Charles X, qui a fait réserver cette œuvre par le Comte d'Angiviller lors de son exposition au Salon.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

A l'instar des œuvres réservées pour le Roi par l'intermédiaire du Directeur des bâtiments du roi, le Comte d'Angiviller, cette œuvre a été exposée au Salon du Louvre en 1787 accompagnée d'un cartel contenant la mention « Pour le comte d'Artois ». Ce tableau fit donc partie, un temps, des collections royales, témoignant ainsi du succès du peintre.

De plus, cette peinture est présentée la même année que le tableau réservé pour le Roi, connu dès 1785 et à nouveau exposé en 1787 (Cf. fiche d'œuvre n°28, section 1). Il s'agit donc de deux grands formats affirmant tout le talent de l'artiste.

Enfin, les archives du R.K.D comprennent la fiche d'œuvre établie par Sam Segal qui, au verso de son analyse, esquisse la silhouette du tableau et indique quelques détails ornementaux (fig.1).

A6

Kategorie: Datum: Volgnr:
 Kunstenaar: Gerard van Spaendonck K.data: Datum: 1813
 Titel (voorst.): Toeschr.:
 Signatuur, datering: ~~1813~~ G. Van Spaendonck 1782
 Materiaal, techniek (rand): c Formaat: 97,8 x 77,5
 Samenhang:
 Eigenaar: Inv.nr: Onderhoudstoest.:
 Katalogus: Christie's 22-9-66 Kat.nr: 57
 Reproductie: cat. / Apollo 29.9.67 Adv.
 Fotoarchief: + RKD (van kh. Wilkenstein, N.Y.) Details:
 Lit.:

Tentoonst.:

Herkomst (evt. prijzen): prop. U.S. Industries Inc Great Brit Am Ltd. Verkocht Gns 2500 (= \$ 26625) aan Meyer/ v. coll. Irene and Solomon Guggenheim. N.Y.
 Opmerkingen: Vst. idem-tek met sale Knight, Frank & Rutley, London 12.10.1965 no. 154: 93 x 78,2 cm, mat.
 R.K.D. En met Jo. H. 7-62: 33 1/4 x 33 1/4, uit Solomon R. Guggenheim Found.

Sfeer, contrast - Oppervlak, penseelvoering - Tonaliteit, helderheid - Stofuitdr., nauwk. - Komplex. (div., rangsch.) - Detaillering - Totaliteit - Koloriet - Kleur-komp. - Lichtval - Trompe l'oeil eff. - Kwaliteit - enz.:

Vlakkvulling - Ruimteverh. - Symmetrie:
 Dieptewerking, perspectief:
 Achtergrond:
 Voergrond:
 Blad (br., zijranden): plint (profiel, br.):
 Onderstuk: Mat., kleur, besch.:
 Plaats: Tafelkleed:
 Krentainer(s):
 Weersp., weerkaats.: Persp., nauwk.:
 Plaats:
 Bloemen/pl./vr.komp. (kateg., aant. elem.):
 Kantoer, symm., richt., assen:
 Top, hoekp., centrum:
 Dichtheid: Vlakkvulling:
 Koloriet: Kleurenkomp.:
 Bladeren, bladgroen (bladvulling, plaats): Kleuren:
 Voor/achterz., stofuitdr.:
 Beschad., afsterv.:
 Botanische inventarisatie: Fenol., aantal:

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.
- 5.
- 6.
- 7.
- 8.
- 9.
- 10.
- 11.
- 12.
- 13.
- 14.
- 15.
- 16.
- 17.
- 18.
- 19.
- 20.

Figure 6: Fiche d'œuvre rédigée par Sam Segal, conservée aux archives du R.K.D, La Haye (recto et verso).

- 21.
- 22.
- 23.
- 24.
- 25.
- 26.
- 27.
- 28.
- 29.
- 30.
- 31.
- 32.
- 33.
- 34.
- 35.
- 36.
- 37.
- 38.
- 39.
- 40.

Vlinders: Houding:
 1.
 2.
 3.
 4.
 5.

Overige insecten, spinnen:
 1.
 2.
 3.
 4.
 5.

Overige ongewervelde dieren (inkl. schelpen):
 1.
 2.
 3.
 4.
 5.

Gewervelde dieren:
 1.
 2.
 3.
 4.
 5.


Vogelnestje (samenst., bouw, inh., plaats):
 1.
 2.
 3.
 4.
 5.

Waterdruppels:
 1.
 2.
 3.
 4.
 5.

Levenloze objecten:
 1.
 2.
 3.
 4.
 5.

Overigens:
 1.
 2.
 3.
 4.
 5.

Opmerkingen, schetsen:

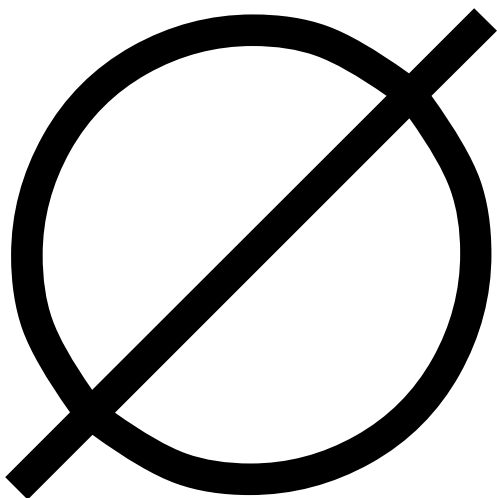


handvat = vrouwelijke afbeelding

relief vrouwelijke (e.a?) in vaas

lijst van "roosjes"

Mand (beza) met o.a. althea b(mi) slaaphol (top) picaen div. dubbele type. 7.13 + 8 rozen twintigdel div. dagschouder antoon.



Nature morte de fleurs dans un panier avec deux papillons, une libellule une mouche et un scarabée près d'une urne en albâtre, 1787, huile sur toile, 1,00 x 0,82 m

Hist.

- Vente Sotheby's, New York, 1994, n°129, non reproduit

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Parmi toutes les ressources à disposition, aucun visuel de cette œuvre n'est disponible, rendant donc impossible toute analyse iconographique et stylistique.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Cette œuvre de 1787 a été peinte la même année que deux œuvres importantes exposées au Salon du Louvre. Il s'agit de la seule œuvre recensée peinte cette année, en dehors des productions pour le Salon du Louvre.



© Base Salon

Vase rempli de différentes fleurs et posé sur une table de marbre, où se trouvent deux ananas et une corbeille garnie de différents fruits, 1789, 1,37 x 1,01 m, signature en bas à droite G. Van Spaendonck

Hist.

- Collection du roi Louis XVI, d'après Margriet van Boven et Sam Segal

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- Paris, Salon du Louvre, 1789, n°39

Bibliographie

- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschielders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarsse, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980], p. 199 (n°160, 160a et 160b).

Description et analyse stylistique

Ce tableau de grand format est entièrement occupé par un bouquet contenu dans un grand vase et accompagné de divers fruits posés sur le rebord en marbre. Dans cette peinture, Gerard van Spaendonck fait figurer les fleurs récurrentes, à savoir des roses *Centifolia*, des tulipes bicolores, une tige de rose trémière, des jacinthes, une branche de giroflées des jardins, une couronne impériale qui s'impose dans le fond, des oreilles d'ours et des pivoines. De plus, beaucoup de fleurs peintes ici sont dotées de tiges longues et droites, ce qui permet de structurer le bouquet en lui donnant un élan vertical et une certaine ampleur. Comme le peintre en a l'habitude, il joint quelques feuillages à la composition florale afin d'apporter davantage d'envergure à l'ensemble.

La profusion des fleurs et de feuillages contribue à créer une jointure entre l'espace consacré au bouquet et les fruits sur l'entablement en marbre. En effet, tout semble se mêler entre les feuilles des épis de maïs et les branches de roses *Centifolia* légèrement inclinées vers le bas. Il en est de même pour une tulipe bicolore ou bien les belles de jour qui viennent effleurer les ananas. Cette impression d'unité tend à faire oublier la

présence du vase jaune et crée une sorte de composition unique.

Sur l'entablement sont donc représentés deux ananas, une branche de groseilles, des marrons et, dans une corbeille, quatre pêches, des épis de maïs et une grappe de raisins. Ici encore, la structure de l'œuvre est savamment pensée par Gerard van Spaendonck dans la mesure où les éléments se font écho ou bien s'opposent. Ainsi, les fruits plus lourds font face à la légèreté et la fragilité des fleurs ; tandis que les couleurs se répondent au sein de l'ensemble. En effet, la couleur des ananas rappelle le rouge-coral de la couronne impériale, le violet des raisins renvoie aux giroflées des jardins et aux jacinthes, en même temps que la rotondité des pêches répond aux roses *Centifolia* connues pour leur densité et leur forme sphérique.

Enfin, le peintre brabançon a repris ici un des traits caractéristiques de sa production artistique, à savoir la présence d'un fond neutre, permettant ainsi de mettre en avant la composition florale qui, par contraste, s'impose encore davantage aux yeux du spectateur.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Cette œuvre, exposée au Salon de 1789 a connu plusieurs copies, notamment par Antoine Chazal¹³³, un élève de Gerard van Spaendonck, ainsi que par le propre frère de l'artiste, Cornelis van Spaendonck. Mais ici, c'est l'héritage de Jan van Huysum qui se remarque, avec un bouquet richement garni d'où en émane une apparence de désordre et mis en valeur par un traitement naturaliste, tant pour les fleurs que pour les fruits.

Le Salon du Louvre de 1789 ouvre dans un contexte socio-politique tourmenté puisque les événements de juillet ont profondément marqué la population parisienne et ont opéré des changements considérables. Mais malgré cette atmosphère tendue, l'Académie maintient le Salon, mais le fait ouvrir 15 jours plus tôt, à savoir, le 1^{er} septembre.

Gerard van Spaendonck, malgré ses engagements dans la monarchie et auprès de la famille royale, n'est pas évincé des manifestations culturelles et expose deux œuvres au Salon

¹³³ Antoine Chazal (1793-1854) fut l'élève de Gerard van Spaendonck lorsque ce dernier donnait des cours d'iconographie naturelle au Jardin du Roi. Il se spécialisa

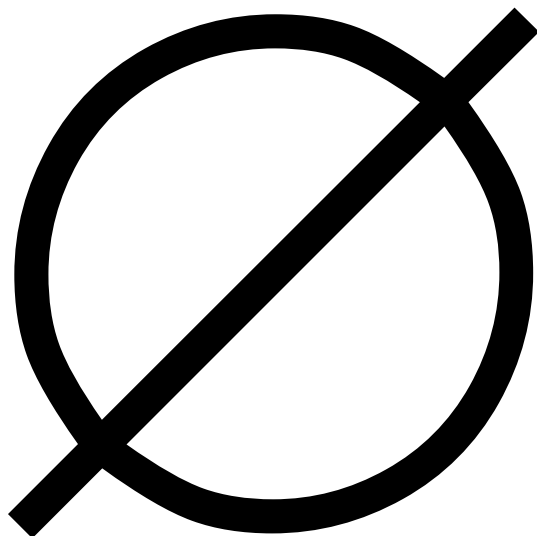
de 1789. D'ailleurs, Gerard van Spaendonck préfère proposer deux œuvres qui répondent strictement aux critères des natures-mortes, sans motif antique incitant à une interprétation.

Enfin, le tableau qui attire tous les regards et toutes les critiques cette année-là est celui peint par Jacques-Louis David, *Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils* (fig.1). Cette œuvre, hautement symbolique, fait écho aux événements récents et à une portée politique indéniable.



Figure 7: Jacques-Louis DAVID, *Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils*, 1789, huile sur toile, 3,23 x 4,22 m, Paris, musée du Louvre, n°inv. 3693.

dans les peintures de natures mortes, mais également les portraits et les sujets religieux. Il est notamment connu pour être le grand-oncle de Paul GAUGUIN.



*Autre petit tableau de pêches posées sur un appui de marbre, 1789,
huile sur toile, 0,39 x 0,46 m*

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- Paris, Salon du Louvre, 1789, n°40

Bibliographie

- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarssen, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980], p. 199 (n°161).

Description et analyse stylistique

Parmi toutes les ressources à disposition, aucun visuel de cette œuvre n'est disponible, rendant donc impossible toute analyse iconographique et stylistique.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Ce tableau de petit format est assimilé à deux autres œuvres, mais leur identification reste hypothétique. En effet, il est parfois associé à un tableau exposé lors du Salon du Louvre en 1785 sous le numéro 65 *Pêches sur un rebord de marbre*. Cependant, les dimensions sont différentes, empêchant toute assimilation certaine. De même, il est confondu avec une autre œuvre exposée au Salon du Louvre en 1795 sous le numéro 513 *Petit tableau peint sur marbre blanc représentant quelques pêches et une grappe de raisin (sic)*, mais cette dernière a été réattribuée à Cornelis van Spaendonck, le frère cadet du peintre. De plus, les matériaux utilisés sont différents, rendant donc caduque une éventuelle assimilation.

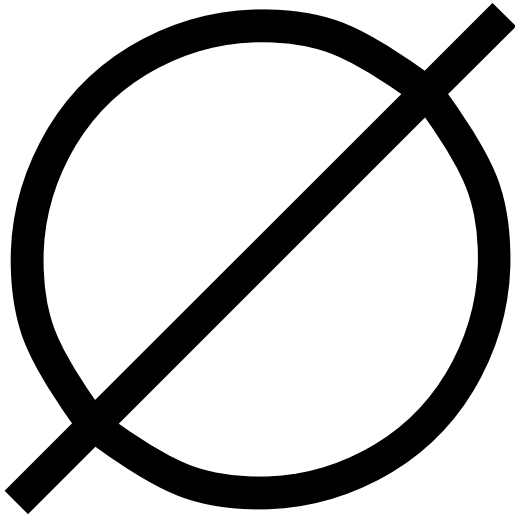
Le Salon du Louvre de 1789 ouvre dans un contexte socio-politique tourmenté puisque les événements de juillet ont profondément marqué la population parisienne et ont opéré des changements considérables. Mais malgré cette atmosphère tendue, l'Académie maintient le Salon, mais le fait ouvrir 15 jours plus tôt, à savoir, le 1^{er} septembre.

Gerard van Spaendonck, malgré ses engagements dans la monarchie et auprès de la famille royale, n'est pas évincé des manifestations culturelles et expose deux œuvres au Salon de 1789. D'ailleurs, Gerard van Spaendonck préfère proposer deux œuvres qui répondent strictement aux critères des natures mortes, sans motif antique incitant à une interprétation.

Mais notons que cette année-là, le tableau qui attire tous les regards et toutes les critiques est celui peint par Jacques-Louis David, *Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils* (fig.1). Cette œuvre, hautement symbolique, fait écho aux événements récents et à une portée politique indéniable.



Figure 8: Jacques-Louis DAVID, *Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils*, 1789, huile sur toile, 3,23 x 4,22 m, Paris, musée du Louvre, n°inv. 3693.



Des fruits, des fleurs et un vase posé sur un table de marbre, 1790

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- La Société des Amis des Arts, Paris, 1790, n°21

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Parmi toutes les ressources à disposition, aucun visuel de l'œuvre n'est disponible, rendant donc impossible toute analyse iconographique et stylistique.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

L'année 1790 vit l'apparition de nombreux changements dans l'organisation de la vie artistique parisienne, liés aux tourments politiques qui secouent l'ensemble du pays. Cela entraîna notamment l'annulation du Salon de 1790. Ainsi, certains artistes, amateurs ou collectionneurs d'art s'engagent dans de nouvelles causes, dont le principe fondateur est l'émancipation des institutions royales et donc la liberté de création et de diffusion des œuvres.

C'est pourquoi, dès 1790, les membres de l'Académie, dont Gerard van Spaendonck, se sont constitués en « Commune des arts » et demandent l'instauration d'un Salon libre et même la suppression de l'Académie. Un tel Salon vit d'ailleurs le jour en 1791.

D'autre part, dès 1789, la Société des Amis des Arts¹³⁴ fut créée par l'architecte Charles de Wailly¹³⁵. La Société

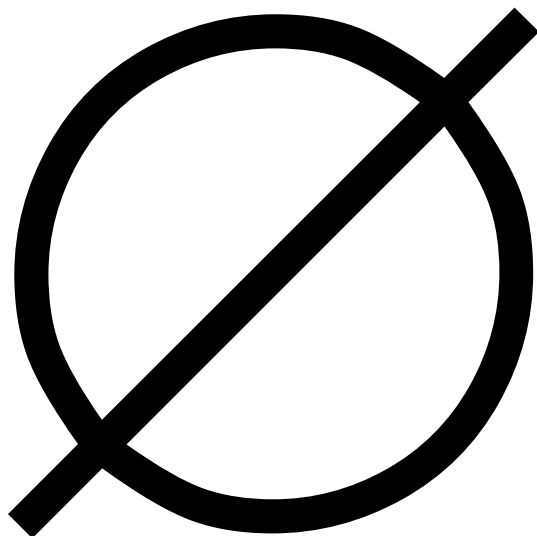
incarnait alors tous les changements en cours et les principes portés par les Lumières. Il s'agissait, entre autres, de réinventer le système de spéculation artistique et d'imaginer une nouvelle forme « collective et patriotique¹³⁶ », luttant alors contre la protection individuelle et les commandes privées. Ainsi, une souscription – dont le montant évolua avec le temps, tout comme le nombre de souscripteurs – est demandée afin d'aider les artistes et d'assurer les achats d'œuvres, directement depuis les ateliers des artistes. Par ailleurs, des expositions sont organisées par la Société des Amis des Arts en 1790, 1791, 1792 et 1798. Le soutien aux artistes est donc assuré mais de façon différente puisqu'il est le résultat d'intérêts privés – celui des amateurs – sous une forme collective égalant les commandes publiques émises par l'Académie royale. Notons qu'il faut peut-être y voir une forme plus aboutie de la tentative de Pahin de la Blancherie¹³⁷ à s'émanciper des formes traditionnelles de diffusion des arts.

¹³⁴ Cf. Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, p.332-337.

¹³⁵ Charles De Wailly (1730-1798) était architecte et fonda la Société des Amis des Arts en 1789. Les expositions artistiques proposées connurent plusieurs interruptions, notamment avec la Terreur et l'Empire. La Société se réforme en 1817 et perdure jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

¹³⁶ Cf. Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, p.333.

¹³⁷ Mammès-Claude-Catherine Pahin-Champlain de la Blancherie (1752-1811) était un homme de Lettres qui fonda, en 1777, le Salon de la Correspondance.



Un tableau représentant différentes fleurs groupées dans un vase et dans une corbeille, 1790, 1,00 x 0,88 m

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- La Société des Amis des Arts, Paris, 1790, n°39

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Parmi toutes les ressources à disposition, aucun visuel de l'œuvre n'est disponible, rendant donc impossible toute analyse iconographique et stylistique.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

L'année 1790 vit l'apparition de nombreux changements dans l'organisation de la vie artistique parisienne, liés aux

tourments politiques qui secouent l'ensemble du pays. Cela entraîna notamment l'annulation du Salon de 1790. Ainsi, certains artistes, amateurs ou collectionneurs d'art s'engagent dans de nouvelles causes, dont le principe fondateur est l'émancipation des institutions royales et donc la liberté de création et de diffusion des œuvres.

C'est pourquoi, dès 1790, les membres de l'Académie, dont Gerard van Spaendonck, se sont constitués en « Commune des arts » et demandent l'instauration d'un Salon libre et même la suppression de l'Académie. Un tel Salon vit d'ailleurs le jour en 1791.

D'autre part, dès 1789, la Société des Amis des Arts¹³⁸ fut créée par l'architecte Charles de Wailly¹³⁹. La Société incarnait alors tous les changements en cours et les principes portés par les Lumières. Il s'agissait, entre autres, de réinventer le système de spéculation artistique et d'imaginer une nouvelle

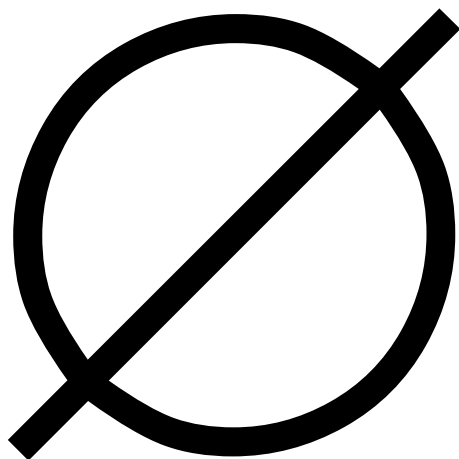
forme « collective et patriotique¹⁴⁰ », luttant alors contre la protection individuelle et les commandes privées. Ainsi, une souscription – dont le montant évolua avec le temps, tout comme le nombre de souscripteurs – est demandée afin d'aider les artistes et d'assurer les achats d'œuvres, directement depuis les ateliers des artistes. Par ailleurs, des expositions sont organisées par la Société des Amis des Arts en 1790, 1791, 1792 et 1798. Le soutien aux artistes est donc assuré mais de façon différente puisqu'il est le résultat d'intérêts privés – celui des amateurs – sous une forme collective égalant les commandes publiques émises par l'Académie royale. Notons qu'il faut peut-être y voir une forme plus aboutie de la tentative de Pahin de la Blancherie¹⁴¹ à s'émanciper des formes traditionnelles de diffusion des arts.

¹³⁸ Cf. Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, p.332-337.

¹³⁹ Charles De Wailly (1730-1798) était architecte et fonda la Société des Amis des Arts en 1789. Les expositions artistiques proposées connurent plusieurs interruptions, notamment avec la Terreur et l'Empire. La Société se réforme en 1817 et perdure jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

¹⁴⁰ Cf. Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, p.333.

¹⁴¹ Mammès-Claude-Catherine Pahin-Champlain de la Blancherie (1752-1811) était un homme de Lettres qui fonda, en 1777, le Salon de la Correspondance.



Autre tableau représentant une grappe de raisins Muscat d'Alexandrie, peinte à l'huile sur marbre de Carrare, 1790, huile sur marbre, 0,49 x 0,43 m

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- La Société des Amis des Arts, Paris, 1790, n°40

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Parmi toutes les ressources à disposition, aucun visuel de l'œuvre n'est disponible, rendant donc impossible toute analyse iconographique et stylistique.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Le choix du marbre comme support d'une peinture est un processus inédit pour Gerard van Spaendonck. Bien qu'il réitère l'utilisation de ce support, dès 1791 (Cf. fiche d'œuvre

n°39, section 1), il semble le privilégier à des œuvres de petit format et représentant exclusivement des grappes de raisins.

L'année 1790 vit l'apparition de nombreux changements dans l'organisation de la vie artistique parisienne, liés aux tourments politiques qui secouent l'ensemble du pays. Cela entraîna notamment l'annulation du Salon de 1790. Ainsi, certains artistes, amateurs ou collectionneurs d'art s'engagent dans de nouvelles causes, dont le principe fondateur est l'émancipation des institutions royales et donc la liberté de création et de diffusion des œuvres.

C'est pourquoi, dès 1790, les membres de l'Académie, dont Gerard van Spaendonck, se sont constitués en « Commune des arts » et demandent l'instauration d'un Salon libre et même la suppression de l'Académie. Un tel Salon vit d'ailleurs le jour en 1791.

D'autre part, dès 1789, la Société des Amis des Arts¹⁴² fut créée par l'architecte Charles de Wailly¹⁴³. La Société

¹⁴² Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, p.332-337.

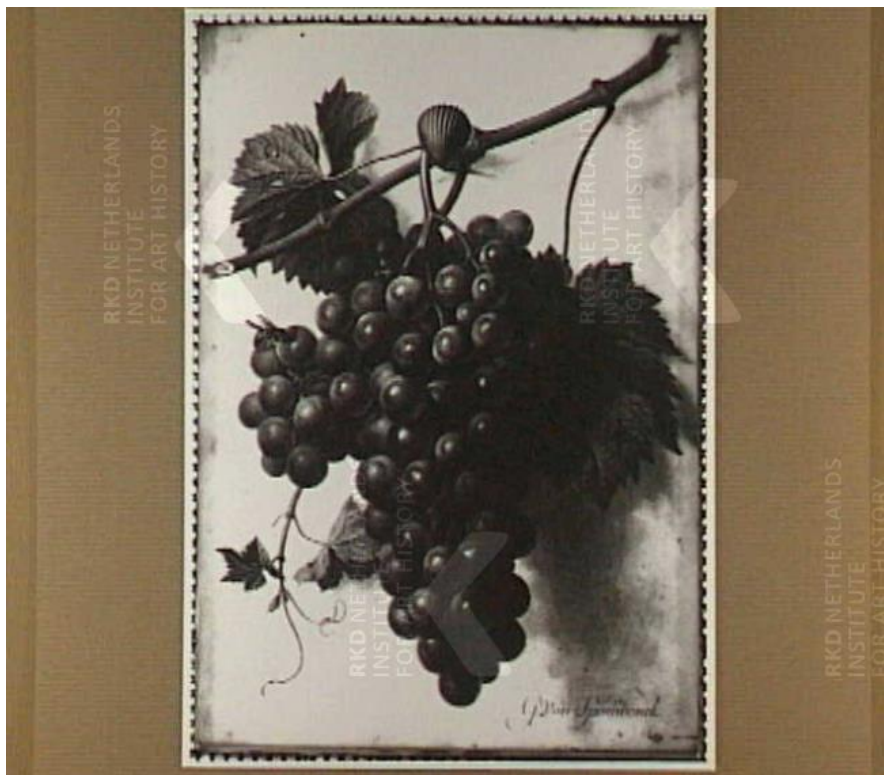
¹⁴³ Charles De Wailly (1730-1798) était architecte et fonda la Société des Amis des Arts en 1789. Les expositions artistiques proposées connurent plusieurs

incarnait alors tous les changements en cours et les principes portés par les Lumières. Il s'agissait, entre autres, de réinventer le système de spéculation artistique et d'imaginer une nouvelle forme « collective et patriotique¹⁴⁴ », luttant alors contre la protection individuelle et les commandes privées. Ainsi, une souscription – dont le montant évolua avec le temps, tout comme le nombre de souscripteurs – est demandée afin d'aider les artistes et d'assurer les achats d'œuvres, directement depuis les ateliers des artistes. Par ailleurs, des expositions sont organisées par la Société des Amis des Arts en 1790, 1791, 1792 et 1798. Le soutien aux artistes est donc assuré mais de façon différente puisqu'il est le résultat d'intérêts privés – celui des amateurs – sous une forme collective égalant les commandes publiques émises par l'Académie royale. Notons qu'il faut peut-être y voir une forme plus aboutie de la tentative de Pahin de la Blancherie¹⁴⁵ à s'émanciper des formes traditionnelles de diffusion des arts.

interruptions, notamment avec la Terreur et l'Empire. La Société se réforme en 1817 et perdure jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

¹⁴⁴ Cf. Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, p.333, *op. cit.*

¹⁴⁵ Mammès-Claude-Catherine Pahin-Champlain de la Blancherie (1752-1811) était un homme de Lettres qui fonda, en 1777, le Salon de la Correspondance



©R.K.D

Grappe de raisin, peinte sur marbre 1791, huile sur marbre, 0,26 x 0, 20 m, signature en bas à droite *G. van Spaendonck*, Montpellier, musée Fabre, n° inv. 836.4.70, legs Valedau (1836)

Hist.

- Vente Laneuville, Paris, 1816, n°60
- Legs Valedau, 1836

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- Paris, Salon du Louvre, 1791, n°61

Bibliographie

- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarssen, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980], p. 101 (n°7).
- Albert Van Spaendonck, *Le comte Gérard Van Spaendonck. Biographie du professeur d'iconographie du Museum d'histoire naturelle de Paris*, Livre III, Bruxelles, éditeur inconnu, 1984, 5 volumes, p.18.

Description et analyse stylistique

Il s'agit ici d'une œuvre de petit format dédiée à la représentation exclusive d'un sujet : une grappe de raisins. Gerard van Spaendonck n'est pas familier des sujets uniques et ne le fait que dans de très rares occasions.

Cette grappe de raisins de Muscat occupe la totalité du support et la branche oblique est peinte de part en part de la tablette de marbre. De façon presque perpendiculaire à cette branche est figurée la grappe de raisins, suspendue à un clou dont la tête reprend la forme d'un coquillage. Cette attache ainsi que la branche de vigne semblent bien minces comparées à la grappe de raisins particulièrement riche en grains.

Ici, encore, Gerard van Spaendonck montre son habileté à représenter les fruits ainsi que toute sa maîtrise permettant de rendre la brillance de certains grains, la lumière et les ombres sur ceux-ci, ainsi que l'impression de maturité des fruits. Cependant, la numérisation en noir et blanc ne permet pas d'en dire davantage sur les contrastes et les couleurs utilisés par le peintre brabançon.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

L'année 1791 voit la fuite de la famille royale à Varennes, son arrestation ainsi que la proclamation de la Constitution, opérant un changement important dans la façon de gouverner. C'est dans ce contexte qu'ouvre le Salon du Louvre de 1791 qui, par un décret de l'Assemblée nationale, est désormais ouvert à tous les artistes.

A l'instar du Salon de 1789, c'est le peintre Jacques-Louis David qui reçoit tous les éloges, notamment grâce à la présentation du dessin préparatoire du *Serment du Jeu de Paume* (fig.1) et deux œuvres déjà exposées, *Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils* (fig.2) et le *Serment des Horaces*.



Figure 9: Jacques-Louis David, *Le Serment du Jeu de Paume*, 1791, plume, encre, lavis et rehauts de blanc du crayon sur papier, 30,66 x 1,01m, Paris, musée du Louvre, n°inv. DESS 736.



Figure 3 : Jacques-Louis David, *Le Serment des Horaces*, 1784, huile sur toile, 3,26 x 4,2 m, Paris, musée du Louvre, n°inv. 3692.



Figure 2 : Jacques-Louis David, *Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils*, 1789, huile sur toile, 3,23 x 4,22 m, Paris, musée du Louvre, n°inv. 3693.

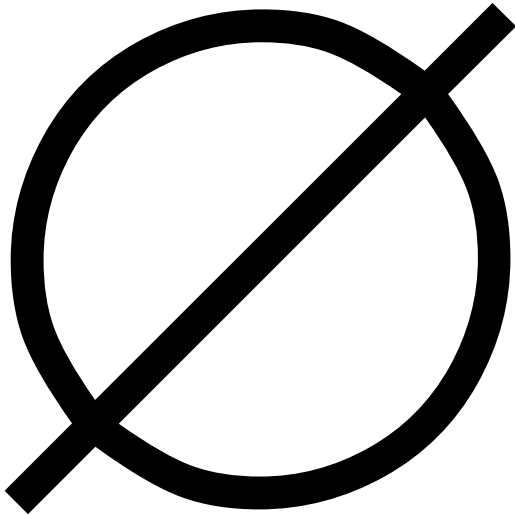


Tableau de fleurs, 1791

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- Salon du Louvre, Paris, 1791, n°74

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Parmi toutes les ressources à disposition, aucun visuel de cette œuvre n'est disponible, rendant donc impossible toute analyse iconographique et stylistique.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

L'année 1791 voit la fuite de la famille royale à Varennes, son arrestation ainsi que la proclamation de la Constitution, opérant un changement important dans la façon de gouverner.

C'est dans ce contexte qu'ouvre le Salon du Louvre de 1791 qui, par un décret de l'Assemblée nationale, est désormais ouvert à tous les artistes.

A l'instar du Salon de 1789, c'est le peintre Jacques-Louis David qui reçoit tous les éloges, notamment grâce à la présentation du dessin préparatoire du *Serment du Jeu de Paume* (fig.1) et deux œuvres déjà exposées, *Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils* (fig.2) et le *Serment des Horaces* (fig.3).

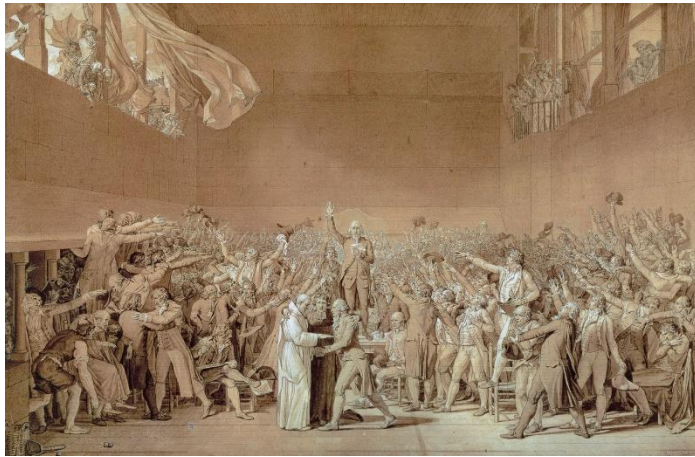


Figure 10: Jacques-Louis David, *Le Serment du Jeu de Paume*, 1791, plume, encre, lavis et rehauts de blanc du crayon sur papier, 30,66 x 1,01m, Paris, musée du Louvre, n°inv. DESS 736.



Figure 2 : Jacques-Louis David, *Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils*, 1789, huile sur toile, 3,23 x 4,22 m, Paris, musée du Louvre, n°inv. 3693.



Figure 3 : Jacques-Louis David, *Le Serment des Horaces*, 1784, huile sur toile, 3,26 x 4,2 m, Paris, musée du Louvre, n°inv. 3692.

41



©Dorotheum

Vase de fleurs, 1792, huile sur toile, 0,25 x 0,33 m, signature en bas à droite, collection particulière

Hist.

- Vente Dorotheum, Vienne, 2018, n°381
- Vente Dorotheum, Vienne, 2019, n°620

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Avec ce petit format rectangulaire, Gerard van Spaendonck propose, sur un fond original, un bouquet de fleurs posé sur un rebord en marbre. Ici le vase occupe l'espace central de la toile et s'impose au regard du spectateur. De plus, les couleurs vives utilisées pour les fleurs contrastent vivement entre elles, créant ainsi une œuvre très lumineuse malgré une partie de l'arrière-plan dans les teintes brun-vert.

Le bouquet, sujet principal du tableau et largement mis en avant par l'artiste. Les fleurs peintes ici comptent parmi celles qui sont les plus récurrentes dans l'œuvre du peintre brabançon, et surtout la rose *Centifolia* qui a ici une place de choix puisqu'elle occulte en partie le vase et domine ainsi le

premier-plan. Elle est accompagnée par des Oreilles d'ours, des roses, une tige de rose trémière et des lys bleus.

Ce bouquet richement garni est présenté dans un vase orangé posé sur un rebord en marbre dont les nervures brunes semblent réalisées sans trop de détails. En effet, dans la plupart des œuvres de Gerard van Spaendonck, les rebords en marbre sont travaillés avec beaucoup de précisions, tentant de rendre le plus fidèlement possible les œuvres de la nature.

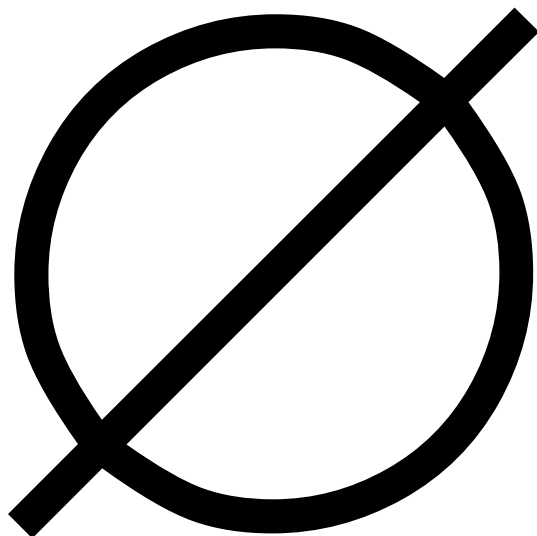
Enfin, il semble nécessaire d'insister sur l'aspect original du fond de l'œuvre. Le peintre brabançon a réalisé, tout au long de sa carrière de nombreux arrière-plans, certains plus élaborés que d'autres, mais tous étaient conçus pour la totalité de la toile. Ici, un espace hémisphérique bleu est peint derrière le bouquet et semble avoir pour diamètre la longueur du support du vase. Quant au reste dans la peinture, le fond est brun, sans nuance particulière ni dégradé en raison de la lumière. Deux hypothèses semblent alors plausibles : il s'agit d'une sorte de fenêtre sur l'extérieur – mais alors la perspective ne rend pas compte de cette idée – ou bien le fond est inachevé, ce qui serait une première dans le cas de Gerard van Spaendonck.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

En 1792, le contexte socio-artistico-politique demeure tourmenté. Les institutions traditionnelles, dès lors réformées, continuent d'assurer la vie artistique, à l'instar du Salon du Louvre qui a réouvert ses portes en 1791.

Cette œuvre semble des plus nébuleuses eu égard au reste de la production de l'artiste. En effet, la facture trop lisse est bien différente de la technique précieuse et de grande qualité développée par van Spaendonck tout au long de sa carrière. De même, ces couleurs vives ne sont pas habituelles dans la palette, préférant les teintes harmonieuses et pastel. Enfin, l'arrière-plan (inachevé ?) demeure un mystère, un fait sans précédent dans l'ensemble de la production artistique du peintre brabançon.

Cependant, s'il s'avère que l'arrière-plan de l'œuvre est bel et bien composé d'une niche ouverte sur un paysage, ici un décor bleu, alors cela entretient l'héritage pictural et stylistique d'Ambrosius Bosschaert, qui s'est illustré dans cet ornement accompagnant ses natures mortes.



Plusieurs pêches avec une grappe de raisins de Maroc peints sur marbre blanc, 1793, huile sur marbre, 0,56 x 0,46 m

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- Paris, Salon du Louvre, 1793, n°748

Bibliographie

- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarssen, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980], p. 199 (n°162).

Description et analyse stylistique

Parmi toutes les ressources à disposition, aucun visuel de cette œuvre n'est disponible, rendant ainsi impossible toute analyse iconographique et stylistique.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

L'année 1793 fut une année charnière dans la carrière de Gerard van Spaendonck, pas tant dans le domaine artistique, mais plutôt dans son engagement dans les institutions artistico-politiques. En effet, dès 1793, il fit partie des douze père-fondateurs du Muséum d'Histoire naturelle, désormais réformé. De fait, il participa aux changements de statuts conférant aux professeurs une véritable charge professorale ainsi que des revenus fixes. Il obtint alors la charge de Professeur d'iconographie naturelle et ouvrit son cours à tous les étudiants, y compris les jeunes filles. Parmi eux, nous comptons notamment Pierre-Joseph Redouté et la marquise de Grollier.



©The Frick Collection

Raisin avec des insectes sur un rebord en marbre, 1793, huile sur marbre, 0,19 x 0,24 m, New York, The Frick Collection, n° inv. 2012.1.01, donation M. Asbjorn R. Lunde

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

A l'instar d'une peinture sur marbre réalisée en 1791 (Cf. fiche d'œuvre n°39, section 1), le sujet exclusif de cette œuvre est une grappe de raisins. Il s'agit ici de raisins de muscat blanc, délicatement posés sur un rebord en marbre, encore accrochés au cep de vigne avec quelques feuilles. La technique développée ici par Gerard van Spaendonck et la qualité de la représentation donnent l'impression d'un trompe-l'œil. Ici, chaque grain de raisins est peint avec beaucoup d'application, tant dans les couleurs que dans la texture. Cette illusion est renforcée par la position de la grappe de raisins dont l'extrémité

dépasse du rebord, s'imposant alors au premier-plan et au regard du spectateur.

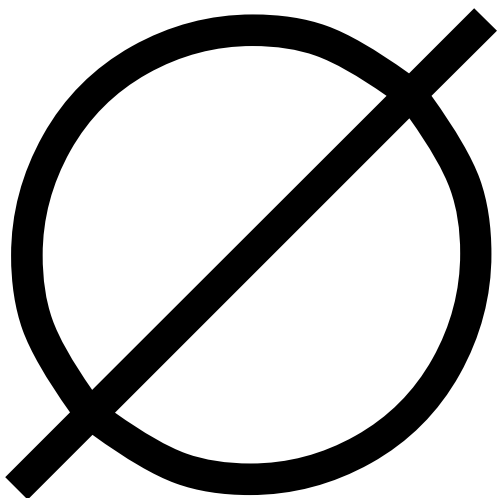
L'harmonie de l'œuvre est rendue par la structure de la composition et l'unité dans les couleurs. En effet, la totalité de la composition est conçue dans des teintes vert-jaune clair, à l'exception des quelques marques partielles sur les grains de raisin, du cep de vigne et des insectes largement représentés ici. Par ailleurs, le cep de vigne et le rebord en marbre se répondent dans une certaine horizontalité, tandis que la frontalité de la grappe et des feuilles apporte de la profondeur à l'ensemble. Enfin, le dynamisme de l'œuvre est assuré par les formes d'arabesques des vrilles et la présence de ces insectes, dont une fourmi, une coccinelle, une mouche, etc., seuls êtres vivants de la composition.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

D'après les experts de la Frick Collection, cette œuvre aurait un pendant, dont la localisation est aujourd'hui inconnue, ayant pour sujet des pêches. Une interprétation serait alors possible si ces deux réalisations sont considérées ensemble :

les grappes de raisins et les pêches sont des attributs du dieu Bacchus, symboles également de l'abondance et de la fertilité. De même, le raisin, transformé en vin, peut être associé au sang du Christ, tout comme les pêches peuvent être la représentation allégorique de la matrice de la Vierge. Ainsi, dans ses natures mortes, Gerard van Spaendonck peut convoquer deux cultures, païenne et chrétienne, grâce à la symbolique des fruits qu'il peint.

Par ailleurs, l'année 1793 fut une année charnière dans la carrière de Gerard van Spaendonck, pas tant dans le domaine artistique, mais plutôt dans son engagement dans les institutions artistico-politiques. En effet, dès 1793, il fit partie des douze père-fondateurs du Muséum d'Histoire naturelle, désormais réformé. De fait, il participa aux changements de statuts conférant aux professeurs une véritable charge professorale ainsi que des revenus fixes. Il obtint alors la charge de Professeur d'iconographie naturelle et ouvrit son cours à tous les étudiants, y compris les jeunes filles. Parmi eux, nous comptons notamment Pierre-Joseph Redouté et la marquise de Grollier.



Une corbeille et un vase remplis de différentes fleurs, 1796, huile sur toile

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- Paris, Salon du Louvre, 1796, n°480

Bibliographie

- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarssen, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980], p. 199 (n°164).

Description et analyse stylistique

Parmi toutes les ressources à disposition, aucun visuel de cette œuvre n'est disponible, rendant donc impossible toute analyse iconographique et stylistique.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

L'année 1796 marque la dernière participation de Gerard van Spaendonck au Salon du Louvre. Il y propose alors une peinture sur toile et deux peintures sur marbre. Cela coïncide notamment avec l'intensification de sa charge de Professeur d'iconographie au Muséum d'Histoire naturelle dont les cours lui demandent un investissement conséquent. Il n'arrête cependant pas de peindre et se consacre toujours à la collection des vélins ainsi qu'à la peinture sur miniatures.



©Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D

Un bouquet de roses, tulipes et pavots peints sur marbre blanc,
1796, huile sur marbre, 0,51 x 0,38 m

Hist.

- Vente Christie's, New York, 1991, n°9
- Vente Sotheby's, New York, 2003, n°87

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- Paris, Salon du Louvre, 1796, n°481

Bibliographie

- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarssen, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980],p. 104 (n°8a).
- Albert Van Spaendonck, *Le comte Gérard Van Spaendonck. Biographie du professeur d'iconographie du Museum d'histoire naturelle de Paris*, Livre III, Bruxelles, éditeur inconnu, 1984, 5 volumes, p70.

Description et analyse stylistique

A la différence des peintures sur marbres antérieures, cette œuvre n'est pas dédiée aux fruits (raisins ou pêches), mais à un bouquet de fleurs. Ici, Gerard van Spaendonck délaisse sa toile traditionnelle et opte pour un support déjà utilisé mais relativement inédit : le marbre blanc. En raison du changement de support, la composition de l'œuvre connaît quelques modifications.

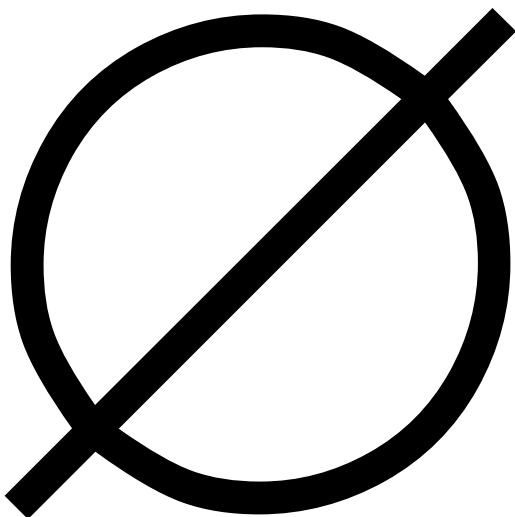
En effet, le bouquet occupe la totalité de la surface mais n'est pas contenu dans un vase, ni présenté sur un rebord en marbre, ni exposé devant un arrière-plan neutre et uniforme. Ici, les fleurs coupées sont présentées plus brutalement que d'habitude, mais finalement, cela oblige à se concentrer sur l'essentiel, c'est-à-dire la beauté des fleurs. Le peintre brabançon a choisi pour cette œuvre de représenter ses fleurs les plus récurrentes, à savoir des tulipes bicolores, des roses et des pavots.

La peinture sur marbre blanc a l'avantage de présenter initialement un fond neutre qui permet alors un contraste important avec les couleurs utilisées par l'artiste. Ici, toutes les fleurs sont ainsi mises en avant par le contraste et leur

disposition sur le support qui permettent de les voir toutes ensemble mais de les distinguer les unes des autres.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

L'année 1796 marque la dernière participation de Gerard van Spaendonck au Salon du Louvre. Il y propose alors une peinture sur toile et deux peintures sur marbre. Cela coïncide notamment avec l'intensification de sa charge de Professeur d'iconographie au Muséum d'Histoire naturelle dont les cours lui demandent un investissement conséquent. Il n'arrête cependant pas de peindre et se consacre toujours à la collection des vélins ainsi qu'à la peinture sur miniatures.



Une étude de rose sur marbre blanc, 1796, huile sur marbre

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- Paris, Salon du Louvre, 1796, n°483

Bibliographie

- Margriet VAN BOVEN, Sam SEGAL, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarssen, La Haye : Gary SCHWARTZ, Sdu , 1988 [première édition : 1980],p. 199 (n°166) mais référencée sous le numéro d'exposition 482 et non 483.
- Albert VAN SPAANDONCK, *Le comte Gérard Van Spaendonck. Biographie du professeur d'iconographie du Museum d'histoire naturelle de Paris*, Livre III, Bruxelles, éditeur inconnu, 1984, 5 volumes, p70. Mais référencée sous le numéro d'exposition 482 et non 483.

Description et analyse stylistique

Parmi toutes les ressources à disposition, aucun visuel de cette œuvre n'est disponible, rendant donc impossible toute analyse iconographique et stylistique.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Pour une seconde fois, Gerard VAN SPAENDONCK semble avoir choisi le support en marbre blanc pour peindre des fleurs, à l'instar de l'œuvre présentée au Salon du Louvre la même année sous le numéro 481 (Cf. fiche d'œuvre n°45, section 1).

L'année 1796 marque la dernière participation de Gerard VAN SPAENDONCK au Salon du Louvre. Il y propose alors une peinture sur toile et deux peintures sur marbre. Cela coïncide notamment avec l'intensification de sa charge de Professeur d'iconographie au Muséum d'Histoire naturelle dont les cours lui demandent un investissement conséquent. Il n'arrête cependant pas de peindre et se consacre toujours à la collection des vélins ainsi qu'à la peinture sur miniatures.



©Numérisation d'après le catalogue d'exposition (2019)

Portrait de Napoléon dans un médaillon, entouré de fleurs, 1805, huile sur toile, 1,55 x 1,20 m, signature en bas à droite G. Van Spaendonck, Paris, Fondation Dosne-Thiers

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- Bois-le-Duc, 2019

Bibliographie

- Paul Huys Janssen, Gerard & Cornelis van Spaendonck. Bloemschilders in Parijs. De geur van Succes, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (26 avril 2019-25 août 2019), Wbooks, 2019, p. 17.
- Margriet van Boven, Sam Segal, Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemschilders in Parijs, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarssen, La Haye : Gary Schwartz, Sdu , 1988 [première édition : 1980], p.106-107 (n°12).

Description et analyse stylistique

Il s'agit ici d'un sujet inédit dans la production picturale de Gerard van Spaendonck puisque la peinture comprend un portrait, celui de Napoléon Bonaparte, placé au centre de l'œuvre, à l'endroit normalement occupé par le bouquet de fleurs.

Au premier plan, l'empereur est représenté en buste, orienté de trois-quarts vers la droite et porte le costume des grenadiers. C'est-à-dire un long manteau bleu marine avec un gilet blanc, un col bleu marine et des épaulettes dorées. A sa poitrine, est épinglée la croix de la Légion d'Honneur. Napoléon I^{er} a le visage fermé et son buste se détache sur un arrière-plan neutre, dans les teintes brunes, ajoutant de la solennité au portrait.

Le cadre ovale qui ceint le portrait prend l'allure d'une couronne de fleurs, dont chacune d'elles a une portée symbolique forte. La moitié gauche comprend une branche d'olivier, une branche de laurier et une tige de palmier, ainsi que quelques fleurs telles que des roses, des belles de jour et des fleurs de lys. La moitié droite quant à elle comprend essentiellement des fleurs, notamment des roses et des lys.

Cependant, une dichotomie apparaît clairement ici puisque la partie gauche est associée à la victoire et à la paix, alors que la partie droite laisse entrevoir la fanaison des fleurs faisant donc penser à un déclin. Cette dernière idée est d'ailleurs renforcée par la figuration d'un buste en plâtre dont la tête est cassée au niveau du cou, peut-être synonyme d'échec ou de rupture.

Toutefois, le portrait de l'empereur ne figure pas exactement au premier plan puisque, sur la partie gauche, figurent une palette de peintre, des pinceaux, ainsi qu'une médaille de la légion d'honneur accrochée à une écharpe noire. Ces éléments sont les attributs de Gerard van Spaendonck et la distinction est celle décernée par l'empereur à l'artiste tilbourgeois en 1804.

Enfin, l'arrière-plan est ici architecturé et comprend deux parties distinctes. A gauche, un mur bâti s'impose dans toute la hauteur du tableau, bouchant l'horizon et, de fait, servant sans doute de support au portrait de l'empereur ; et à droite, une perspective dévoilant un édifice bâti, peut-être la façade du Louvre puisque c'est là-bas que van Spaendonck y a connu le succès.

Enfin, les fleurs ne sont pas travaillées avec autant de raffinement que d'habitude. Cela est également dû à la distance instaurée entre le regard du spectateur et les fleurs qui sont anormalement loin. La mise en valeur ne concerne donc pas la qualité picturale de van Spaendonck mais bien la portée symbolique de l'œuvre. Elle est construite sur la dualité suivante : le succès et la reconnaissance face à la fugacité et la fragilité de la vie et du pouvoir.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Cette œuvre, peinte en 1805, est à considérer comme un manifeste de la reconnaissance de Gerard van Spaendonck à l'égard de Napoléon Bonaparte. En effet, ce dernier a ajouté à la carrière du peintre brabançon, déjà couronnée de succès, une distinction réservée à quelques privilégiés.

Avec cette peinture, l'artiste tilbourgeois témoigne également de sa capacité à peindre des portraits et à réaliser des compositions hautement symboliques et plus engagées politiquement.

Fiches d'œuvres

Section 2 : les œuvres non datées

1



©Christie's

Une tulipe, des primevères, des myosotis, des roses, un delphinium, une renoncule, des coquelicots, une gloire du matin et autres fleurs dans un panier avec un nid de passereaux sur un rebord en pierre, huile sur toile, 0,63 x 0,51m

Hist.

- Vente Christie's, Londres, 2003, n°42

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Il s'agit d'une œuvre de format ovale représentant au centre une corbeille de fleurs posée sur un rebord en pierre. Comme dans la grande majorité des tableaux de Gerard van Spaendonck, le bouquet occupe la totalité de l'espace. De plus, la forme de médaillon suit les volumes de l'agencement floral, contribuant alors à mettre la composition en valeur. Ici, Gerard van Spaendonck a eu recours aux techniques qu'il employait dans ses tableaux de jeunesse, c'est-à-dire une forme ovoïdale, une orthogonalité apportée par le support en pierre,

et le bouquet mis en exergue grâce à un arrière-plan neutre duquel il contraste.

Au premier plan, une rose *Centifolia* s'impose, guidant ainsi le regard du spectateur de la partie inférieure à la partie supérieure du bouquet. Ainsi, la corbeille en osier est partiellement occultée à gauche par un groupe dense de fleurs peintes à leur apogée et toutes délicatement posées sur le rebord en pierre. Tandis qu'à droite, un élan vertical est appliqué aux tiges longues, conférant alors davantage de volume et d'ampleur à l'ensemble. De fait, les roses, les gloires du matin, et les primevères assurent la partie inférieure de la composition florale, tandis que la tulipe bicolore, le myosotis et le delphinium garantissent la densité de l'ensemble.

Enfin, le nid d'oiseau garni d'œufs rappelle le souci de l'artiste brabançon à peindre la nature dans tous ses aspects, faune – exclusivement les oiseaux et les insectes – et flore réunies. D'ailleurs, les œufs non encore éclos font écho aux fleurs peintes à leur apogée, puisque la fanaison et la mort guettent les fleurs en même temps que les oisillons. C'est toute

la portée symbolique des natures mortes qui réside dans ce moment précaire.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Ce tableau reprend tous les codes mis en place par Gerard van Spaendonck au début de sa carrière, c'est-à-dire dans les années 1770-1780. Dans les décennies suivantes, les œuvres sont plus élaborées et se sont complexifiées, en même temps que la technique du peintre s'est perfectionnée.

2



©R.K.D

Raisins noirs sur un plinthe en marbre, huile sur toile, 0,33 x 0,45m,
signature en bas à droite *G. van Spaendonck*, collection
particulière.

Hist.

- Vente Christie's, New York, 2001, n°55
- Vente Sotheby's, New York, 2006, n°154

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- Bois-le-Duc, 1980

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Cette toile de Gerard van Spaendonck est exclusivement dédiée à des grappes de raisins et rappelle les peintures sur marbre de 1791 (Cf. fiche n°39, section 1) et de 1793 (Cf. fiche n°43, section 1). En effet, ce tableau représente quatre grappes de raisins encore accrochées au cep de vigne et délicatement disposées sur le rebord en marbre.

Une fois encore, le peintre brabançon montre son talent à représenter des fruits et sa capacité à leur donner tout leur

volume, leur fragilité, leur éclat et leur densité. Ici, une lumière venue face aux grappes se reflète dans les grains dont l'extrémité brille légèrement. Notons également que les quatre grappes s'étendent sur toute la longueur de la toile, donnant alors un aspect d'abondance, d'autant plus qu'il pourrait s'agir d'une œuvre en taille réelle, ou presque.

Tandis que le premier plan est accaparé par les grappes de raisins, l'arrière-plan est plus léger et offre le cep de vigne, ses vrilles et ses feuilles. L'ensemble est peint sur un fond neutre dans les teintes brunes. De fait, les feuilles vertes ou marron-orangé contrastent vivement, en même temps que le beige du marbre met en valeur les coloris des baies.

Ainsi, cette œuvre, toute en simplicité et délicatesse est le témoin de la prouesse technique de Gerard van Spaendonck à représenter des grappes de raisins, atteignant un tel naturalisme qu'elles apparaissent en trompe-l'œil.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Indubitablement, cette œuvre doit être étudiée à la lumière des autres productions sur marbre. En effet, outre le support, le sujet, la technique et la qualité sont similaires, laissant alors penser à une conception contemporaine. Nous pourrions alors émettre l'hypothèse suivante : Gerard van Spaendonck aurait d'abord conçu ses œuvres sur toile avant de le réaliser sur marbre, un support plus complexe à travailler.

3



©Hampel Fine Art Auctions

Nature morte avec un nid d'oiseaux, huile sur toile, 0,65 x 0,54 m,
signature en bas à gauche *Van Spaendonck*

Hist.

- Vente Hampel Fine Art Auctions, Munich, 2018, n°482
- Vente Hampel Fine Art Auctions, Munich, 2018, n°782

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Cette toile rectangulaire propose un bouquet de fleurs, contenu dans un vase haut et posé sur un rebord en pierre, à côté d'un nid d'oiseaux garni d'œufs. Ici, l'arrière-plan neutre et dégradé assure un contraste avec les fleurs qui figurent au premier-plan.

Ici, le bouquet fourni comprend notamment des roses, des fleurs de jour, des belles de jour, des pavots, une branche de rose trémière et des pivoines. L'agencement floral est plutôt

bien équilibré, avec une disposition équitable formant un ovale depuis le vase. De cette manière, aucune fleur n'est réellement mise en exergue par un élan indépendant. Ici, ce sont davantage les coloris utilisés qui permettent de différencier et de mettre en valeur chaque fleur.

Enfin, il s'agit ici d'une composition relativement simple, correspondant aux critères des premières œuvres de Gerard van Spaendonck.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Bien que le tableau semble avoir été réalisé par Gerard van Spaendonck, plusieurs éléments peuvent remettre cette affirmation en question. Tout d'abord, la facture de l'œuvre semble différente de celle des autres productions de l'artiste brabançon. Les fleurs semblent être peintes sans le souci de naturalisme et dans des teintes qui ne sont pas familières à la palette de van Spaendonck. De même, la composition équilibrée de l'ensemble se démarque des autres natures mortes de l'artiste qui construit savamment ses toiles en créant

un déséquilibre grâce à des élans indépendants et divergents, le tout étant ensuite compensé par l'ajout d'autres éléments. Enfin, bien que le peintre tilbourgeois soit coutumier de la représentation des insectes et des oiseaux, ici, un escargot est peint et semble être l'unique spécimen de son espèce parmi toute la production artistique de van Spaendonck.

Tous ces éléments amènent à douter de l'authenticité de l'attribution. Cependant aucune preuve ne permet, ni de confirmer, ni d'infirmier cette idée. Il pourrait par exemple s'agir d'un travail résultant d'un élève de van Spaendonck qui aurait même reproduit la signature de son maître, ou bien un des suiveurs de ce dernier.

4



©Hampel Fine Art Auctions

Nature morte de fruits, huile sur bois, 0,62 x 0,49 m

Hist.

- Vente Hampel Fine Art Auctions, Munich, 2015, n°280

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Tout d'abord, il est nécessaire de mentionner qu'il s'agit d'une des rares œuvres de Gerard van Spaendonck à ne représenter que des fruits, organisées telle une composition florale. En effet, le peintre brabançon a déjà réalisé des tableaux exclusivement dédiés à des fruits, mais il était question de la représentation d'un seul fruit ou bien de plusieurs fruits identiques (Cf. fiche n°30 section 1, fiche n°39 section 1 et fiche n°43 section 1). La particularité réside ici dans le fait que l'artiste tilbourgeois a choisi de représenter ensemble trois grappes de raisins et une corbeille de pêches. Cette œuvre

apparaît donc comme une combinaison de motifs déjà peints individuellement.

Ensuite, cette œuvre est conçue comme une nature morte de fleurs avec un arrière-plan neutre dans les teintes grises, duquel se démarque un papillon. Sur un rebord en marbre aux nervures grise-orangée est posée une corbeille en osier remplie de pêches. Celle-ci est encadrée par trois grappes de raisins et les ceps de vigne avec les feuilles. Ici, le naturalisme de van Spaendonck est exploité dans toute sa dimension avec des détails fins tels que les reflets de la lumière sur les grains de raisins, l'éclat lumineux sur la peau duveteuse et nuancée des pêches, les nervures des feuilles de vigne et la transparence des ailes de la libellule qui domine la composition.

Enfin, la structure de l'œuvre reprend les critères habituels des peintures de l'artiste, à savoir, un ensemble savamment équilibré avec un élan vertical apporté par les vrilles des ceps de vigne ainsi que par la libellule ; en même temps que les grappes de raisins à droite s'imposent au premier plan et ancrent l'œuvre dans un mouvement déclinant. Grâce à ces différents aspects techniques et esthétiques, cette nature morte de fruits peut être considérée comme un trompe-

l'œil, notamment avec la grappe de raisins blancs qui s'impose au premier plan et donne tout le volume à la composition.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Du fait de l'originalité du sujet, il est assez difficile de placer cette œuvre dans la production de Gerard van Spaendonck. En effet, aucune autre composition similaire et datée ne pourrait aider à apporter des précisions quant à son contexte de production. Cependant, la qualité picturale présente ici laisse penser qu'il s'agit d'une œuvre de la maturité, témoignant du talent du peintre et de son perfectionnement au fil de sa carrière.



©Hampel Fine Art Auctions

Sans titre, huile sur bois, 0,62 x 0,53 m, signature en bas à gauche
G. Van Spaendonck

Hist.

- Vente Hampel Fine Art Auctions, Munich, 2014, n°644

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Ce format rectangulaire, plus sombre que la plupart des œuvres de Gerard van Spaendonck, propose une corbeille de fleurs et de fruits, posée sur un rebord en pierre. Ici, c'est l'impression d'abondance qui prédomine avec, au premier plan, essentiellement des fruits et à l'arrière-plan des fleurs qui contribuent à donner de l'ampleur à la composition.

Le premier plan est constitué de poires, de pêches, de grenades et de grappes de groseilles à maquereaux. Les pêches sont mises en évidence par leur position centrale et leur

couleur claire, presque blanche, qui contraste fortement avec le reste du tableau. Le peintre offre un jeu autour de la représentation des fruits, avec des fruits entiers, coupés ou juste ouverts, comme la grenade dans la corbeille. Ainsi, l'artiste s'attache à peindre les fruits sous toutes leurs formes, telles des planches de botaniques. Les fruits posés sur le rebord en pierre sont accompagnés par quelques fruits secs, à l'instar de noisettes à droite et de châtaignes à côté des pêches. Ensuite, au centre de l'œuvre sont représentées deux grappes de groseilles à maquereaux qui semblent attachées au sommet de l'anse de la corbeille. La grappe de groseilles à maquereaux noires suit la courbure de l'anse vers la droite, tandis que la grappe de groseilles à maquereaux blanches est orientée vers la gauche. Ainsi, la ligne formée par les grappes de groseilles à maquereaux clôture l'espace dédié aux fruits et fait la transition avec les grandes fleurs peintes à l'arrière-plan.

En réalité, les fleurs forment une couronne autour de la corbeille, depuis la partie inférieure avec des tiges et des boutons de roses, jusqu'au sommet de la composition où se trouvent d'autres boutons de roses. Le peintre représente une rose *Centifolia*, qui, pour une fois, n'est pas peinte au centre de

la composition. Une tulipe bicolore émerge dans la partie supérieure gauche et éclaire cette zone particulièrement sombre grâce aux couleurs chaudes – rouge et jaune – utilisées ici. Presque au même niveau que la tulipe, une crête de coq rouge vif est représentée et semble s'imposer au sommet de la corbeille. Enfin, à droite, d'autres fleurs sont peintes dans des teintes diverses mais leur identification est rendue difficile par l'obscurité de la scène. L'ensemble est complété et densifié par la présence de quelques feuillages qui viennent combler les espaces laissés vides par les fleurs.

Ainsi, cette composition présente une profusion de fleurs et de fruits, et les lignes de construction permettent au regard du spectateur de parcourir l'ensemble de l'œuvre en détaillant chaque élément.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Malgré la signature sur l'œuvre ainsi que l'attribution à Gerard van Spaendonck lors de la vente en 2014, l'attribution du tableau à Gerard van Spaendonck semble pouvoir être

remise en question. En effet, le peintre brabançon réalise rarement des compositions aussi sombres et dont seuls quelques rayons de lumière parviennent à éclairer de rares éléments. De plus, les groseilles à maquereaux, les noisettes, la poire et la crête de coq sont des pièces inédites, qui ne font pas partie des représentations habituelles et récurrentes dans les autres toiles de van Spaendonck.

De plus, la facture semble être différente des productions de l'artiste tilbourgeois, avec un naturalisme moins affirmé, des coloris plus vifs et une qualité picturale qui s'attache moins aux détails. Ainsi, il pourrait s'agir d'un travail d'un élève du maître brabançon, d'une copie ou bien d'une production originale s'inspirant du style de van Spaendonck. Le peintre aurait alors repris les techniques de composition tout en y développant son propre style.

6



©Artnet

Vasque de fleurs et nid d'oiseaux, huile sur toile, 1,29 x 1,38 m

Hist.

- Vente Brussels Art Auctions, Bruxelles, 2013, n°209

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Cette œuvre inédite fait partie d'un panneau décoratif composé, dans la partie supérieure, d'un tableau de Gerard van Spaendonck, et dans la partie inférieure d'un miroir. Plus précisément, il s'agit d'un trumeau de style Louis XV en bois sculpté dans le style rocaille. La toile insérée dans ce cadre représente un bouquet de fleurs sur un arrière-plan esquissant un paysage. Ici, la qualité médiocre de la reproduction empêche l'identification claire de certaines fleurs, mais celles qui sont les plus récurrentes dans les compositions de l'artiste brabançon sont aisément reconnaissables.

De fait, le bouquet qui s'impose au premier plan, est en partie composé de renoncules, de roses *Centifolia*, d'œillets et d'une couronne impériale qui domine l'ensemble. Ici, le cœur de la composition propose une densité florale importante, tandis que la couronne impériale est empreinte de légèreté, seule au sommet du bouquet.

Ensuite, l'arrière-plan de l'œuvre esquisse un paysage et rappelle les premières tentatives de Gerard van Spaendonck à proposer une ornementation différente d'un fond neutre et uniforme. L'arrière-plan propose ici des teintes claires, ce qui permet de mettre en valeur le bouquet fait de nuances plus variées et plus colorées. De même, les ornements de style rocaille tout autour du cadre en bois doré font écho aux feuillages des fleurs et contribuent ainsi à créer un ensemble ornemental cohérent.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Tout d'abord, il est nécessaire de rappeler que les trumeaux décoratifs comme celui-ci ont connu de nombreuses évolutions dans leurs usages et leur ornementation. D'abord placés autour de la cheminée, et comprenant souvent un miroir dans la partie supérieure, ils sont ensuite devenus plus indépendants du foyer pour devenir un élément de décoration autonome. Ici, il s'agit d'un exemplaire inédit de tableau de Gerard van Spaendonck peint dans un panneau décoratif de style Louis XV.

Cette œuvre fait écho à un autre projet ornemental du peintre brabançon, c'est-à-dire le projet décoratif pour les portes du boudoir (fig.1) de Rosalie Duthé¹⁴⁶. Le comte d'Artois, une des conquêtes amoureuses de Melle Duthé, était le propriétaire d'un hôtel particulier à la Chaussée-d'Antin et en fit don à sa courtisane. Et c'est par l'intermédiaire du comte

¹⁴⁶ Rosalie Duthé (1748-1830) était danseuse à l'opéra de Paris avant de s'imposer comme courtisane dans la société galante de la fin du XVIII^e siècle.

d'Artois, que Gerard van Spaendonck eut la charge de la décoration des deux panneaux du boudoir.

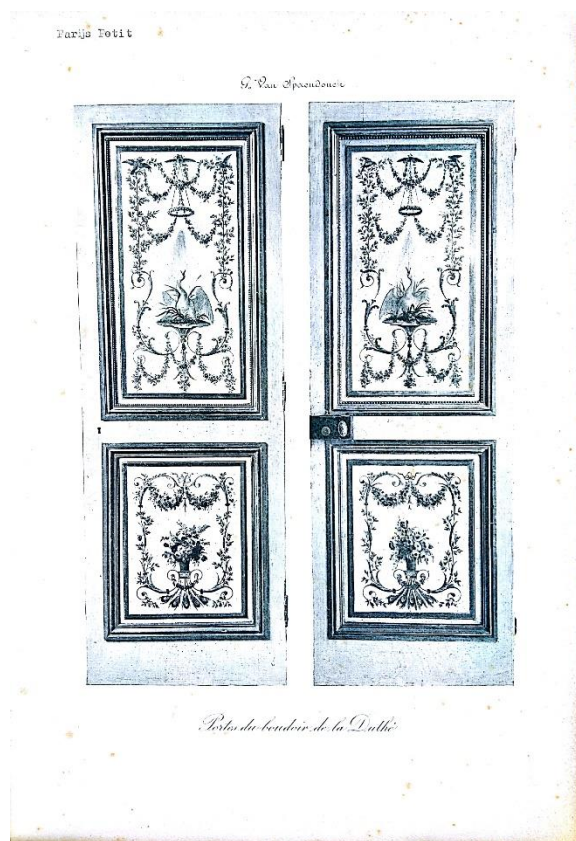


Figure 1 : Projet de décoration pour les portes du boudoir de Melle Duthé par Gerard van Spaendonck.

©Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D

7



©Pook & Pook Inc.

Nature morte d'un vase de fleurs, huile sur toile, 0,33 x 0,25 m

Hist.

- Vente Pook & Pook Inc., Downington, Pennsylvanie, 2013, n°308

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Cette œuvre de petit format représente un vase de fleurs contenant notamment une rose *Centifolia*, des pivoines, des fleurs de jour, et une branche de lilas. La composition florale est placée devant un mur neutre dégradé, plus clair à droite qu'à gauche en raison d'un choix dans le traitement de la lumière. Le vase est posé sur un rebord en pierre ou en bois qui se fond en partie à gauche avec l'arrière-plan.

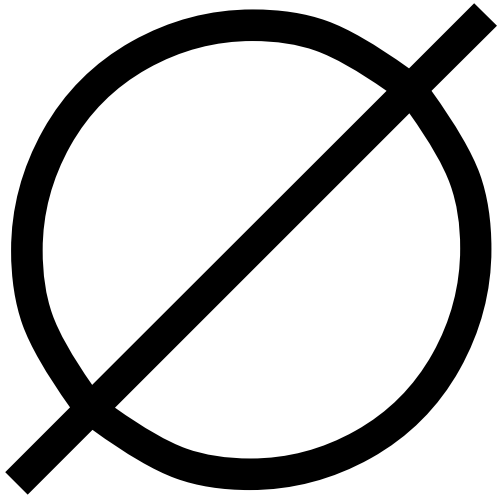
Il s'agit ici d'un bouquet minimalisme mais richement garni avec beaucoup de variétés de fleurs dans un vase plutôt petit. Les pétales de la rose *Centifolia* et des pivoines semblent davantage faire l'objet de détails, tandis que les fleurs en arrière-plan sont peintes avec moins de minutie. La composition d'ensemble est bien équilibrée, offrant le vase au centre et une sorte de halo de lumière mettant en avant chaque fleur du bouquet. De même, outre le volume apporté par la rose *Centifolia* particulièrement charnue, les pivoines et les feuilles viennent compléter et étoffer l'agencement floral.

Ici, Gerard van Spaendonck déploie son talent dans le rendu naturaliste des fleurs et dans le traitement minutieux de certains détails qui caractérisent l'œuvre et la qualité artistique du peintre brabançon.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Au regard de cette composition, et compte tenu du reste de la production artistique, une date de création pendant la période de jeunesse de Gerard van Spaendonck serait tout à

fait envisageable. En effet, cette peinture est semblable à celles qui sont réalisées sur des toiles ovales et qui ne présentent qu'un vase au centre avec un grand nombre de fleurs. Il pourrait même s'agir d'une œuvre antérieure aux premières productions recensées, puisqu'ici, le vase et certaines fleurs sont moins raffinés que dans les peintures des années 1770. Cependant, aucun document, ni aucune piste de recherches ne permettent de confirmer ou d'infirmer une telle hypothèse.



*Bouquet de roses dans un vase, huile sur toile déposée sur
panneau, 0,48 x 0,36 m*

Hist.

- Vente Pook & Pook Inc., Downington, Pennsylvanie, 2013, n°308

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Parmi toutes les ressources à disposition, aucun visuel de l'œuvre n'est disponible, empêchant donc toute analyse iconographique et stylistique.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

En raison de l'absence de visuel, il est impossible de contextualiser l'œuvre dans la production artistique de Gerard van Spaendonck.



©Artnet

Nature morte aux pêches, huile sur toile, 0,35 x 0,46 m, signature en bas à gauche G. Van Spaendonck

Hist.

- Vente De Muizon & Le Coent, Chantilly, 2001, n°13

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Cette peinture de Gerard van Spaendonck, propose une composition inédite constituée de pêches et de vaisselle en porcelaine. En effet, il est rare que le peintre brabançon représente des objets de la vie quotidienne dans ses œuvres. Or ici, il fait le choix de peindre, en plus des pêches, une assiette, un couteau, l'étui du couteau, une carafe d'eau et une tasse en porcelaine avec une soucoupe. De fait, la structure de l'œuvre est différente des natures mortes habituelles de van Spaendonck.

En effet, les pêches contenues dans l'assiette ne sont pas disposées au centre de l'œuvre, mais dans la moitié gauche, de sorte que seules deux pêches se retrouvent au cœur de la composition. Il en est de même pour la carafe qui est légèrement déportée sur la droite mais qui est mise en avant grâce à sa verticalité. La tasse en porcelaine semble aussi légèrement mise de côté, alors que sa blancheur contraste vivement avec le reste de la toile, la mettant ainsi instinctivement en valeur. De fait, le regard du spectateur est obligé d'embrasser la totalité de l'œuvre et non de se concentrer uniquement sur l'élément central.

Cependant, malgré ces innovations et variations iconographiques et stylistiques, Gerard van Spaendonck demeure fidèle à ses principes de composition et propose un arrière-plan neutre et sobre dans les teintes vert foncé, un rebord en marbre beige avec des nervures brunes et un naturalisme dans la représentation des pêches et des éléments de vaisselle. Le peintre brabançon déploie ici son talent pictural et montre sa maîtrise du rendu des matières et des volumes. En effet, la peau duveteuse des pêches est presque palpable ; en même temps que la transparence du verre de la carafe

traduit une grande fragilité, ainsi que la finesse de la porcelaine de la tasse et de sa soucoupe. Enfin, la lame sans doute aiguisée du couteau contribue à souligner la subtilité de l'ensemble.

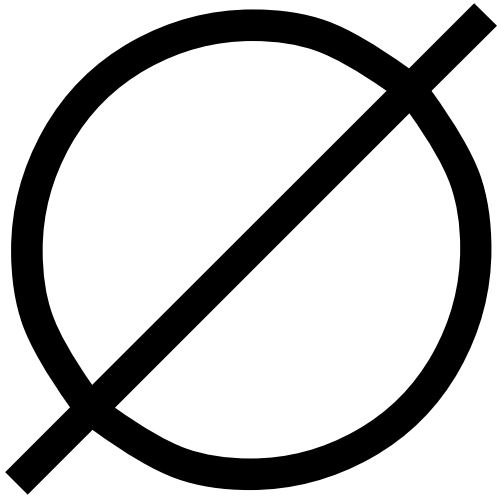
Ici, l'artiste tilbourgeois propose une œuvre inédite au regard de sa production artistique avec la représentation d'objets du quotidien, autres que des vases. Une fois encore, van Spaendonck révèle sa technique et son savoir-faire en proposant de nouvelles compositions.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

En raison de la représentation de la vaisselle, cette peinture de Gerard van Spaendonck fait écho aux œuvres de la marquise de Grollier, une des élèves du peintre brabançon qui fait figurer dans ses natures mortes des objets similaires à ceux peints ici.

En effet, il n'est pas dans l'habitude du peintre tilbourgeois d'avoir recours à de tels éléments, cependant, il serait possible de voir, dans la présence de la tasse en

porcelaine, une allusion à la Manufacture royale de Sèvres, pour laquelle il a fourni des dessins afin de renouveler le style décoratif. De fait, une contextualisation précise de l'œuvre semble trop hasardeuse car van Spaendonck fréquenta la Manufacture dès ses débuts à Paris et son frère en fut directeur artistique en 1795, peut-être influençant alors la production de son aîné.



Nature morte de fleurs dans un vase en verre sur un rebord en pierre, huile sur panneau, 0,28 x 0,22 m

Hist.

- Vente Sotheby's, New York, 1996, n°119

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Parmi toutes les ressources à disposition, aucun visuel de l'œuvre n'est disponible, empêchant donc toute analyse iconographique et stylistique.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

En raison de l'absence de visuel, il est impossible de contextualiser l'œuvre dans la production artistique de Gerard van Spaendonck.

11



©Artnet

Bouquet de roses et autres fleurs sur une balustrade, huile sur toile,
0,80 x 0,64 m

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Il s'agit ici d'un ensemble de deux tableaux représentant un bouquet de fleurs dans un vase posé sur un rebord en pierre – particulièrement épais – sur lequel se trouve un second bouquet. L'ensemble est accompagné d'un arrière-plan neutre et sobre, contrastant alors avec les deux bouquets du premier plan. Mais la numérisation de l'œuvre en noir et blanc ne permet pas de discerner précisément les formes et les couleurs de l'œuvre.

La structure de la toile est originale dans la mesure où aucun des deux bouquets n'est au centre de celle-ci, créant ainsi un déséquilibre. En effet, le bouquet le plus imposant se trouve d'un côté, tandis que le bouquet hors du vase se trouve à l'autre extrémité, insistant sur la dissymétrie. Cependant, un certain équilibre est assuré par l'abondance des deux compositions florales qui proposent alors une grande variété de fleurs.

Mais la qualité médiocre de la numérisation ne permet pas de distinguer correctement les différentes fleurs dans les bouquets. Seules des fleurs charnues et des fleurs plus discrètes sont reconnaissables.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

La composition originale de ce tableau permet difficilement de le contextualiser par rapport au reste de la production de l'artiste. En effet, il est rare de voir dans les œuvres de Gerard van Spaendonck des ensembles présentant un tel déséquilibre dans la structure. Cependant une hypothèse

pourrait être émise, celle de la réalisation de cette œuvre entre deux périodes identifiées : une œuvre de la transition entre sa période de jeunesse et ses peintures plus élaborées, proposant une certaine complexification.



©Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D

Nature morte de fleurs, huile sur toile, 0,57 x 0,46 m

Hist.

- Vente Paul Brandt, Amsterdam, 1973, n°208

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Ce tableau ovale propose un bouquet de fleurs contenu dans un vase en cristal, modelé selon un motif de vrille et monté en laiton. Ce dernier est posé sur un entablement en pierre dont les formes sont indistinctes en raison de l'obscurité qui domine dans l'œuvre. L'arrière-plan est constitué d'un fond neutre et sombre dans les teintes brunes, mettant ainsi en avant la composition florale qui s'impose au premier plan.

Les fleurs peintes ici sont les plus récurrentes dans la production artistique de Gerard van Spaendonck. En effet, s'y

retrouvent entre autres une rose *Centifolia*, des œillets, une tulipe bicolore violet-doré, une couronne impériale et des pivoines. A l'instar de plusieurs toiles, les fleurs structurent l'œuvre. Ainsi, celles qui sont les plus délicates sont représentées sur le rebord en pierre et densifient la partie inférieure de la toile ; tandis que celles dont la tige est plus longue et rigide servent à donner un élan vertical à l'ensemble de la composition. C'est notamment le cas de la rose *Centifolia* et des œillets qui comblent l'espace vide aux côtés du bouquet. De même l'éclat et la position de la couronne impériale permettent d'étoffer l'agencement floral.

De plus, de façon presque systématique, le peintre brabançon fait en sorte que les couleurs des fleurs se répondent en écho dans l'ensemble de l'œuvre. Ainsi, la couleur du cœur de la rose *Centifolia*, la pivoine, l'œillet et la couronne impériale proposent toutes des teintes rouge vif qui apportent autant d'éclat à l'œuvre. De même, le doré de la tulipe bicolore se retrouve dans la monture en laiton qui orne le contour du vase et l'agrément d'une guirlande végétale. Enfin, les feuillages rappellent les teintes sombres du fond de l'œuvre

et contribuent à équilibrer l'œuvre d'un point de vue chromatique.

Donc ce tableau propose un bouquet de fleurs disposé dans un vase en cristal richement orné. Le naturalisme de van Spaendonck permet de mettre en valeur la fragilité des fleurs en même temps que le raffinement du vase. Ainsi, du traitement minutieux des couleurs, des matières et des volumes en résulte une œuvre empreinte de délicatesse et de préciosité.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

En raison du format ovale de l'œuvre et de la représentation d'un bouquet unique en son centre, l'hypothèse d'un tableau de jeunesse pourrait être émise, autorisant alors la comparaison avec les premières œuvres du peintre brabançon qui reprennent les mêmes caractéristiques. Cependant, en l'absence de document attestant d'une telle datation, aucun élément ne permet de confirmer ou d'infirmer une telle hypothèse de contextualisation.



©Numérisation personnelle d'après les archives du R.K.D

Nature morte, huile sur toile, 0,62 x 0,52 m

Hist.

- Vente Paul Brandt, Amsterdam, 1969 (n° inconnu)
- Vente Paul Brandt, Amsterdam, 1970, n°18

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Dans ce tableau, Gerard van Spaendonck propose un bouquet richement garni de fleurs contenues dans un vase en terre-cuite posé sur un rebord en pierre. De nombreuses fleurs sont peintes ici, notamment des pivoines, des rhododendrons, des pavots, des roses dont des roses *Centifolia*, une couronne impériale, des tulipes et des primevères. L'ensemble de la composition est présenté sur un arrière-plan neutre compris dans des nuances entre le brun et le jaune, donnant un résultat très lumineux.

Le premier plan de l'œuvre est littéralement envahi par les fleurs qui forment une sorte d'écran derrière lequel nous pouvons distinguer plusieurs détails. En effet, les fleurs volumineuses dominent et rythment la composition florale en même temps qu'elles apportent les différentes nuances de couleurs qui viennent dynamiser l'ensemble. De plus, toutes les fleurs forment un groupe dense, ce qui n'empêche pas de les distinguer individuellement.

Ici, c'est la couleur qui prime sur les volumes, les formes ou le traitement naturaliste des fleurs, ce qui donne à cette œuvre un traitement inédit dans la production de Gerard van Spaendonck.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

La facture de cette peinture semble légèrement différente des autres œuvres réalisées par Gerard van Spaendonck. En effet, ses compositions sont rarement aussi lumineuses, dans la mesure où il privilégie le contraste entre l'arrière-plan sombre et les couleurs vives des fleurs.

De plus, le traitement moins naturaliste des fleurs autorise à se questionner sur l'attribution de l'œuvre. De fait, les pétales ne semblent pas travaillés avec un souci du détail aussi grand que le considérait le peintre brabançon. Cela se traduit notamment dans les pétales des roses, des rhododendrons et des tulipes. Toutes ces fleurs semblent davantage juxtaposées ou superposées les unes par rapport aux autres, plutôt que assemblées dans un bouquet et subissant le poids et le volume du tout. Cette dernière caractéristique rappelle notamment les productions de Jan Brueghel l'Ancien, dit Brueghel de Velours qui présentaient les fleurs de façon presque aérienne, sans tenir compte de leur densité au sein du bouquet.

Cependant, aucun document ne permet de vérifier une telle hypothèse et donc de remettre en question cette attribution. Dans le cas où l'auteur de cette toile serait Gerard van Spaendonck, nous pouvons alors nous interroger sur la qualité de la numérisation ou bien de la facture. Il pourrait également s'agir d'une œuvre de jeunesse de l'artiste qui n'aurait pas encore atteint l'apogée de son talent.

14



©Dorotheum

Nature morte de fleurs, huile sur toile, 0,57 x 0,43 m

Hist.

- Vente Dorotheum, Vienne, 1983, n°708

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Ce tableau propose un bouquet de fleurs dans un vase en terre-cuite, posé sur un rebord en marbre, et à côté duquel est représenté un nid d'oiseaux garni d'œufs. Ici sont peintes des roses *Centifolia*, des tulipes, des pavots doubles et d'autres fleurs plus petites. Ces fleurs se détachent sur un arrière-plan neutre constitué de teintes de gris-vert, opérant alors un contraste entre les deux plans de l'œuvre.

Le bouquet est placé au centre de la composition et les fleurs les plus volumineuses attirent l'attention et guident le regard du spectateur à travers la toile. Il s'agit essentiellement des roses *Centifolia*, du rhododendron, des tulipes bicolores et du bouton de pavot double. Chaque fleur a sa propre nuance de couleur, s'affirmant individuellement face à cet ensemble, tout en s'intégrant dans la composition.

Ici, c'est la couleur qui prime sur les volumes, les formes ou le traitement naturaliste des fleurs, ce qui donne à cette œuvre un traitement inédit dans la production de Gerard van Spaendonck.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

La facture de cette peinture semble légèrement différente des autres œuvres réalisées par Gerard van Spaendonck. En effet, ses compositions sont rarement aussi lumineuses, dans la mesure où il privilégie le contraste entre l'arrière-plan sombre et les couleurs vives des fleurs.

De plus, le traitement moins naturaliste des fleurs autorise à se questionner sur l'attribution de l'œuvre. De fait, les pétales ne semblent pas travaillés avec un souci du détail aussi grand que le considérerait le peintre brabançon. Cela se traduit notamment dans les pétales des roses, des rhododendrons et des tulipes. Toutes ces fleurs semblent davantage juxtaposées ou superposées les unes par rapport aux autres, plutôt que assemblées dans un bouquet et subissant le poids et le volume du tout. Cette dernière caractéristique rappelle les compositions florales de Jan Brueghel l'Ancien dont les bouquets semblent assemblés superficiellement en raison de la présentation typique des fleurs et de l'absence de naturalisme.

Cependant, aucun document ne permet de vérifier cette question de l'attribution. La mauvaise qualité de la numérisation pourrait également être la cause de cette apparence de facture différente. Il pourrait aussi s'agir d'une œuvre de jeunesse de l'artiste qui n'aurait pas encore atteint l'apogée de son talent.

15



©Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D

Fleurs dans un pot, huile sur toile, 0,32 x 0,23 m, signature en bas à gauche G. Van Spaendonck f.

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Il s'agit ici d'une œuvre inédite dans la production artistique de Gerard van Spaendonck dans la mesure où cette toile représente des fleurs en pot et non un bouquet constitué de fleurs coupées. Plus précisément, le peintre brabançon a fait le choix de peindre ici des primevères dont les différentes têtes offrent des teintes variées : jaune, bleu et violet.

Le pot en terre-cuite est orné de deux *putti* qui se font face. Ce motif rappelle plusieurs toiles de van Spaendonck qui contiennent, elles aussi, des ornements d'inspiration antique.

Ici, les primevères s'imposent au premier plan grâce à l'inclinaison de certaines têtes, donnant presque l'impression d'un trompe-l'œil.

La structure de cette œuvre repose justement sur l'orientation des différentes tiges de primevères qui sont ici disposées de la façon suivante : une tête tournée vers la partie supérieure droite, une autre proche de la ligne horizontale médiane, deux autres inclinées vers la partie inférieure droite, et enfin, une tête isolée derrière de pot dans le coin inférieur gauche. L'espace laissé vide en raison de l'éloignement des différentes têtes est complété par les feuilles vertes qui viennent densifier l'ensemble.

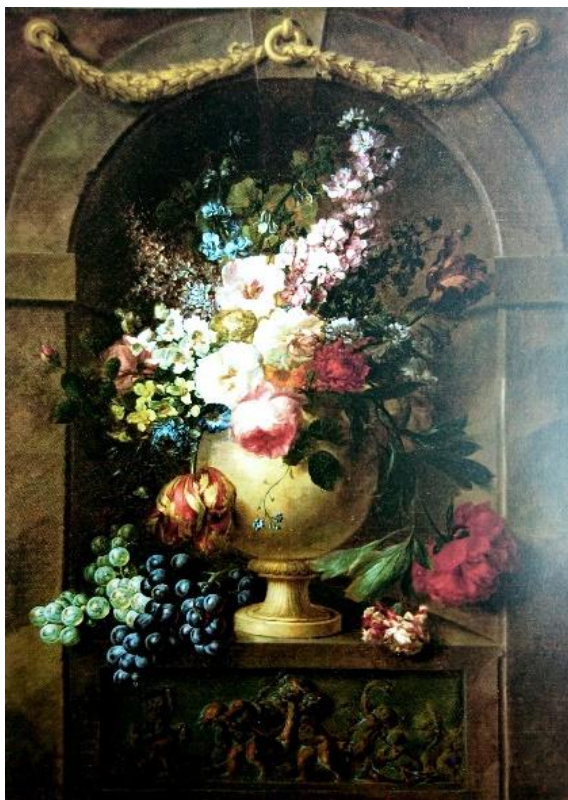
Enfin, ce sont des insectes qui viennent animer la composition. En effet, une abeille est représentée sur le rebord en pierre, dans l'angle inférieur gauche. De même, une coccinelle est peinte sur une feuille qui s'impose au premier plan, à côté d'une goutte d'eau traduisant la fraîcheur de l'ensemble. Et un bourdon butine quelques fleurs de la tête la plus haute.

Tous ces éléments font de cette œuvre une nature morte de fleurs inédite en raison de son sujet, et aussi une

composition rendant compte du naturalisme de van Spaendonck et de sa volonté de peindre la nature telle qu'elle est.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Du fait de l'originalité du sujet, il est assez difficile de rattacher cette œuvre au reste de la production artistique du peintre brabançon. De fait, émettre une datation semble trop hasardeux. Cependant, il est nécessaire de souligner le caractère inédit et de mentionner que les compositions de fleurs en pots sont très rares chez van Spaendonck, préférant les bouquets de fleurs coupées.



©Worcester Art Museum

Nature morte de fleurs, Worcester, Worcester Art Museum, n°inv.
1982.8

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Cette œuvre de Gerard van Spaendonck offre une composition inédite puisque le bouquet de fleurs est ici contenu dans une niche qui forme une sorte d'enclave. La surface bâtie qui comprend cette niche constitue l'arrière-plan de l'œuvre et est faite de teintes sombres, rappelant les fonds neutres et sobres des œuvres du peintre brabançon. Le vase en albâtre qui contient les fleurs contraste donc vivement avec cet arrière-plan architectural et la composition florale vient animer l'ensemble.

Le premier plan de la peinture est particulièrement riche en éléments avec un bas-relief dans la partie inférieure, le bouquet de fleurs dans la partie centrale et un ornement floral dans la partie supérieure. Le bas-relief qui orne le bas de la niche représente une procession de *putti*, sans doute une scène de bacchanale au regard de l'attitude des personnages. En effet, les *putti* semblent boire dans des cornes, tandis que d'autres en portent un, visiblement ivre. Cependant, la faible qualité de la numérisation empêche de distinguer davantage de détails.

Ensuite, deux grappes de raisins et un œillet sont délicatement posés sur le rebord de la niche, à proximité du pied du vase. D'ailleurs, la forme du vase est familière dans les compositions de van Spaendonck puisqu'il s'agit d'un vase simple mais finement travaillé, notamment au niveau du pied.

Comme à son habitude, l'artiste tilbourgeois propose des bouquets richement garnis avec une multitude de variétés de fleurs. Ici, nous pouvons reconnaître quelques fleurs récurrentes, à l'instar de tulipes bicolores, de roses, de pivoines, de belles de jour et de roses trémières. La structure du bouquet est identique aux autres compositions de van

Spaendonck avec une alternance de petites fleurs et de fleurs plus volumineuses, avec des fleurs simples en partie inférieure et des tiges longues et élancées dans la partie supérieure. De même, le traitement des couleurs rythme la composition et est responsable du contraste entre le premier plan et l'arrière-plan.

Enfin, la partie supérieure de la niche est ornée d'une guirlande de fleurs qui rappelle les motifs antiques et qui est associée à l'abondance. Cet ornement doré apporte un contraste supplémentaire et complète l'œuvre en faisant écho au bas-relief de la partie inférieure.

Enfin, cette composition offre un aspect inédit puisqu'il est rare que Gerard van Spaendonck fasse figurer ses bouquets dans des espaces confinés tels que des niches. En effet, le peintre brabançon préfère généralement des fonds neutres ou bien des arrière-plans architecturés avec des éléments bâtis.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

L'absence de datation empêche une contextualisation précise de l'œuvre, mais le naturalisme et la qualité picturale qui sont mises en œuvre ici témoignent de l'expérience de l'artiste. Notons également que Gerard van Spaendonck s'inspire ici d'Ambrosius Bosschaert qui faisait régulièrement figurer des niches dans ses compositions. Mais une fois de plus, le peintre brabançon s'est approprié le style d'un artiste de la génération précédente afin de constituer son propre style.



©Numérisation personnelle d'après les archives du R.K.D

Nature morte aux roses, primevères et delphiniums dans un vase en verre sur un rebord en pierre, huile sur toile, 0,28 x 0,22 m

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Ce petit format propose, sur un arrière-plan neutre, quasiment noir, un bouquet de fleurs contenu dans un vase en verre, posé sur un rebord en pierre. Ce vase contient les fleurs emblématiques de la production artistique de Gerard van Spaendonck, à savoir des roses *Centifolia*, une tête de primevères et une branche de delphinium blanc.

Ici, les fleurs s'imposent au regard du spectateur en raison du contraste créé avec l'arrière-plan. En effet, les roses *Centifolia*, le delphinium et les primevères sont peints avec des couleurs claires et vives. Cette impression est également renforcée par le naturalisme avec lequel les fleurs sont représentées. De fait, les fleurs charnues comme les roses ou

les primevères sont peintes avec délicatesse, faisant presque penser à un trompe-l'œil. De plus, la finesse de la représentation des fleurs fait écho à la préciosité du vase en verre dont la transparence est finement travaillée.

Enfin, à l'instar des compositions de grand format, ce bouquet est structuré de la façon suivante : des fleurs volumineuses dans la partie inférieure et des fleurs plus élancées dans la partie supérieure afin de donner un élan vertical à l'agencement floral. Afin d'équilibrer la composition florale, les feuilles viennent combler les espaces laissés libres entre chaque fleur et donc densifier l'ensemble. Ainsi, une croix de saint André est formée par ces fleurs : un axe dans l'alignement du delphinium et des primevères et un autre constitué par les roses *Centifolia*.

Ici, sont conjugués la qualité picturale, le naturalisme caractéristique de van Spaendonck et la simplicité de la composition. Ce tableau rappelle d'ailleurs les œuvres de jeunesse de l'artiste brabançon dont l'attention est focalisée sur le bouquet et donc avec un arrière-plan neutre et sobre.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Cette œuvre ne dispose pas de datation permettant de la contextualiser au sein de la production artistique du peintre tilbourgeois. Cependant, une inscription inédite figure au verso de l'œuvre :

Je déclare que ces petits tableaux

faisant pendant ont été fait par mon frère

G. van Spaendonck et terminé par moi

Corneille van Spaendonck

Cette inscription semble donc indiquer que ce tableau fait partie d'un ensemble de deux œuvres réalisées conjointement par les frères van Spaendonck. Une telle entreprise n'est mentionnée que dans le cas de la réalisation des miniatures ou bien d'œuvres destinées aux élèves des cours d'iconographie naturelle. Il s'agit donc d'une mention inédite qui ouvre de nouvelles pistes de recherches et qui amène à interroger différemment l'attribution des œuvres.



©Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D

Nature morte de fleurs mélangées dans un vase en verre, huile sur toile, 0,37 x 0,27 m

Hist.

- Vente Sotheby's, Londres, 1977, n°18

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Dans ce petit format, Gerard van Spaendonck représente un bouquet de fleurs contenues dans un vase en verre, parmi lesquelles sont peintes des roses, des tulipes et des iris. L'ensemble se détache sur un arrière-plan qui semble uniforme et neutre. Cependant, la numérisation en noir et blanc ne permet pas de distinguer les couleurs utilisées pour représenter les fleurs et rendre les contrastes.

Le bouquet forme un ensemble constitué presque essentiellement de fleurs charnues et volumineuses dont le

naturalisme contribue à rendre la fragilité et la délicatesse. L'ensemble est équilibré grâce à la répartition des fleurs et des volumes. A l'instar d'autres compositions de l'artiste brabançon, les feuilles complètent l'ensemble et densifient le bouquet.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Cette composition simple qui se concentre exclusivement sur ce bouquet rappelle les œuvres de jeunesse de van Spaendonck et témoigne du talent pictural et du naturalisme de l'artiste. Cependant, aucune datation ne permet de contextualiser clairement cette peinture dans la production artistique du peintre.



©Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D

Roses, pavots et autres fleurs dans un vase, avec un nid d'oiseaux sur le rebord, huile sur toile, 0,22 x 0,19 m

Hist.

- Vente Christie's, Londres, 1982, n°85

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Ce tableau de petit format propose un bouquet de fleurs composé d'une rose, d'une fleur de pavot, d'œillet et d'une renoncule *Butterfly*. L'ensemble est posé à l'extrémité d'un rebord en pierre, avec de l'autre côté, un nid d'oiseaux garni d'œufs. Cependant, la qualité médiocre de la numérisation et l'absence de couleurs empêchent de distinguer les contrastes et les choix dans les coloris.

Mais les formes et les volumes sont visibles et permettent de se rendre compte de la délicatesse des fleurs et

du travail sur les différentes matières. De fait, les pétales des quatre fleurs peintes ici présentent des qualités différentes, tant dans leur forme, que dans leur finesse ou bien leur aspect. Gerard van Spaendonck montre donc ici l'étendue de son talent et sa capacité à rendre, de façon naturaliste, les caractéristiques les plus délicates de chaque fleur.

Cela se retrouve notamment dans la présence de détails raffinés, tels que la goutte d'eau sur les pétales de la rose, la mouche sur les pétales de la renoncule, la ciselure des pétales de l'œillet ou encore le naturalisme du nid d'oiseaux à côté du bouquet.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Avec cette composition florale, Gerard van Spaendonck révèle son habileté à représenter les fleurs dans leur délicatesse, leur finesse et leur particularité. Ce tableau, du fait d'un sujet exclusif et mis en exergue, rappelle les premières toiles du peintre brabançon, sans pour autant être daté précisément au sein de cette production artistique.



©Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D

Une corbeille de fruits sur un rebord en marbre, huile sur toile, 0,39
x 0,46 m

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Dans cette nature morte de fruits, Gerard van Spaendonck propose une composition avec une corbeille remplie de pêches et d'une grappe de raisins, posée sur le rebord d'un support en marbre. L'ensemble est présenté sur un arrière-plan neutre et sobre, permettant alors de contraster avec le premier plan plus varié en couleur en raison de la présence des fruits. Cependant, la numérisation en noir et blanc ne rend pas compte du choix de l'artiste pour les coloris.

Ici, la corbeille de fruits est alignée au centre de la toile, faisant alors d'elle le sujet principal et le cœur de la composition. Elle occupe également près de la moitié de l'espace picturale, laissant une marge en bas pour l'épaisseur du support en marbre et en haut pour la présence de l'arrière-plan. De fait, l'œuvre est structurée de façon horizontale, avec une superposition de 3 espaces. Ainsi, le seul élan vertical est apporté par le cep de vigne, et surtout les feuilles qui y sont accrochées et qui s'élèvent vers le coin supérieur gauche.

De plus, le tableau semble organisé suivant une opposition entre deux formes prédominantes : les éléments sphériques et les surfaces planes. En effet, les lignes orthogonales – formées par le rebord en marbre et celles induites par les bords de la corbeille – sont dynamisées par l'arrondi des pêches et des grains de raisins.

Une fois encore, le naturalisme du peintre brabançon souligne et met en valeur les volumes autant que les textures, rendant alors palpables les éléments déterminants.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

La représentation de pêches et de raisins n'est pas rare dans la production artistique de Gerard van Spaendonck. Tantôt peints individuellement, tantôt peints ensemble ; sur toile ou sur marbre, ces fruits sont récurrents dans l'œuvre du peintre tilbourgeois et font l'objet de différents traitements. Ainsi, la peinture de pêches et de raisins rythme toute la carrière de l'artiste. Cependant, ici, nous ne disposons d'aucune information concernant la datation du tableau, ce qui empêche une contextualisation plus précise.



©Fitzwilliam Museum

Vase de fleurs, huile sur toile, 0,76 x 0,64 m, Cambridge, Fitzwilliam Museum, n°inv. PD. 91-1973, donation Henry Rogers Broughton

Hist.

- Acquisition du musée en 1973, à la suite du décès de Henry Rogers Broughton

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Gerard van Spaendonck propose ici un bouquet de fleurs dans un vase posé sur un support en pierre. Si le peintre brabançon est fidèle à cette structure d'ensemble, il introduit ici une variation esthétique avec plusieurs fissures dans la partie centrale du rebord en pierre, dont l'une est comprise entre le pied du vase et une frise décorative. De même, le traitement du vase n'est pas habituel dans la production de l'artiste tilbourgeois puisque celui-ci semble être composé de deux matériaux, la différence étant marquée dans la partie supérieure de la panse du vase.

Au-delà de ces quelques innovations, la composition reprend les caractéristiques communes aux autres œuvres de van Spaendonck. En effet, s'y retrouvent les fleurs récurrentes, essentiellement les roses *Centifolia* présentes en nombre ici, les fleurs de capucine, les pivoines et les giroflées des jardins. De même, le bouquet est présenté au centre de la toile et quelques fleurs et feuilles viennent dynamiser l'agencement. De fait, une ligne diagonale est dessinée depuis l'angle supérieur gauche jusqu'à l'angle inférieur droit, distinguant ainsi une nouvelle ligne de composition. De façon identique mais moins prononcée, d'autres fleurs à l'arrière-plan se démarquent de la structure d'ensemble. D'ailleurs, celles-ci semblent être peintes dans l'obscurité, dans la mesure où elles apparaissent sous la forme d'ombres, bien plus sombres que les autres fleurs.

Enfin, à l'instar de la grande majorité des œuvres de Gerard van Spaendonck, l'arrière-plan neutre et uniforme permet d'apporter un contraste important avec le premier plan et donc le bouquet et toutes les couleurs des fleurs qui le composent. Cependant, ces-dites fleurs semblent avoir été traitées avec moins de naturalisme qu'à l'accoutumée. En effet,

les pétales semblent plus flous, notamment ceux au cœur des fleurs.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Cette nature morte de fleurs s'intègre parfaitement dans l'ensemble de la production artistique de Gerard van Spaendonck, ne présentant pas d'innovation iconographique ou stylistique capitale. En effet, sont présentes ici toutes les caractéristiques d'une œuvre de jeunesse du peintre, sans aucun document pour corroborer une telle datation, ni en proposer une plus précise.



©Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D

Nature morte avec des fleurs dans un vase et un aquarium avec deux poissons rouges

Hist.

- Vente Drouot, Paris, 1937, n°84 (information non confirmée)

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Il s'agit d'une composition inédite dans le cas de la production de Gerard van Spaendonck. En effet, pour la première fois, les toiles de l'artiste brabançon incluent des êtres vivants, ici deux poissons rouges nageant dans un petit bocal haut et sphérique. Habituellement, seuls les insectes sont les témoins d'une vie autour de ces bouquet figés dans le temps. De fait, le petit aquarium accompagne un bouquet de fleurs, placé au centre de la composition et dont le pied du vase est encadré par un nid d'oiseaux garni d'œufs et des grappes de

raisins. Cependant, la numérisation en noir et blanc ne permet pas de distinguer le choix des coloris. e peintre.

Il est question ici d'un tableau particulièrement riche en éléments qui oblige à s'intéresser à chacun d'eux dans le détail, puisque tous sont disposés au premier plan.

Tout d'abord, le bouquet de fleurs se démarque par la place centrale qu'il occupe et par son ampleur. Un bas-relief orne également la panse du vase, animant encore davantage l'ensemble. Cet ornement représente une satyre femelle assise faisant face à un autre personnage dont nous ne distinguons pas les traits.

Ensuite, les fleurs contenues dans ce vase comptent parmi les fleurs récurrentes dans les tableaux du peintre brabançon avec des roses *Centifolia*, des tulipes bicolores, des giroflées des jardins et des primevères. Ces fleurs laissent apparaître le bas-relief et s'organisent principalement autour d'un élan vertical constitué par les tiges longues et rigides des fleurs placées légèrement en arrière du bouquet. De fait, une ligne diagonale se dessine depuis les fleurs les plus élancées, jusqu'aux roses disposées dans la partie inférieure de la

composition florale. Ainsi, le regard du spectateur qui suit cette ligne est également guidé vers le nid garni de quatre œufs.

A l'opposé de ce nid d'oiseaux sont représentés le petit aquarium et les grappes de raisins. Ces dernières sont placées sur le devant et servent de fil d'Ariane dans la partie inférieure de la composition. En effet, les premières baies s'imposent au premier plan et sont disposées devant le pied de l'aquarium, tandis qu'elles se glissent derrière le vase, jusqu'à atteindre le nid d'oiseaux. De plus, le cep encore accroché à une grappe de raisins est dirigé vers le bouquet et achève de guider le regard du spectateur vers l'élément principal de la toile.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

D'après les documents à disposition dans les archives du R.K.D, cette œuvre est attribuée à Gerard van Spaendonck. En effet, même si les caractéristiques essentielles des peintures du peintre brabançon se retrouvent ici, quelques éléments inédits interrogent quant au véritable auteur de cette toile.



©Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D

Branche de roses à cent feuilles, huile sur toile, 0,22 x 0,18 m,
signature en bas à gauche *G. van Spaendonck*

Hist.

- Vente Sotheby's, Monaco, 1993, n°108
- Vente Christie's, Londres, 2005, n°112
- Vente Christie's, New York, 2014, n°45

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Cette toile de petit format met l'accent sur un élément caractéristique de la production artistique de Gerard van Spaendonck, c'est-à-dire la rose *Centifolia*, la fleur omniprésente dans les toiles du peintre brabançon, à tel point qu'elle agit comme une signature visuelle. De fait, choisir de la représenter seule, c'est souligner son importance et la mettre en exergue une fois de plus.

Ici, il s'agit d'une branche de rose *Centifolia* avec cinq fleurs, ou plus précisément avec une fleur éclose et quatre boutons. L'ensemble est disposé sur un fond vert foncé, avec quelques nuances. Au centre de la composition se trouve la fleur la plus épanouie, dévoilant ainsi ses nombreux pétales et son aspect charnu qui la rendent singulière.

Le naturalisme du peintre se retrouve ici dans de nombreux détails : les épines sur la branche, la ciselure fine et régulière des feuilles, la finesse des pétales et la délicatesse des gouttes d'eau qui perlent à quelques endroits soulignant la fraîcheur éternelle de la fleur.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Cette représentation unique de la rose *Centifolia* rappelle les planches d'iconographie naturelle réalisées par van Spaendonck, notamment celles publiées dans l'ouvrage gravé

par Pierre François Legrand, *Fleurs dessinées d'après nature, par G. van Spaendonck, de l'Institut national, professeur, administrateur du Muséum national d'Histoire naturelle. Recueil utile aux Amateurs, aux jeunes Artistes, aux Elèves des Ecoles centrales et aux Dessinateurs des Manufactures*¹⁴⁷. Cet ouvrage était destiné aux élèves du peintre brabançon et c'est pourquoi le naturalisme et les détails sont de mises afin perfectionner chaque pratique.

Cette dimension scientifique se retrouve notamment dans la présence des cinq fleurs peintes à différents stades de floraison. De fait, cela pourrait être associé à une planche anatomique de botanique et peut également faire écho aux vélins peints par l'artiste tilbourgeois dès les années 1780. Cela explique notamment cet aspect scientifique et amène à s'intéresser au reste de la production artistique de van Spaendonck.

¹⁴⁷ Pierre François Legrand (1743- ?) était un graveur et éditeur parisien. Il a notamment gravé l'ouvrage de Gerard VAN SPAENDONCK, *Fleurs dessinées d'après nature, par G. van Spaendonck, de l'Institut national, professeur, administrateur du*

Muséum national d'Histoire naturelle. Recueil utile aux Amateurs, aux jeunes Artistes, aux Elèves des Ecoles centrales et aux Dessinateurs des Manufactures, Paris, 1801.

Fiches d'œuvres

Section 3 : les œuvres refusées

1



©Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D

Cornelis van Spaendonck, *Petit tableau peint sur marbre blanc, représentant quelques pêches et une grappe de raisins*, 1795, huile sur marbre, 0,27 x 0,32 m

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

- Paris, Salon du Louvre, 1795, n°513

Bibliographie

- Margriet van Boven, Sam Segal, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarsse, La Haye : Gary Schwartz, Sdu, 1988 [première édition : 1980], p. 103 (n°8).

Description et analyse stylistique

A l'instar de quelques œuvres antérieures peintes par Gerard van Spaendonck (Cf. fiche n°40, section 1 et n°44, section 1), il s'agit d'une peinture sur marbre exclusivement dédiée à la représentation de fruits. Ici sont peintes une grappe de raisins et des pêches, une association inédite de sujets déjà peints (Cf. fiche n°30, section 1).

Dans ce tableau, ce sont les pêches qui sont au premier-plan, grâce à leur position centrale et à leur taille imposante par rapport aux grains de raisins qui sont peints à côté. D'ailleurs, la grappe de raisins est plutôt bien garnie et demeure attachée au cep de vigne qui occupe la quasi-totalité de la longueur du support. En effet, il se prolonge sur la gauche et s'arrête au même niveau que la pêche peinte à l'extrémité gauche. Enfin, c'est également grâce aux feuilles et aux vrilles que l'œuvre gagne en dynamisme et en verticalité. L'ensemble des fruits est délicatement posé sur un rebord en marbre dont l'orthogonalité répond à l'horizontalité du cep de vigne.

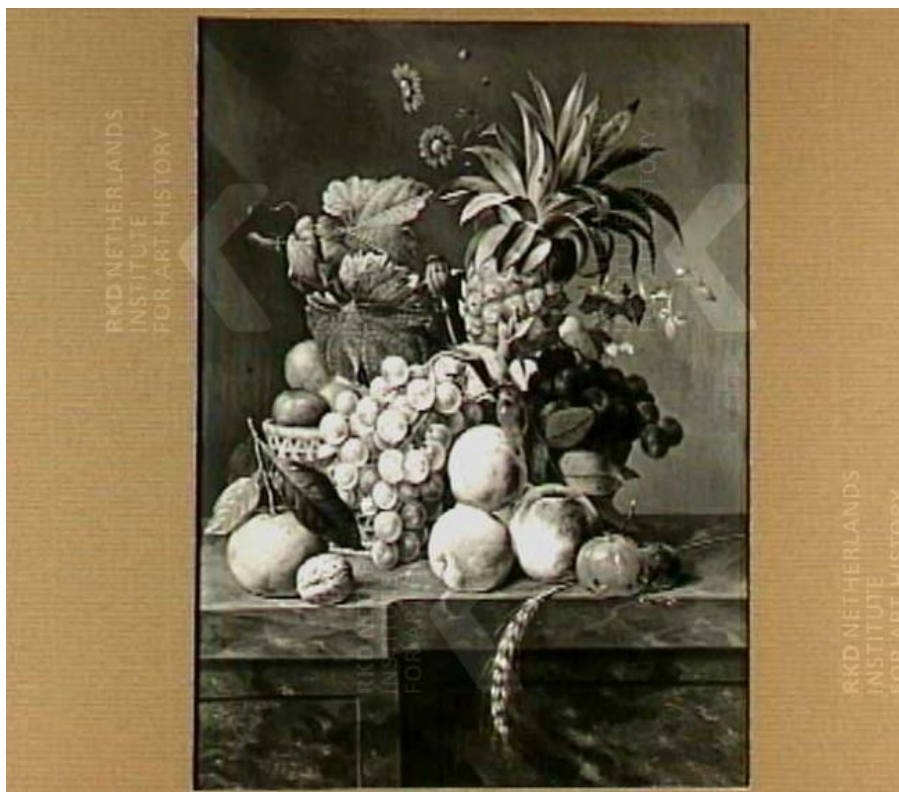
Ici encore, l'artiste déploie toute sa technique pour tenter d'atteindre un certain naturalisme et donc rendre la texture, le volume et la délicatesse des fruits. Malheureusement, la

numérisation en noir et blanc ne permet pas d'en dire davantage sur la palette utilisée par le peintre.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Cette œuvre a d'abord été attribuée à Gerard van Spaendonck alors qu'il s'agit d'une peinture réalisée par son frère cadet, Cornelis van Spaendonck. La confusion est notamment concrétisée dans l'ouvrage co-écrit par Sam Segal et Margriet Van Boven puisque cette production est recensée sous le n°8 et est attribuée à l'aîné des deux frères. Cependant, après consultation du livret du Salon du Louvre de l'année 1795, l'artiste mentionné est Cornelis van Spaendonck. L'amalgame peut s'expliquer par la fréquentation assidue de Gerard van Spaendonck au Salon et aux styles très similaires des deux frères. Il est également nécessaire de souligner le fait qu'il s'agit d'une des rares œuvres refusées à Gerard van Spaendonck.

Enfin, l'année 1795 est une année essentielle dans la carrière des frères van Spaendonck. En effet, tandis que le frère aîné participe à la refondation de l'Institut de France avec le peintre Jacques-Louis David, le frère cadet fait son entrée à la Manufacture de Sèvres en tant que directeur artistique.



©R.K.D

Anthony Oberman, *Nature morte aux fruits*, huile sur panneau, 0, 57 x 0,45 m, Delft, musée Het Prinsenhof, n°inv. NK 2409

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Ce tableau rectangulaire propose une nature morte presque exclusivement composée de fruits disposés dans et autour d'une corbeille, et présentés sur le rebord d'une surface en pierre. Ici, le premier plan est occupé par cette composition et contraste avec l'arrière-plan qui semble sombre et neutre. Cependant, la qualité de la numérisation en noir et blanc empêche de distinguer les coloris choisis par le peintre et donc tous les détails et les nuances de couleurs.

Tout d'abord, le premier plan de l'œuvre est marqué par une rupture dans la ligne du support en pierre attirant le regard du spectateur et le guidant alors vers la grappe de raisins contenue dans la corbeille. Il en est de même pour l'épi de blé

qui déborde de ce même rebord et qui oblige à regarder les pêches et les prunes disposées en équilibre précaire au bord de la table. Légèrement en avant de celles-ci sont représentées une pomme et une noix au bord de la partie en saillie du plan en pierre.

Ensuite, la grappe de raisins précédemment évoquée fait le lien entre ces fruits placés au bord de la composition, et la corbeille qui regorge de plusieurs variétés fruitières. En effet, un ananas se distingue clairement par sa position proéminente et ses feuilles élancées. Une autre grappe de raisins noirs apparaît juste en dessous et fait écho à celle qui est davantage mise en valeur. Par ailleurs, la place occupée par l'ananas est compensée par la représentation des feuilles de vignes qui sont particulièrement étoffées et qui équilibrent alors l'ensemble. En retrait de ces feuilles sont peints des fruits plus petits et ronds, peut-être des prunes qui viennent combler la place disponible dans cette corbeille.

Enfin, quelques fleurs discrètes complètent la nature morte de fruits et apportent la légèreté qui n'est pas forcément

présente avec ces fruits ronds et charnus. Cependant, le naturalisme est mis en œuvre ici, notamment dans la peinture des grains de raisins qui semblent luire et refléter la lumière grâce à leur fragilité. De même, l'aspect duveteux des pêches et la rigidité des feuilles de l'ananas semblent rendus fidèlement.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

L'œuvre a d'abord été attribuée au peintre brabançon Gerard van Spaendonck avant de lui être refusée, au profit d'Anthony Oberman¹⁴⁸. Aucun document ne permet d'en savoir davantage sur cette réattribution ainsi que sur les arguments en faveur. Cependant, les éléments caractéristiques des peintures de l'artiste brabançon se retrouvent ici, expliquant sans doute la confusion.

¹⁴⁸ Anthony Oberman (1781-1845) était un peintre amstellodamois spécialisé dans les natures mortes.



©Christie's

Elise Bruyère, *Œillets rouges et une petite branche de baies dans un verre placé sur un rebord*, huile sur toile, 0,21 x 0,16 m ;
signature G. van Spaendonck

Hist.

- Vente Christie's, Londres, 1995, n°323 (attribuée à Gerard van Spaendonck)
- Vente Christie's, Londres, 2005, n°111

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Ici, le peintre se focalise sur un bouquet minimaliste constitué de quatre œillets rouges et une branche de baies également rouges. L'ensemble est contenu dans un vase transparent. Quelques feuillages sont ajoutés à la composition et viennent apporter une touche de verdure à la composition.

L'œuvre est donc structurée grâce aux fleurs et à leur disposition. De fait, un œillet est peint de face, offrant alors tous ses pétales au regard du spectateur ; deux autres sont de profil et le dernier est à l'arrière du bouquet et semble moins avancé dans sa floraison que les trois autres. En raison de cet agencement, la branche de baie vient combler un espace laissé vide dans la partie supérieure droite de la composition. De même, elle vient faire écho aux branches et feuilles qui dynamisent le bouquet et contribuent à étoffer l'ensemble.

La composition florale est donc contenue dans un vase transparent placé sur le rebord d'un support en pierre et devant un arrière-plan vert-jaune neutre qui permet alors de créer un contraste entre les deux plans de l'œuvre. Ici encore, un aspect naturaliste est présent, notamment dans le travail du rendu de l'eau dans le vase, dans le détail des pétales et dans les feuilles vertes.

¹⁴⁹ Elise Bruyère (1776-1847) était une artiste peintre parisienne. Fille de Jean-Jacques Le Barbier (1738-1836), peintre de scènes historiques et illustrateur, elle

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

A l'occasion d'une expertise avant une vente aux enchères en 2005, l'œuvre a été refusée à Gerard van Spaendonck, malgré la présence de sa signature, au profit d'une attribution pour la peintre française Elise Bruyère¹⁴⁹.

Afin d'expliquer la présence de la signature de van Spaendonck, l'hypothèse suivante peut être émise : il s'agit d'un dessin ou d'une peinture (peut-être perdue) du peintre tilbourgeois repris comme modèle pour ses élèves qui ont copié l'œuvre en y incluant la signature initiale. Cependant, aucun document ne permet de confirmer ou d'infirmer une telle idée.

se forme auprès de Gerard van Spaendonck et de Jan Frans van Dael pour les natures mortes.



©Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D

Johannes Christianus Roedig, *Fleurs dans un vase en terre-cuite sur un rebord en marbre*, vers 1775-1785, huile sur toile, 0,79 x 0,60m, signature en bas à droite *Gerard van Spaendonck*, collection privée, Tilburg

¹⁵⁰ Johannes Christianus Roedig (1750-1802) était un peintre de La Haye, spécialisé dans les natures mortes et fut un suiveur du peintre amstellodamois Jan VAN HUYSUM.

Hist.

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Cette peinture de Johannes Christianus Roedig¹⁵⁰ propose un bouquet monumental contenu dans un vase massif et posé sur un rebord en marbre, comprenant une avancée telle une saillie. De façon inédite ici, c'est la robustesse qui domine, que ce soit dans le vase ou bien dans le support en marbre ; mais cela n'empêche pas le peintre haguenois¹⁵¹ de représenter une grande variété de fleurs, toutes marquées par

¹⁵¹ Variante de « haguenois », recommandé par le *Bulletin Officiel du Ministère des Affaires Etrangères*, n°106, Paris, janvier-mars 2009.

la délicatesse habituelle de l'artiste. Cela crée donc un contraste saisissant qui interroge et donne à voir tout le talent de Roedig. Cependant, la numérisation en noir et blanc empêche d'observer les coloris présents dans l'œuvre.

Ce bouquet s'impose tant par sa taille que par sa position centrale dans l'œuvre. Tout d'abord, le vase qui le contient semble imposant, notamment le pied large et épais, et la panse particulièrement étoffée et ornée d'un bas-relief sous la forme d'un médaillon. Le motif choisi ici est repris du sculpteur Clodion¹⁵² et représente des *putti* chevauchant et tirant un bouc avec des guirlandes de fleurs (fig. 1). Ici, les détails ne sont pas très nets mais le sujet central demeure visible. En effet, des fleurs volumineuses encadrent le bas-relief et occultent partiellement les contours de l'ornementation, notamment des roses *Centifolia* et des pivoines.

Le bouquet comprend de nombreuses fleurs, parmi lesquelles des lys, des primevères, des tulipes et des asters. La composition d'ensemble forme un ovale entièrement comblé de fleurs, où toutes se mêlent indistinctement, compliquant

parfois leur identification. De plus, un grand nombre de fleurs est concentré au centre du bouquet, tandis que d'autres dynamisent l'ensemble. Cela est visible avec le lys dans le coin inférieur gauche ainsi qu'avec quelques fleurs et feuilles au sommet qui contribuent à élancer le bouquet. Il en est de même pour la partie droite de la composition, avec des fleurs plus ou moins charnues. Ces mouvements rythment l'agencement floral tout en attirant l'attention sur des détails périphériques.

Ainsi, l'arrière-plan est plutôt sobre mais avec des dessins d'arbre, de part et d'autre du bouquet. De fait, Johannes Christianus Roedig semble avoir eu la volonté d'apporter un décor à sa nature morte de fleurs et d'ajouter un fond paysagé afin de mettre en contexte sa réalisation. Cependant, à travers cette numérisation, l'arrière-plan de l'œuvre se distingue avec difficulté. De même, un escargot et un nid d'oiseaux contenant des oisillons sont peints au premier plan, légèrement éclipsés par l'ampleur du bouquet, mais apportant un peu de vie à ces fleurs figées dans le temps. Enfin, l'orthogonalité apportée par le rebord en marbre et cette saillie

¹⁵² Claude Michel, dit Clodion (1738-1814) était un sculpteur français spécialisé dans le style rocaille.

s'oppose clairement avec la rotondité des fleurs et de la composition, installant alors un contraste qui vise à mettre en valeur le bouquet.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Cette œuvre a d'abord été attribuée au peintre brabançon Gerard van Spaendonck, notamment en raison de la présence de sa signature sur la toile. Cependant, les experts sont revenus sur cette attribution et l'ont refusée à la production du peintre brabançon, au profit de Johannes Christianus Roedig, un peintre hagueais. De plus, il s'agirait d'une œuvre de jeunesse de ce dernier. Mais aucun document ne fournit de plus amples informations concernant cette nouvelle attribution et les arguments en sa faveur.

Cependant, la reprise du motif du sculpteur Clodion rappelle une œuvre peinte en 1785 par Gerard van Spaendonck (Cf. fiche n°28, section 1).



© Artnet

Figure 11 : Clodion, *Putti tirant un bouc*, bronze, 0,44 m



[38]

©R.K.D

Cornelis Johannes Schaalje, *Flowers in a terracotta vase, with a bird's nest on a marble ledge, a forest in the background*, huile sur panneau, 0,69 x 0,57 m

Hist.

- Vente Christie's, Londres, 1985, n°38 (l'œuvre était alors attribuée à Gerard van Spaendonck)

Etat de l'œuvre, restauration éventuelle

Expo.

Bibliographie

Description et analyse stylistique

Il s'agit ici d'un bouquet de fleurs contenu dans un vase en terre-cuite disposé sur le bord d'une table en marbre brun. Un nid d'oiseaux garni d'œufs est également représenté aux côtés du vase, mais il semble sur le point de tomber au regard de son inclinaison. L'arrière-plan présente un décor de forêt dans des couleurs très nuancées, presque esquissées.

Le premier plan est donc occupé par ce nid en équilibre instable, en même temps que le regard du spectateur est immédiatement attiré vers le vase et le bouquet de fleurs. De même, le pavot hors du vase, dans la partie droite de la

composition, agit comme un second guide vers le sujet principal, notamment grâce à la tige qui est un intermédiaire entre les deux éléments.

Le bouquet de fleurs est disposé au centre de l'œuvre et semble richement garni, comprenant entre autres, des primevères, un lys, une pivoine, une tulipe bicolore, des giroflées des jardins et une rose au fond de la composition. A ces fleurs ci-devant nommées, s'ajoutent d'autres fleurs discrètes qui viennent enrichir et densifier l'ensemble.

Enfin, comme évoqué précédemment, l'arrière-plan de la peinture offre un décor paysagé, et plus précisément l'esquisse ou la silhouette de quelques arbres, rendant surtout visibles les troncs et quelques branches feuillues. De cette façon, l'artiste conçoit une œuvre totale en restant dans le thème de la nature et de la flore, le tout figé dans le temps.

Une forme de naturalisme est travaillée ici, notamment dans le rendu des fleurs, des pétales délicats, de la brillance de la terre-cuite du vase et des fleurs. Cependant, cet aspect se

perd avec l'arrière-plan de l'œuvre dans la mesure où l'ensemble paraît plus plat et pâle, à la différence du bouquet dont les formes et les volumes sont habilement rendus.

Contextualisation : commande, réalisation, production de l'artiste

Ce tableau a d'abord été attribué à Gerard van Spaendonck afin de faire l'objet d'une étude par des experts qui décernent cette composition à l'artiste hagueais Cornelis Johannes Schaalje¹⁵³. En effet, plusieurs éléments présents dans cette peinture ne sont pas habituels dans la production de l'artiste brabançon tels que l'arrière-plan paysagé, le nid d'oiseaux en équilibre précaire et un pavot qui tombe sur le support en marbre. Cependant, ce peintre fait preuve d'un naturalisme dans ses œuvres, bien que les teintes chaudes choisies altèrent légèrement cet effet.

¹⁵³ Cornelis Johannes Schaalje (1748-1807) était un peintre hagueais spécialisé dans les natures mortes qui exerça essentiellement à Amsterdam et Leiden.

Chronologie

- **1746** (22 mars) : **Naissance de Gerard van Spaendonck** à Tilburg. Fils de Jean Anthony et de Maria Theresia van Spaendonck
- **1756** (7 décembre) : **Naissance de Cornelis van Spaendonck**
- **1764** : Gerard van Spaendonck commence son apprentissage à Anvers avec le peintre **Jacob Herreyns III**
- **1769** : Gerard van Spaendonck quitte Anvers pour se rendre à **Paris**
- **1773** : Cornelis van Spaendonck suit les traces de son frère aîné et commence son apprentissage à Anvers
- **1774** : Gerard van Spaendonck s'est fait connaître à Paris grâce à ses miniatures. Il est nommé « **Peintre du Roi pour la miniature** » par Louis XVI
- **1774** : Gerard van Spaendonck devint membre de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture et obtient un **appartement au Louvre**
- **1775** : Gerard van Spaendonck est **élu à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en tant qu'agrée**, l'autorisant ainsi à participer aux Salons qui ont lieu tous les deux ans
- **1777** : Gerard van Spaendonck participe au **Salon du Louvre** pour la première fois
- **1779** : Cornelis van Spaendonck s'installa à Paris
- **1780** : Gerard van Spaendonck déménage pour s'installer dans la Maison de Buffon au **Jardin des Plantes**
- **1781** : Gerard van Spaendonck est **élu académicien** à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture

- **1788** : Gerard van Spaendonck est **élu conseiller** à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture
- **1789** : Cornelis van Spaendonck est élu académicien à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture
- **1789** : Gerard et Cornelis van Spaendonck traversent la période de la Révolution française sans trop de heurts et poursuivent leurs productions artistiques respectives
- **1793** : Gerard van Spaendonck fit partie des douze **pères fondateurs du nouveau Muséum d'Histoire Naturelle**. Il obtint également la charge de **Professeur d'iconographie naturelle** et fut suivi par de nombreux étudiants
- **1795** : Gerard van Spaendonck participe à la fondation de **l'Institut de France**
- **1795** : Cornelis van Spaendonck est nommé directeur artistique de la Manufacture de Sèvres
- **1797** : les frères van Spaendonck se rendent à Tilburg après la mort de leurs parents
- **1799** : Gerard van Spaendonck débute l'édition de lithographies dédiées à son manuel ***Fleurs dessinées d'après nature***
- **1804** (11 mai) : Gerard van Spaendonck **reçoit la Légion d'Honneur** créée par Napoléon Bonaparte
- **1822** : Gerard van Spaendonck **décède à Paris** et est inhumé au cimetière du Père Lachaise
- **1839** (22 décembre) : Cornelis van Spaendonck décède à Paris

Bibliographie :

Sources – Archives

- **Archives Nationales de Tilburg** : dossier 659, n° inv. 1373-1429
- **Archives Nationales de Tilburg** : dossier 380, n° inv. 1-25
- **Archives Nationales de Tilburg** : dossier 8.1
- **Archives Nationales de Tilburg** : dossier 8.2
- **Archives Nationales de Tilburg** : dossier 8.3

- **Anonyme**, *Mémoire concernant l'École royale gratuite de dessin. Où l'on montre l'utilité de cet établissement, les avantages qui en résultent, les détails de l'administration & de la Direction ; & généralement tout ce qui peut y avoir rapport*, Paris, Imprimerie royale, 1774. Disponible sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105422284/f1.item.r=mémoires%20concernant%20l'école%20royale%20gratuite%20de%20dessin> [Consulté le 09 juillet 2018].

- **Anonyme**, *Gazette Nationale ou Le Moniteur universel*, Paris, éditeur inconnu, 17 juillet 1804, n° 298, 4 pages.

- **Anonyme**, *Journal de Paris*, Paris, éditeur inconnu, 21 août 1781, n° 233, 4 pages.

- **Anonyme**, *Explication des peintures, sculptures et gravures de messieurs de l'Académie Royale*, veuve HERRISSANT, 1781, 60 pages.

- **Anonyme**, *Catalogue d'une très-belle collection de tableaux, d'Italie, de Flandres, de Hollande, et de France*, Paris, éditeur inconnu, 1787, 75 pages.

- **Collectif**, *Centenaire de la fondation du Muséum d'histoire naturelle. 10 juin 1793-10 juin 1893. Volume commémoratif publié par les professeurs du Muséum*. Paris, Imprimerie nationale, 1893, 162 pages.

- **Collectif**, *Décret de la Convention nationale du 10 juin 1793* : « L'établissement sera nommé à l'avenir *Museum d'histoire naturelle* » dans Collectif, *Centenaire de la fondation du Muséum d'histoire naturelle. 10 juin 1793-10 juin 1893. Volume commémoratif publié par les professeurs du Muséum*. Paris, Imprimerie nationale, 1893, 162 pages
- **Stanislas KOSTA POTOCKI**, *Lettre d'un étranger sur le Salon de 1787*, s.l., s.d., 32 pages.
- **Jean-Baptiste-Pierre LEBRUN**, *Catalogue d'une très belle collection de Flandres, d'Italie, de Hollande et de France*, Paris, de Prault, 1787, 142 pages.
- **Alexandre-Joseph PAILLET**, *Catalogue de tableaux, dessins, miniatures en émail et autres, bustes et figures de marbre, instruments de physique, de musique etc., planches gravées de Rembrandt et autres, estampes rares, anciennes et modernes, et autres objets curieux*, Paris, de Prault, 1786, 64 pages.
- **Alexandre-Joseph PAILLET**, *Catalogue de tableaux précieux ; dessins & estampes sous verre & en feuille ; belle cage d'oiseaux rares & d'autres objets*, Paris, de Prault, 1789, 41 pages.
- **Etienne SOULANGE BODIN**, « Notice sur Madame la marquise de Grollier », *Annales de la Société d'horticulture de Paris*, décembre 1828, 7 pages.
- **Gerard VAN SPAENDONCK**, *Fleurs dessinées d'après nature. Recueil utile aux Amateurs, aux jeunes Artistes, aux Elèves des Ecoles centrales et aux Dessinateurs des Manufactures*, Paris, s.e, 1801, non paginé.
- **Louise-Elisabeth VIGÉE-LEBRUN**, *Souvenirs de Madame Vigée Le Brun*, Paris, Charpentier, 1869, 380 pages.

Catalogues d'exposition

- **Adeline CACAN DE BISSY**, *Peintres de fleurs en France du XVII^e au XIX^e siècles*, cat. expo., Paris, Musée du Petit Palais et Palais des Beaux-Arts de la ville de Paris, (19 mai 1979-2 septembre 1979), Les Presses Artistiques, 1979, non paginé.

- **Collectif**, *Vélins du Museum. Peintures sur vélin de la collection du Muséum national d'Histoire naturelle de Paris*, cat. expo., Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, (28 septembre 1974-31 octobre 1974), Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, 1974.
- **Véronique DAMIAN**, *L'art au féminin*, cat. expo., Paris, Galerie Canesso, (13 septembre 2018 – 19 octobre 2018), Paris, Galerie Canesso, 2018.
- **Catherine DE BOURGOING, Jérôme FARIGOULE et Sophie ELOY**, *Le pouvoir des fleurs. Pierre-Joseph Redouté (1750-1840)*, cat. expo., Paris, Musée de la Vie romantique, (26 avril 2017 – 29 octobre 2017), Paris, Paris Musées, 152 pages.
- **Paul HUYS JANSSEN**, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Bloemschilders in Parijs. De geur van Succes*, cat. expo., Bois-le-Duc, Musée du Brabant-Septentrional (26 avril 2019-25 août 2019), Wbooks, 2019.
- **Mayken JONKMAN** (dir.), *Les Hollandais à Paris. 1789-1914. Van Spaendonck, Scheffer, Jongkind, Maris, Kaemmerer, Breitner, Van Gogh, Van Dongen, Mondrian*, cat. expo., Amsterdam, Rijksmuseum (13 octobre 2017-07 janvier 2018), La Haye, Collection Mesdag (27 octobre 2017-14 janvier 2018), Paris, Petit Palais (06 février 2018-13 mai 2018), Bussum, THOTH Publishers ; Amsterdam, Van Gogh Museum ; La Haye, RKD – Netherlands Institute for Art History ; Paris, Petit Palais – Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 2017.
- **Margriet VAN BOVEN, Sam SEGAL**, *Gerard & Cornelis van Spaendonck. Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, cat. expo, Bois-le-Duc, Musée du Brabant-Septentrional (12 décembre 1980-08 février 1981) Maarssen, La Haye : Gary SCHWARTZ, Sdu , 1988 [première édition : 1980].

Reuves

- **Edouard-Raoul BRYGOO**, « Du Jardin et du Cabinet du Roi au Muséum d'Histoire naturelle, en 1793. La continuité par les Hommes », *Histoire et nature*, n° 28-29, 1987-1988, p. 47-63.

- **Catherine CARDINAL**, « Les vélins du Muséum national d'histoire naturelle : une collection mise en lumière », *Artefact* [en ligne], mis en ligne le 15 novembre 2017, consulté le 16 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/artefact/716>

- **Claudette HOULD**, « Les beaux-arts en révolution : au bruit des armes les arts se taisent ! », *Etudes françaises*, vol. 25, n° 2-3, p. 196-208. URL : <https://doi.org/10.7202/035792ar>

- **Anne LAGNY**, *Jean-Jacques Bachelier (1724-1806). Peintre du Roi et de Madame de Pompadour*. Textes de Hélène MOURADIAN, Tamara PREAUD, Daniel RICE et Ulrich LEBEN, 1999. In : « Dix-huitième siècle », n°32, 2000. *Le rire*. p.722. Disponible sur Persée : https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_2000_num_32_1_2385_t1_0722_0000_2 [consulté le 25 janvier 2019].

Ouvrages généraux

- **Georges BASTARD**, *La manufacture de Sèvres de 1800 à nos jours*, Lisbonne, Académie des Sciences de Lisbonne, 1939, 106 pages.

- **Marcelle BRUNET et Tamara PREAUD**, *Sèvres. Des origines à nos jours*, Fribourg, Office du Livre, Paris, Société Française du Livre, 1978, 391 pages.

- **Léon BULTINGAIRE**, *Les peintres du Jardin du Roy au XVIII^e siècle*, éditeur inconnu, Archives du Muséum, 6^e série, tome III, 1928, non paginé.

- **Léon BULTINGAIRE**, *Les vélins du Museum d'Histoire naturelle de Paris. Fleurs exotiques. Quatre-vingt-huit planches accompagnées d'une préface*, Paris, A. Calavas, 1927, 14 p. 88 pl.

- **Léon BULTINGAIRE**, *Les origines de la collection des vélins du Muséum et ses premiers peintres*, éditeur inconnu, Archives du Muséum, 6^e série, Tome I. 1926, non paginé.

- **Monique DUCREUX, Aline RAYNAL-ROQUES et Jean-Claude JOLINON**, *Les peintres de fleurs. Les vélins du Museum*, Bibliothèque de l'image et Museum national d'histoire naturelle, 1998, 131 pages.

- **Charlotte GUICHARD**, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, 387 pages.
- **Nathalie HEINICH**, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Les Editions de Minuit, 1993, 302 pages.
- **Pascale HEURTEL et Michelle LENOIR** (dir.), *Les vélins du Muséum national d'histoire naturelle*, Paris, Muséum national d'histoire naturelle, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016, 638 pages.
- **Jules François Félix HUSSON, dit CHAMPFLEURY**, *Histoire et description des trésors de la manufacture de Sèvres*, Paris, E. Plon-Nourrit et Cie, 1886, 64 pages.
- **Georges LECHEVALLIER-CHEVIGNARD**, *La Manufacture de Porcelaine de Sèvres. Histoire, organisation, ateliers, musée céramique, répertoire des marques et monogrammes d'artistes*, Paris, H. Laurens, 1908, 364 pages.
- **Nathalie LEMOINE-BOUCHARD**, *Les Peintres en miniatures actifs en France. 1659-1850*, Les Editions de l'Amateur, Paris, 2008, 567 pages.
- **Andrew McCLELLAN**, *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1999 [1994, Cambridge, Cambridge University Press], 289 pages.
- **Patrick MICHEL**, *Le Commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, 377 pages.
- **Dominique POULOT**, *Une histoire des musées de France. XVIII^e – XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2008 [Première édition 2005], 195 pages.

Ouvrages spécialisés :

- **Anatole DE MONTAIGLON**, *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture. 1648-1793, Tome VIII 1769-1779*, Paris, Charavay Frères librairies, 1888, 414 pages.

- **Anatole DE MONTAIGLON**, *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture. 1648-1793, Tome IX 1780-1788*, Paris, Charavay Frères librairies, 1889, 396 pages.
- **Anatole DE MONTAIGLON**, *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture. 1648-1793, Tome X 1789-1793*, Paris, Charavay Frères librairies, 1892, 246 pages.
- **Denis DIDEROT**, *Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781. Pensées détachées sur la peinture*, Livre IV, Paris, Hermann, 1995, 457 pages.
- **Philippe JAUSSAUD et Edouard-Raoul BRYGOO**, *Du jardin au Muséum en 516 biographies*, Paris, Muséum national d'histoire naturelle, collection « Archives », 2004, 630 pages.
- **Yves LAISSUS**, *Redouté et les vélins du Muséum national d'histoire naturelle*, Paris, Henri Scrépel, 1980, 13 pages.
- **Charles-Nicolas ROLAND**, *Mémoire au Roi Louis XVI. En dénonciation des abus d'autorité et de mépris des lois exercés contre moi*, Londres, s.e, 1784, 243 pages
- **Philippe SOLLERS**, *Fleurs. Le grand roman de l'érotisme floral*, Paris, Herman Littérature, 2006, 121 pages.
- **Albert VAN SPAANDONCK**, *Le comte Gérard Van Spaendonck. Biographie du professeur d'iconographie du Museum d'histoire naturelle de Paris*, Livre I, Bruxelles, éditeur inconnu, 1984, 5 volumes, 83 pages.
- **Albert VAN SPAANDONCK**, *Le comte Gérard Van Spaendonck. Biographie du professeur d'iconographie du Museum d'histoire naturelle de Paris*, Livre II, Bruxelles, éditeur inconnu, 1984, 5 volumes, 76 pages.
- **Albert VAN SPAANDONCK**, *Le comte Gérard Van Spaendonck. Biographie du professeur d'iconographie du Museum d'histoire naturelle de Paris*, Livre III, Bruxelles, éditeur inconnu, 1984, 5 volumes, 87 pages.

- **Albert VAN SPAANDONCK**, *Le comte Gérard Van Spaendonck. Biographie du professeur d'iconographie du Museum d'histoire naturelle de Paris*, Livre IV, Bruxelles, éditeur inconnu, 1984, 5 volumes, 92 pages.
- **Albert VAN SPAANDONCK**, *Le comte Gérard Van Spaendonck. Biographie du professeur d'iconographie du Museum d'histoire naturelle de Paris*, Livre V, Bruxelles, éditeur inconnu, 1984, 5 volumes, 83 pages.
- **Albert VAN SPAANDONCK**, *Theatrum florum*, Bruxelles, éditeur inconnu, 1984, 106 pages [Première édition 1981, Bruxelles, éditeur inconnu, 27 pages].
- **Albert VAN SPAANDONCK**, *La légende de P-J Redouté. Biographie d'un maître de dessin du Museum d'Histoire Naturelle*, Livre I, Bruxelles, éditeur inconnu, 1984, 102 pages.
- **Albert VAN SPAANDONCK**, *La légende de P-J Redouté. Biographie d'un maître de dessin du Museum d'Histoire Naturelle*, Livre II, Bruxelles, éditeur inconnu, 1984, 96 pages.
- **Albert VAN SPAANDONCK**, *La légende de P-J Redouté. Biographie d'un maître de dessin du Museum d'Histoire Naturelle*, Livre III, Bruxelles, éditeur inconnu, 1984, 90 pages.

Sitographie :

- Base Atlas musée du Louvre :
http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=crt_frm_rs&langue=fr&initCritere=true
- Site de Christie's : <https://www.christies.com/>
- Site du Fitzwilliam Museum : <https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/>
- Base Joconde : <http://www2.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>
- Site du musée du Brabant-Septentrional :
<http://collectie.hetnoordbrabantsmuseum.nl/search/simple>
- Site du R.K.D : <https://rkd.nl/nl/>
- Base Salons : <http://salons.musee-orsay.fr/>
- Site de Sotheby's : <https://www.sothebys.com/en/?locale=fr>
- Site du Rijksmuseum : <https://www.rijksmuseum.nl/en/press/press-releases/rijksmuseum-acquires-floral-still-life-by-gerard-van-spaendonck>
- Site du Getty Museum de Los Angeles, The Getty Provenance Index® Databases : <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb>
- Site de l'INHA pour les catalogues de vente : https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/?est=doc_type.exact&esr=Catalogue+de+vente
- Site dédié à Gerard van Spaendonck : <http://gerard-van-spaendonck.e-monsite.com/>

Florine ALBERT
Master 2 Histoire de l'Art
Université de Picardie Jules Verne
N° étudiant : 21707205



CATALOGUE RAISONNE DE
L'ŒUVRE PEINT DE GERARD
VAN SPAENDONCK
(1746-1822)



Volume II: Annexes

Directrice de mémoire : Mme Marie-Domitille Porcheron, maître de conférences d'histoire de l'art moderne et contemporain à l'Université de Picardie Jules Verne et Directrice adjointe du CRAE – EA 4291

Session 1 2019-2020

ANNEXE 1 : LE RESEAU DE GERARD VAN SPAENDONCK_____ 2

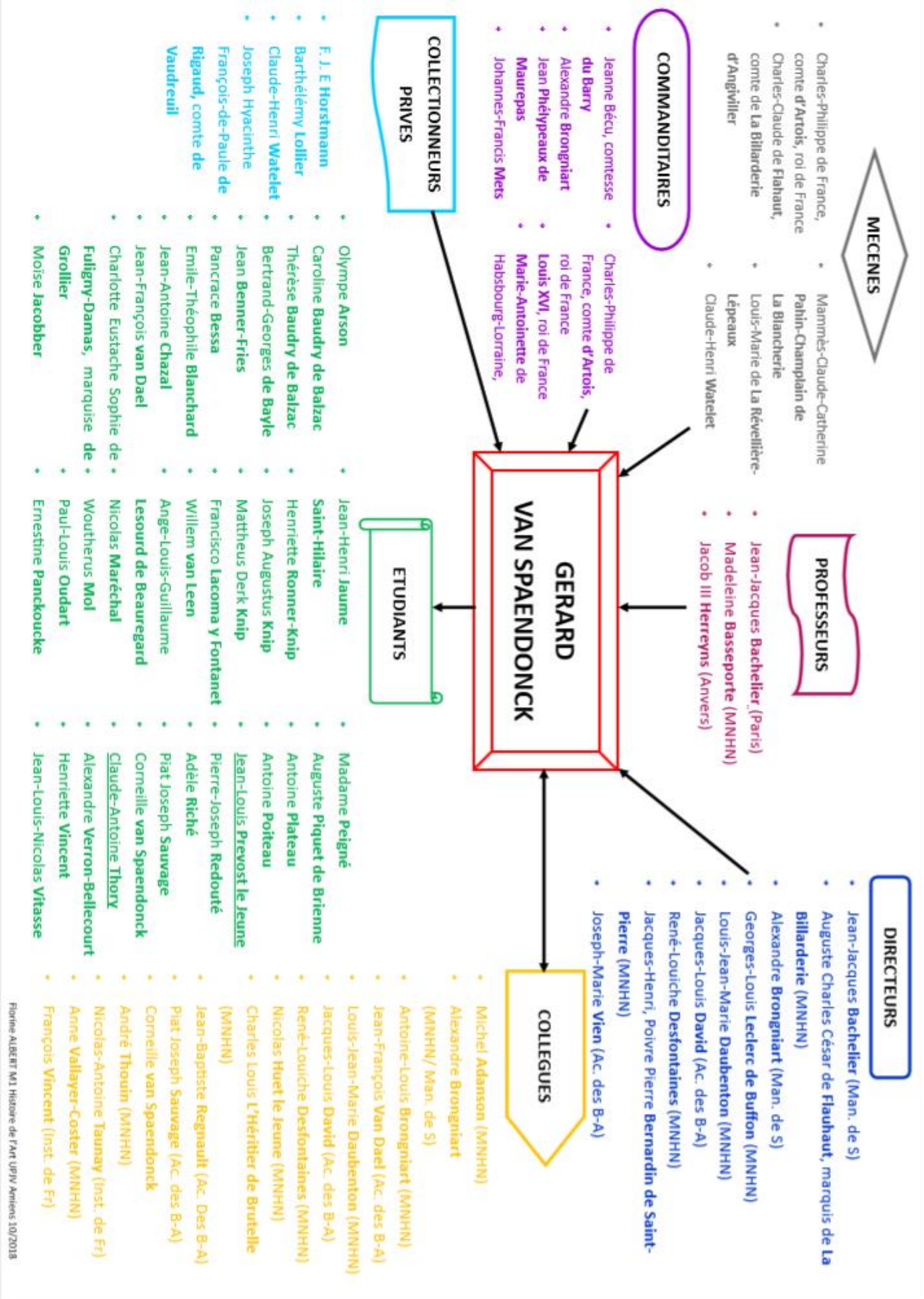
**ANNEXE 2 : LA NOMINATION DE GERARD VAN SPAENDONCK EN TANT QUE
« PEINTRE DU ROI POUR LA MINIATURE », 1774____ ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.**

ANNEXE 3 : INDEX DES ŒUVRES DATEES DE GERARD VAN SPAENDONCK_ 3

**ANNEXE 4 : INDEX DES ŒUVRES NON DATEES DE GERARD VAN
SPAENDONCK_____ 16**







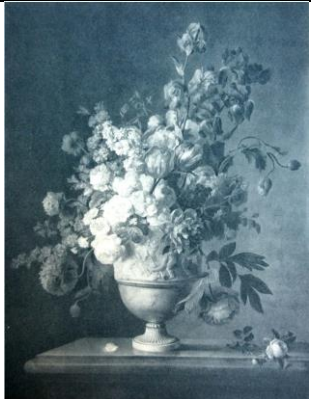
**ANNEXE 5 : INDEX DES ŒUVRES REFUSEES A GERARD VAN SPAENDONCK
_____ 22**


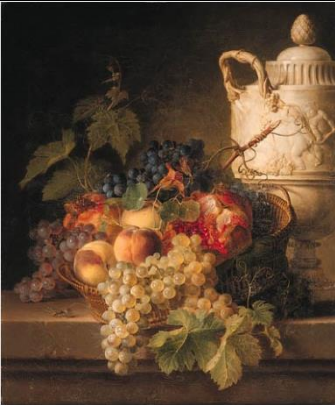





Annexe 1 : Le réseau de Gerard van Spaendonck













Florence ALBERT ML Histoire de l'Art UPJV Amiens 10/2018








Annexe 2 : Index des œuvres datées de Gerard van Spaendonck






NUMERO FICHE ŒUVRE	IMAGE	CARTEL	QR CODES / BASE DE DONNEES
1	 Musée du Brabant-Septentrional©	<p><i>Nature morte aux fleurs</i>, 1773, huile sur toile, 0,54 x 0,45 m, Musée du Brabant-Septentrional, Bois-le-Duc, inv.11126</p>	 Musée du Brabant-Septentrional
2	 Musée des Beaux-Arts Angers ©	<p><i>Vase de fleurs</i>, vers 1775, huile sur toile, 0,51 x 0,62 m, signature en bas à droite <i>G. van Spaendonck f.</i>, Angers, Musée des Beaux-Arts, n° inv. MBA J 406 (J1881)P</p>	 MBA Angers
3	 Sotheby's©	<p><i>Nature morte de fleurs dans un vase, sur un rebord</i>, 1775, huile sur toile, 0,56 x 0,46 m, signature en bas au centre <i>G van Spaendonck 1775</i></p>	 Sotheby's
4	 Numérisation personnelle depuis les archives du RKD©	<p><i>Un bouquet de différentes fleurs savamment groupées (sic) dans un vase en marbre de belle forme orné d'un bas-relief de jeux d'enfants (sic)</i>, 1775, peinture sur toile, 1,20 m x 0,93 m.</p>	<p style="text-align: center;">∅</p>








5	 <p>Numérisation personnelle depuis les archives du RKD©</p>	<p><i>Vase de fleurs, nid d'oisillons et fruits posés sur un entablement de marbre bréché, 1775, 0,71 x 0,58 m, signature en bas à droite (illisible)</i></p>	<p>Ø</p>
6	 <p>Christie's©</p>	<p><i>Grenades, pêches, raisins et capucines dans un panier avec une urne sculptée sur le rebord, 1776, 0,65 x 0,55 m, signature G. van Spaendonck. 1776</i></p>	 <p>Christie's</p>
7	 <p>Artnet©</p>	<p><i>Vase de fleurs et nid sur un entablement, 1776, toile, 0,65 x 0,55 m</i></p>	 <p>Artnet</p>
8	 <p>Drouot Paris©</p>	<p><i>Fleurs coupées dans un vase monté en bronze doré, à droite un nid veillé par un chardonneret, 1776, huile sur toile, 0,47 x 0,37 m, signature en bas à gauche sur l'entablement G. Van Spaendonck 1776</i></p>	 <p>Drouot Online</p>






9	∅	<p><i>Fleurs dans un vase d'agate, 1777, 0,53 x 0,43 m</i></p>	 Base Salons
10	∅	<p><i>Etude de raisins d'Alexandrie et muscats, 1777, 0,43 x 0,43 m</i></p>	 Base Salons
11	 Numérisation personnelle depuis les archives du RKD©	<p><i>Un vase de marbre jaune antique, rempli de fleurs, 1777, huile sur toile, 0,81 x 0,65 m, signature en bas à droite G. Van Spaendonck</i></p>	 Base Salons
12	 Numérisation personnelle depuis les archives du RKD	<p><i>Différentes fleurs dans un vase de marbre blanc, mêlées avec des fruits, comme ananas, pêches, raisin, etc., 1779, huile sur toile, 0,76 x 0,61 m</i></p>	 Base Salons







13	∅	<p><i>Des fleurs dans un vase de marbre jaune antique, 1779,</i></p> <p>0,71 x 0,34 m</p>	 <p>Base Salons</p>
14	∅	<p><i>Un tableau représentant une corbeille de fleurs de la plus grande fraîcheur, et d'une imitation belle comme la nature, 1779</i></p>	∅
15	 <p>Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D©</p>	<p><i>Sur une table sont posés un vase en cristal à monture de bronze, d'où s'échappent des fleurs, une grappe de raisins, des pêches et un melon ouvert, 1779, huile sur toile, 0,45 x 0,55 m, signature en bas à gauche G. van Spaendonck. 1779</i></p>	∅
16	 <p>Artnet©</p>	<p><i>Jeune fille à la corbeille de fleurs, 1779, huile sur toile,</i></p> <p>0,92 x 0,74 m</p>	 <p>Artnet</p>





17	 <p>Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D©</p>	<p><i>Bouquet de fleurs, fruits et nid sur un entablement, 1780, huile sur toile, 0,68 x 0,53 m, signature en bas à droite G. Van Spaendonck. 1780, collection particulière, Pays-Bas</i></p>	 <p>Artnet</p>
18	 <p>Musée du Brabant-Septentrional ©</p>	<p><i>Tableau représentant un vase sculpté en bas-relief, et rempli de fleurs et de fruits, se détachant sur un fond d'architecture, 1781, huile sur toile, 1,00 x 0,82 m, signature en bas à droite G. van Spaendonck 1781, Bois-le-Duc, musée du Brabant septentrional, n° inv. 11.886</i></p>	 <p>RKD</p>  <p>Noordbrabantsmuseum</p>
19	 <p>Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D©</p>	<p><i>Tableau représentant un vase de marbre rempli de fleurs, et dans le bas, un groupe (sic) de fleurs et de fruits, 1781, huile sur toile, 0,76 x 0,61 m</i></p>	 <p>Base Salons</p>

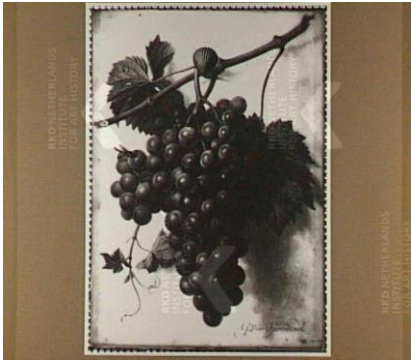




<p>20</p>	 <p>Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D©</p>	<p><i>Bouquet de fleurs dans une urne sur un entablement, 1782, toile marouflée sur carton, 0,48 x 0,38 m, signature en bas à gauche G. van Spaendonck</i></p>	<p>Ø</p>
<p>21</p>	 <p>Rijksmuseum©</p>	<p><i>Un vase d'albâtre oriental rempli de différentes fleurs, posé sur un socle où sont représentés des Enfants (sic) en bas-relief, 1783, huile sur toile, 0,81 x 0,64 m, signature en bas à droite G. Van Spaendonck. 1783. Amsterdam, Rijksmuseum, n° inv. SK-A-5052.</i></p>	 <p>Rijksmuseum</p>
<p>22</p>	 <p>Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D©</p>	<p><i>Un vase d'albâtre oriental rempli de différentes fleurs, posé sur un socle où sont représentés des Enfants (sic) en bas-relief, huile sur toile, 0,80 x 0,64 m, signature en bas à gauche G. Van Spaendonck</i></p>	 <p>Invaluable</p>







<p>23</p>	 <p>Christie's©</p>	<p><i>Deux tableaux ovales, l'un un vase de lapis-lazuli et l'autre un vase de porphyre ; tous deux remplis de différentes fleurs, 1783, huile sur toile, 0,43 x 0,36 m, signature en bas au milieu G. Van Spaendonck, collection particulière</i></p>	 <p>RKD</p>  <p>Sotheby's</p>
<p>24</p>	 <p>Christie's©</p>	<p><i>Deux tableaux ovales, l'un un vase de lapis-lazuli et l'autre un vase de porphyre ; tous deux remplis de différentes fleurs, 1783, huile sur toile, 0,43 x 0,36 m, signature en bas au milieu G. Van Spaendonck, collection particulière</i></p>	 <p>RKD</p>  <p>Sotheby's</p>
<p>25</p>	<p>∅</p>	<p><i>Etude de pêches posées sur une pierre, 1783, 0,23 x 0,33 m</i></p>	 <p>Base Salons</p>

26	∅	<p><i>Autre tableau de pêches dans une assiette, 1783, 0,36 x 0,43 m</i></p>	 <p>Base Salons</p>
27	∅	<p><i>Van Spaendonck, peintre de fleurs. On le voit de ses ouvrages chez Mme la Marquise de Grollier, chez M. Watelet, etc., 1783</i></p>	 <p>Base Salons</p>
28	 <p>Joconde©</p>	<p><i>Corbeille et vase de fleurs ; Tableau représentant un piédestal d'albâtre, enrichi de bas-relief, sur lequel est posée une corbeille de fleurs et à côté un vase de bronze, 1785, huile sur toile, 1,16 x 0,91 m, signature en bas à gauche G. Van Spaendonck 1785, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau, n° inv. 1854 ; MR 2596</i></p>	 <p>Joconde</p>
29	∅	<p><i>Tableau ovale. Vase de porphyre garni de fleurs, 1785, 0,34 x 0,48 m</i></p>	 <p>Base Salons</p>

<p>30</p>	 <p>Christie's©</p>	<p><i>Pêches sur un rebord en marbre, 1785, huile sur toile, 0,29 x 0,38 m, signature en bas à droite G. Van Spaendonck. 1785, collection privée</i></p>	 <p>Artnet</p>
<p>31</p>	 <p>Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D©</p>	<p><i>Sans titre, 1785, signature en bas à droite G. Van Spaendonck f/1785</i></p>	<p>Ø</p>
<p>32</p>	 <p>©Art Renewal Center</p>	<p><i>Un tableau représentant une corbeille remplie de diverses fleurs, posée sur une encoignure de marbre sculpte. A côté se voit un piédestal de marbre blanc, sur lequel est un vase, 1787, huile sur toile, 1,00 x 0,82 m, collection particulière</i></p>	 <p>RKD</p>  <p>Sotheby's</p>

33	∅	<p><i>Nature morte de fleurs dans un panier avec deux papillons, une libellule une mouche et un scarabée près d'une urne en albâtre, 1787, huile sur toile, 1,00 x 0,82 m</i></p>	 Artnet
34	 Base Salons©	<p><i>Vase rempli de différentes fleurs et posé sur une table de marbre, où se trouvent deux ananas et une corbeille garnie de différents fruits, 1789, 1,37 x 1,01 m, signature en bas à droite G. Van Spaendonck</i></p>	 Base Salons
35	∅	<p><i>Autre petit tableau de pêches posées sur un appui de marbre, 1789, huile sur toile, 0,39 x 0,46 m</i></p>	 Base Salons
36	∅	<p><i>Des fruits, des fleurs et un vase posé sur un table de marbre, 1790</i></p>	∅
37	∅	<p><i>Un tableau représentant différentes fleurs groupées dans un vase et dans une corbeille, 1790, 1,00 x 0,88 m</i></p>	∅








38	∅	<p><i>Autre tableau représentant une grappe de raisins Muscat d'Alexandrie, peinte à l'huile sur marbre de Carrare, 1790, huile sur marbre, 0,49 x 0,43 m</i></p>	∅
39	 <p>R.K.D©</p>	<p><i>Grappe de raisin, peinte sur marbre 1791, huile sur marbre, 0,26 x 0, 20 m, signature en bas à droite G. van Spaendonck, Montpellier, musée Fabre, n° inv. 836.4.70, legs Valedau (1836)</i></p>	 <p>RKD</p>  <p>Musée Fabre</p>
40	∅	<p><i>Tableau de fleurs, 1791</i></p>	 <p>Base Salons</p>
41	 <p>Dorotheum©</p>	<p><i>Vase de fleurs, 1792, huile sur toile, 0,25 x 0,33 m, signature en bas à droite, collection particulière</i></p>	 <p>Artnet</p>






42	∅	<p><i>Plusieurs pêches avec une grappe de raisins de Maroc peints sur marbre blanc, 1793, huile sur marbre, 0,56 x 0,46 m</i></p>	 Base Salons
43	 The Frick Collection ©	<p><i>Raisin avec des insectes sur un rebord en marbre, 1793, huile sur marbre, 0,19 x 0,24 m, New York, The Frick Collection, n° inv. 2012.1.01, donation M. Asbjorn R. Lunde</i></p>	 The Frick Collection
44	∅	<p><i>Une corbeille et un vase remplis de différentes fleurs, 1796, huile sur toile</i></p>	 Base Salons
45	 Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D©	<p><i>Un bouquet de roses, tulipes et pavots peints sur marbre blanc, 1796, huile sur marbre, 0,51 x 0,38 m</i></p>	 Base Salons

46	∅	<p><i>Une étude de rose sur marbre blanc, 1796, huile sur marbre</i></p>	 <p>Base Salon</p>
47	 <p>Numérisation personnelle depuis le catalogue d'exposition (2019)©</p>	<p><i>Portrait de Napoléon dans un médaillon, entouré de fleurs, 1805, huile sur toile, 1,55 x 1,20 m, signature en bas à droite G. Van Spaendonck, Paris, Fondation Dosne-Thiers</i></p>	∅




Annexe 3 : Index des œuvres non datées de Gerard van Spaendonck






NUMERO FICHE ŒUVRE	IMAGE	CARTEL	QR CODES / BASE DE DONNEES
1	 <p>Christie's©</p>	<p><i>Une tulipe, des primevères, des myosotis, des roses, un delphinium, une renoncule, des coquelicots, une gloire du matin et autres fleurs dans un panier avec un nid de passereaux sur un rebord en pierre, huile sur toile, 0,63 x 0,51m</i></p>	 <p>Christie's</p>
2	 <p>Sotheby's©</p>	<p><i>Raisins noirs sur un plinthe en marbre, huile sur toile, 0,33 x 0,45m, signature en bas à droite G. van Spaendonck, collection particulière.</i></p>	 <p>Artnet</p>
3	 <p>Artnet©</p>	<p><i>Nature morte avec un nid d'oiseaux, huile sur toile, 0,65 x 0,54 m, signature en bas à gauche Van Spaendonck</i></p>	 <p>Artnet</p>
4	 <p>Artnet©</p>	<p><i>Nature morte de fruits, huile sur bois, 0,62 x 0,49 m</i></p>	 <p>Artnet</p>

5	 <p>Artnet©</p>	<p><i>Sans titre</i>, huile sur bois, 0,62 x 0,53 m, signature en bas à gauche <i>G. Van Spaendonck</i></p>	 <p>Artnet</p>
6	 <p>Artnet©</p>	<p><i>Vasque de fleurs et nid d'oiseaux</i>, huile sur toile, 1,29 x 1,38 m</p>	 <p>Artnet</p>
7	 <p>Artnet©</p>	<p><i>Nature morte d'un vase de fleurs</i>, huile sur toile, 0,33 x 0,25 m</p>	 <p>Artnet</p>
8	<p>Ø</p>	<p><i>Bouquet de roses dans un vase</i>, huile sur toile déposée sur panneau, 0,48 x 0,36 m</p>	 <p>Artnet</p>



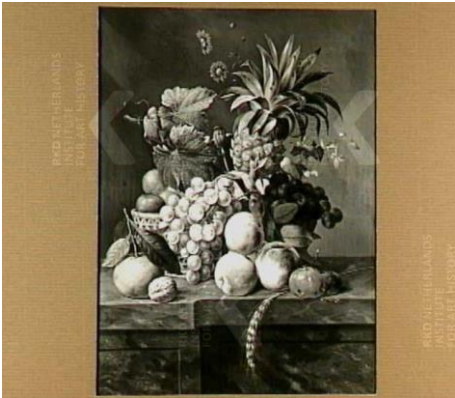



9	 <p>Artnet©</p>	<p><i>Nature morte aux pêches, huile sur toile, 0,35 x 0,46 m, signature en bas à gauche G. Van Spaendonck</i></p>	 <p>Artnet</p>
10	<p>∅</p>	<p><i>Nature morte de fleurs dans un vase en verre sur un rebord en pierre, huile sur panneau, 0,28 x 0,22 m</i></p>	 <p>Artnet</p>
11	 <p>Artnet©</p>	<p><i>Bouquet de roses et autres fleurs sur une balustrade, huile sur toile, 0,80 x 0,64 m</i></p>	 <p>Artnet</p>
12	 <p>Numérisation personnelle depuis les archives du RKD©</p>	<p><i>Nature morte de fleurs, huile sur toile, 0,57 x 0,46 m</i></p>	<p>∅</p>

<p>13</p>	 <p>Numérisation personnelle depuis les archives du RKD©</p>	<p><i>Nature morte</i>, huile sur toile, 0,62 x 0,52 m</p>	<p>∅</p>
<p>14</p>	 <p>Dorotheum©</p>	<p><i>Nature morte de fleurs</i>, huile sur toile, 0,57 x 0,43 m</p>	<p>∅</p>
<p>15</p>	 <p>Numérisation personnelle depuis les archives du RKD©</p>	<p><i>Fleurs dans un pot</i>, huile sur toile, 0,32 x 0,23 m, signature en bas à gauche <i>G. Van Spaendonck f.</i></p>	<p>∅</p>
<p>16</p>	 <p>Worcester Art Museum©</p>	<p><i>Nature morte de fleurs</i>, Worcester, Worcester Art Museum, n°inv. 1982.8</p>	 <p>Worcester Art Museum</p>

<p>17</p>	 <p>Numérisation personnelle depuis les archives du RKD©</p>	<p><i>Nature morte aux roses, primevères et delphiniums dans un vase en verre sur un rebord en pierre, huile sur toile, 0,28 x 0,22 m</i></p>	<p>∅</p>
<p>18</p>	 <p>Numérisation personnelle depuis les archives du RKD©</p>	<p><i>Nature morte de fleurs mélangées dans un vase en verre, huile sur toile, 0,37 x 0,27 m</i></p>	<p>∅</p>
<p>19</p>	 <p>Numérisation personnelle depuis les archives du RKD©</p>	<p><i>Roses, pavots et autres fleurs dans un vase, avec un nid d'oiseaux sur le rebord, huile sur toile, 0,22 x 0,19 m</i></p>	<p>∅</p>

20	 <p>Numérisation personnelle depuis les archives du RKD©</p>	<p><i>Une corbeille de fruits sur un rebord en marbre, huile sur toile, 0,39 x 0,46 m</i></p>	∅
21	 <p>Fitzwilliam Museum©</p>	<p><i>Vase de fleurs, huile sur toile, 0,76 x 0,64 m, Cambridge, Fitzwilliam Museum, n°inv. PD. 91-1973, donation Henry Rogers Broughton</i></p>	 <p>Fitzwilliam Museum</p>
22	 <p>Numérisation personnelle depuis les archives du RKD©</p>	<p><i>Nature morte avec des fleurs dans un vase et un aquarium avec deux poissons rouges</i></p>	∅
23	 <p>Numérisation personnelle depuis les archives du RKD©</p>	<p><i>Branche de roses à cent feuilles, huile sur toile, 0,22 x 0,18 m, signature en bas à gauche G. van Spaendonck</i></p>	∅

Annexe 4 : Index des œuvres refusées à Gerard van Spaendonck

NUMERO FICHE ŒUVRE	IMAGE	CARTEL	QR CODES / BASE DE DONNEES
1	 <p>©Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D</p>	<p>Cornelis van Spaendonck, <i>Petit tableau peint sur marbre blanc, représentant quelques pêches et une grappe de raisins</i>, 1795, huile sur marbre, 0,27 x 0,32 m</p>	 <p>Base Salons</p>
2	 <p>©R.K.D</p>	<p>Anthony Oberman, <i>Nature morte aux fruits</i>, huile sur panneau, 0,57 x 0,45 m, Delft, musée Het Prinsenhof, n°inv. NK 2409</p>	 <p>R.K.D</p>
3	 <p>©Christie's</p>	<p>Elise Bruyère, <i>Œillets rouges et une petite branche de baies dans un verre placé sur un rebord</i>, huile sur toile, 0,21 x 0,16 m ; signature G. van Spaendonck</p>	 <p>R.K.D</p>

4



©Numérisation personnelle depuis les archives du R.K.D

Johannes Christianus Roedig, *Fleurs dans un vase en terre-cuite sur un rebord en marbre, vers 1775-1785*, huile sur toile, 0,79 x 0,60m, signature en bas à droite Gerard van Spaendonck, collection privée, Tilburg



R.K.D

5



©R.K.D

Cornelis Johannes Schaalje, *Fleurs dans un vase en terre-cuite, avec un nid d'oiseau sur un rebord en marbre, une forêt en arrière-plan*, huile sur panneau, 0,69 x 0,57 m



R.K.D