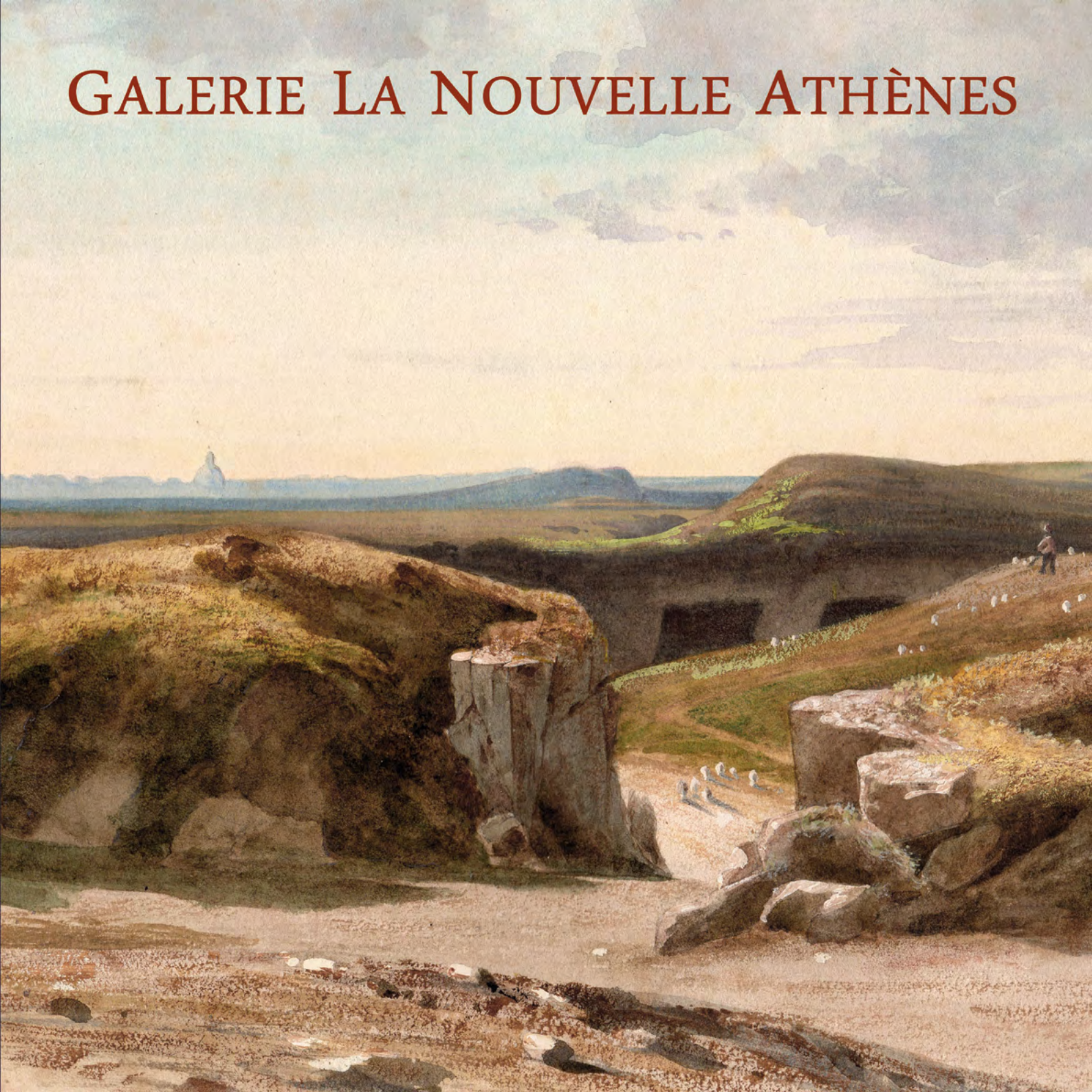
Galerie La Nouvelle Athènes



GALERIE
LA NOUVELLE ATHÈNES

Raphaël Aracil de Dauksza & Damien Dumarquez

Sélection de dessins et d'aquarelles

Exposition du 21 mars au 12 avril 2019

GALERIE LA NOUVELLE ATHÈNES
22 rue Chaptal - 75009 Paris
01.75.57.11.42 - 06.23.14.97.85
contact@lanouvelleathenes.fr - www.lanouvelleathenes.fr

1. Attribué à Charles de WAILLY (1729-1798)

Projet de décor pour Athalie, vers 1783

Encre sur papier

19,5 x 23,5 cm

Charles de Wailly, *Athalie,* esquisse de décor, 1783, lavis d'encre, Paris, BnF.

En 1691, Jean Racine, fort du succès d'*Esther*, écrit une nouvelle pièce à sujet biblique. Destinée aux pensionnaires de la Maison royale de Saint-Louis créée par Madame de Maintenon à Saint-Cyr, l'œuvre raconte le règne d'Athalie veuve du roi de Juda qui avait fait éliminer tous les prétendants au trône pour conserver le pouvoir. Prenant modèle sur les grandes tragédies grecques, Racine crée une pièce qui pour beaucoup fut testamentaire et que Voltaire qualifiera plus tard de « chef-d'œuvre de l'esprit humain ». Il faudra attendre 1716 pour qu'*Athalie* soit jouée pour la première fois par des acteurs professionnels et qu'elle intègre le répertoire du Théâtre-Français.

L'architecte Charles de Wailly qui travaille avec Marie-Joseph Peyre sur la construction du théâtre de l'Odéon depuis 1779 conçoit en parallèle de nouveaux décors pour *Athalie* à la Comédie-Française. La Bibliothèque nationale conserve un dessin de grand format pour ce projet qui fut exposé au Salon en 1785. Un second dessin, très proche dans sa composition mais de dimension plus réduite, présente dans une mise en scène différente trois des principaux personnages de la pièce : Joad, le grand prêtre, entouré d'Abner officier de l'armée et de Josabeth. De part et d'autre du groupe principal une multitude de figurants en costumes antiques complète la scène. Le choix par l'artiste d'une échelle réduite pour les figures confère au décor une impression de gigantisme. Charles de Wailly, fort de ses qualités d'architecte, construit l'intérieur du temple juif sur le modèle d'une basilique antique avec une infinité de détails, une science éprouvée de la perspective et une savante mise en scène de la lumière qui découpe les caissons de la voûte monumentale. L'emplacement du trône, à l'extrémité de la perspective, laisse place dans cet autre projet à un autel d'où s'échappe un épais nuage de fumée.

Charles de Wailly, qui fut l'un des principaux représentants du style à l'antique en France, remporta le prix de Rome en 1752 et séjourna trois ans en Italie. Résidant au Palazzo Mancini, siège de l'Académie de France, il put étudier la célèbre perspective forcée de Borromini construite en 1632 au Palazzo Spada et dont ce projet de décor pour *Athalie* conserve le souvenir.

2. Charles NORRY (1756-1832)

Abbaye de Monte Cassino, 1783

Lavis d'encre sur papier

27 x 23,8 cm

Signé et daté en bas à droite *Norry - 1783*

Charles Norry, *Vue intérieure de l'église Saint-Roch*, 1787, encre sur papier, Paris, BnF.

Charles Norry étudie l'architecture à l'Académie royale sous la direction de Charles de Wailly puis devient son assistant sur différents projets en France et à Berlin. À partir de 1779, il travaille de nouveau avec son maître sur le chantier du futur théâtre de l'Odéon mais cette fois en tant qu'inspecteur des travaux. Il conserve cette fonction jusqu'en 1783, année de son départ pour l'Italie. Sur place, il visite Rome et ses alentours pour étudier les constructions antiques ou modernes et réalise des relevés dessinés. Durant son séjour, il se dirige vers le sud de la péninsule à la découverte de Naples et des sites d'Herculanum et Pompéi.

L'abbaye de Monte Cassino se trouve sur la route qui sépare Rome de Naples. Située sur une colline dominant Cassino, elle fut fondée au début du VI^e^ siècle par Benoît de Nursie. Le bâtiment connut de nombreuses campagnes de construction puis fut entièrement détruit par un séisme en 1349. Charles Norry put découvrir les lieux tels qu'ils furent reconstruits au cours des siècles suivants. Installé sous la voûte qui domine une série d'arcades, le dessinateur choisit d'intégrer plusieurs personnages de petites dimensions, induisant une architecture aux proportions excessives qui théâtralisent l'espace. Sur un dessin précis à l'encre noire, le jeu de lavis brun découpe la feuille en zones d'ombre et de lumière.

De retour en France, il reprend son rôle d'inspecteur des travaux sur le chantier de la nouvelle église de la Madeleine puis accompagne Bonaparte pour la campagne d'Égypte. De ce voyage, il rapporte de nombreux dessins d'après l'architecture antique qui seront rapidement gravés puis publiés sous le titre de *Relation de l'expédition d'Égypte*. Charles Norry eut deux fils qui devinrent artistes à leur tour. L'un d'eux, Charles-Désiré, fut portraituré par Ingres à Rome en 1817. L'abbaye de Monte Cassino connut au XX^e^ siècle un autre épisode tragique et donna son nom à une terrible bataille de la Seconde Guerre mondiale. Le 15 février 1944, sa position stratégique lui vaut d'être entièrement détruite une nouvelle fois avant d'être reconstruite à l'identique entre 1948 et 1956.

3. Pierre-Nicolas RANSONNETTE (1745-1810)

Archanges dispersant des émeutiers, vers 1788

Lavis d'encre sur papier

14,5 x 20,5 cm

Signé en bas à droite *Ransonnette*

Nicolas Ransonnette, *Fontaine des innocents*, vers 1790, encre sur papier, Paris, BnF.

Pierre-Nicolas Ransonnette fut un graveur prolifique de la seconde partie du XVIII[e] siècle. À Paris, il fut l'élève de Pierre-Philippe Choffard, l'un des meilleurs graveurs ornemanistes de l'époque. Son œuvre se compose de planches de son invention et de gravures d'interprétation d'après Gabriel de Saint-Aubin, Louis de Carmontelle ou François Cassas. Il fournit également de nombreuses planches pour l'*Encyclopédie des arts et métiers*. Au début des années 1780, il reçoit le titre de dessinateur et graveur de Monsieur frère du roi qui lui assure une position enviable et des revenus confortables.

En 1788 les gazettes se font l'écho de nombreux soulèvements partout en France. Le mécontentement grandit et des émeutes opposant le peuple à la Garde ont lieu d'abord à Grenoble (la journée des Tuiles) et en Bretagne, avant de s'étendre à toutes les régions. À Paris, lors du renvoi du président Loménie de Brienne, les manifestations se multiplient et le pont Neuf gardé par la troupe devient le théâtre de violents affrontements pendant l'été. Après la démission Calonne face à la gronde, Necker est rappelé au gouvernement pour le remplacer dès le lendemain. Ces changements politiques n'empêchent pas la situation de s'envenimer dans Paris. Sur les ponts, les émeutiers dressent des bûchers et affrontent la Garde. Les 27 et 28 août, ils sont sur le pont Neuf et incendient la tour de guet. Les combats qui s'ensuivent font plus d'une centaine de morts. Considérée aujourd'hui comme l'un des épisodes fondateurs de la Révolution française avant la prise de la Bastille, cette journée fut souvent représentée en gravure à posteriori.

L'œuvre de Ransonnette, qui doit être contemporaine de ces événements, témoigne de la violence des affrontements. Sur la feuille, traitée au lavis d'encre, deux anges armés de boucliers et d'épées fondent sur la foule. Le pont, qui ne peut être le pont Neuf, ressemble au pont Royal dans son architecture. Par ce choix iconographique particulier, l'artiste associe le comportement du peuple de Paris vis-à-vis du pouvoir royal à celui des habitants de Sodome et Gomorrhe face à Dieu dans l'Ancien Testament. Comme beaucoup de Parisiens ayant des positions enviables, Ransonnette s'inquiète de l'instabilité pré-révolutionnaire dans laquelle la capitale s'enfonce. Pendant la période révolutionnaire, il signera un grand nombre de gravures puis participera à l'illustration de *l'Expédition d'Égypte*. Son fils Charles-Nicolas né en 1793 poursuivra une carrière d'illustrateur, graveur et peintre, sur les traces de son père.

4. Jean-Thomas THIBAULT (1757-1826)

Fontaine des chevaux de mer à la villa Borghèse, 1791

Mine de plomb et encre sur papier

23,7 x 35 cm

Signé, titré et daté au verso :

Thibault - Villa Borghèse 1791

Julien-Léopold Boilly (1796-1874), *Portrait de Jean-Thomas Thibault*, vers 1810, lithographie, Paris, BnF.

Jean-Thomas Thibault remporte le concours de l'Académie d'architecture en 1778, puis intègre l'atelier d'Etienne-Louis Boullée à Paris. Après avoir travaillé au service du prince de Conti, il quitte la France pour l'Italie en 1788 et fait la connaissance à Rome de deux architectes qui deviendront célèbres sous l'Empire : Charles Percier et Pierre-François-Léonard Fontaine. Ce dernier racontera plus tard que Thibault pratiquait « alternativement, et toujours avec succès, la peinture et l'architecture ». Un certain nombre de dessins ou d'aquarelles ainsi que quelques rares peintures témoignent de l'activité de Thibault à Rome et dans ses alentours. Il s'agit principalement de paysages mêlant esprit classique et figures contemporaines ou vêtues à l'antique. Plusieurs de ces feuilles ont pour sujet les jardins de la villa Borghèse. Ouvert au public, le parc de ce palais qui domine la piazza del Popolo se compose de chemins, de bosquets et de places, agrémentés de sculptures et de fontaines.

En 1791, une nouvelle fontaine est commandée par le prince Borghèse pour orner l'une des croisées à proximité directe de l'entrée de la villa, en remplacement d'une précédente jugée trop rustique. Sa conception est confiée au peintre Cristoforo Unterberger qui propose une large vasque soutenue par quatre chevaux marins. L'architecte Vicenzo Pacetti est chargé de sa construction, assisté du sculpteur Luigi Salimei pour les chevaux et de Giovanni Antonio Bertè pour les bassins.

Le dessin au lavis d'encre et à la plume de Jean-Thomas Thibault, daté de 1791, illustre donc un événement d'actualité. Sous des aspects antiques, dus à son style néoclassique, la fontaine telle qu'on peut la voir vient d'être inaugurée. Un couple de promeneurs s'approche pour admirer ce nouveau fleuron du parc. À l'arrière-plan, émergeant des arbres, les deux tours de la villa Borghèse dominent la composition. Après un séjour romain prolongé jusqu'en 1792 du fait des événements révolutionnaires, Thibault put regagner la France. À son retour, il s'associe à l'architecte Jean-Nicolas-Louis Durand mais poursuit en parallèle une carrière de peintre et expose en 1795 et 1796 plusieurs peintures de paysages au Salon. Sous l'Empire, il travaille pour la famille impériale : Joséphine, Louis Bonaparte et Joachim Murat font partie de ses commanditaires. À la mort de Pierre-Henri de Valenciennes en 1819, il reprend le poste de professeur de perspective à l'École des Beaux-Arts et consacre la fin de sa carrière à l'enseignement du dessin.

5. Adélaïde CASTELLAS-MOITTE (1747-1807)

Jeune fille dessinant, vers 1797

Encre sur papier

18,2 x 13,2 cm

Mention sur le montage d'origine :

De Moitte née Castellas

D'après Jean-Louis Prieur (1759-1795), *Offrandes faites par des dames d'artistes*, vers 1790, gravure, Paris, musée Carnavalet.

« Je suis née Française et Parisienne : la subordination qui est inséparable de mon sexe n'a point étouffé chez moi le sentiment de liberté, de courage et de patriotisme. »
L'Âme des Romaines dans les femmes françaises, Adélaïde Moitte, 1789.

Femme artiste et femme d'artiste, Adélaïde-Marie-Anne Castellas s'est formée à l'art du dessin auprès du peintre Jean-Jacques Le Barbier à Paris. À trente-quatre ans elle épouse le sculpteur Jean-Guillaume Moitte, d'un an son aîné, et ensemble ils forment ce qu'elle nommera plus tard « un ménage d'artistes ». S'il reste peu de traces de sa carrière et de ses œuvres, Adélaïde reste une figure importante de la Révolution française. En effet, le 7 septembre 1789 elle prend la tête d'un cortège de onze femmes, artistes ou parentes d'artistes, qui se rendent à Versailles, vêtues de blanc et parées d'une ceinture tricolore. Face à l'Assemblée nationale, elles font l'offrande de leurs bijoux à la patrie. Devant les députés, elle prononce un discours où elle associe leur démarche à celle des matrones romaines de l'antiquité. Ce discours républicain sera publié sous le titre de *L'Âme des Romaines dans les femmes françaises*.

À cette époque, Adélaïde semble avoir abandonné la peinture et s'être consacrée principalement au dessin comme en témoignent les pages de plusieurs carnets aujourd'hui démembrés. Ces feuilles, qui illustrent le plus souvent la vie de sa famille, attestent de la présence régulière des amis du couple mais également celle de nombreux enfants. Avec son mari devenu académicien, elle décide à la fin des années 1790 d'accueillir dans son foyer quelques jeunes déshérités. Ces élèves apprennent avec elle le dessin et les bases d'une culture humaniste.

Tracée à l'encre brune sur un feuillet de papier vergé, une jeune fille d'une dizaine d'années, représentée à mi-corps, tient la pose et nous regarde avec patience. Sa main droite, mise en avant sur un entablement suggéré, semble tenir un crayon absent. La jeune élève s'apprête à dessiner tout en écoutant madame Moitte qui en profite pour faire son portrait. À la fin de sa vie, Adélaïde tiendra un journal dans lequel elle raconte son quotidien et celui de son mari. Publié par Paul Cottin en 1932 sous le titre *Un ménage d'artistes sous le premier Empire, journal inédit de Mme Moitte*, ce texte reste un témoignage prépondérant sur la place des artistes femmes sous la Révolution et au début du XIX^{e} siècle.

6. Pierre-Narcisse GUÉRIN (1774-1833)

Projet de costume pour le tribunal criminel, 1798-1799

Pierre noire sur papier

28,8 x 20 cm

Pierre-Narcisse Guérin, *Tribunal criminel*, vers 1798, aquarelle, New-York Metropolitan Museum.

Dès le début de la Révolution, certains élus du Tiers-État refusent les distinctions vestimentaires entre les trois ordres. Cette remise en question des codes attachés aux costumes officiels de l'Ancien Régime aboutit à l'idée d'une tenue unique, puis à la création de nouveaux costumes administratifs inspirés par l'antique République romaine. En 1794, Jacques-Louis David, qui dirige la Société populaire et républicaine des arts (ancienne Académie royale des Beaux-Arts), décide de créer un nouveau costume national. Il déclare que ce vêtement devrait être à la fois simple et pratique tout en restant esthétique et devrait permettre de différencier le citoyen libre des « sujets de nations encore flétries par la servitude ». Le peintre s'inspire alors de plusieurs études de vêtements à l'antique conçues par lui en 1791 pour son ami Talma, l'acteur le plus populaire de son temps. Ce costume unique sera finalement décliné pour différencier les civils des différents corps administratifs. Bien que gravés au trait par Dominique-Vivant Denon et imprimés à de nombreux exemplaires, ces projets, du fait de la chute de Robespierre, ne seront finalement jamais adoptés.

Le Directoire, qui remplace rapidement la Terreur, reprend l'idée de David et demande à plusieurs jeunes artistes de proposer des projets de costumes pour la magistrature. Pierre-Narcisse Guérin, grâce à son interprétation de *La Mort de Caton d'Utique,* est lauréat du Prix de Rome en 1797. Il doit cependant rester à Paris, suite à la fermeture de l'Académie de France à Rome. Élève de Nicolas Guy Brenet et de Jean-Baptiste Regnault, Guérin adopte un style proche de celui de David. En 1798, il est choisi pour travailler sur un projet de tenue officielle destinée aux magistrats de la cour criminelle. L'artiste réalise alors plusieurs études préparatoires à une aquarelle devant être gravée. Cette aquarelle, signée et titrée *Tribunal criminel* est conservée aujourd'hui au Metropolitan Museum de New-York.

Sur cette étude à la pierre noire, le modèle pose la main droite ouverte vers le ciel et la main gauche dirigée vers nous comme par défiance. La robe de son costume est ceinte d'une écharpe terminée par des franges et sa coiffe reprend la forme souple du mortier. Plusieurs études de drapés conservées au musée des Beaux-Arts de Valenciennes suggèrent que l'acteur Talma a pu poser pour Guérin. Cette hypothèse expliquerait l'attitude théâtrale et dramatique du modèle dans le dessin d'étude qui deviendra finalement plus maniérée dans l'aquarelle gravée sous le numéro 9 de la série. La dixième planche qui fut imprimée et qui illustrait le costume officiel du juge de paix fut confiée à Léonor Mérimée, le père de Prosper Mérimée.

Nous remercions Monsieur Mehdi Korchane pour son aide dans la rédaction de cette notice.

7. Sophie JANINET (c.1775-1814)

La Mort de Lucrèce, 1799

Lavis d'encre sur papier

34,2 x 47,6 cm

Signé et daté en bas à gauche :

Sophie Janinet an 1799

Exposé au Salon de 1799 sous le n°169

Jean-Francois Janinet d'après Jean-Guillaume Moitte, *La Mort de Lucrèce*, vers 1795, gravure.

Sophie Janinet serait la fille de Marie-Madeleine-Françoise Poumentin et d'un aquafortiste du nom de Jacques-Henry Billé ou Billet. À la mort de ce dernier, la mère de Sophie épouse un autre graveur, Jean-Francois Janinet, qui donne son nom à l'enfant. C'est lui également qui l'élèvera et lui offrira sa première formation artistique. Chez ses parents, Sophie a pu croiser Jean-Honoré Fragonard, Hubert Robert et Jean-Baptiste Greuze. Jean-François Janinet adopte une technique de gravure qui imite le lavis et collabore avec le sculpteur Jean-Guillaume Moitte en gravant ses dessins à la manière de bas-relief en trompe-l'œil. Sophie grandit à l'ombre de ces illustres modèles et apprend les techniques du dessin et de la gravure dès son plus jeune âge. À vingt-quatre ans, elle participe pour la première fois au Salon et expose une gravure à la manière de son père, représentant *La Paix*, d'après un dessin de Sauvage. Elle choisit également de présenter un grand dessin à l'encre dont la composition est de son invention. Illustrant *La Mort de Lucrèce*, sujet déjà traité par son père d'après Moitte pour le Salon de 1791, l'œuvre tracée au lavis d'encre noire simule l'effet d'un bas-relief antique.

L'histoire de la mort de Lucrèce passe selon Tite-Live pour l'acte fondateur de la République romaine. Au VI^e^ siècle avant notre ère, Rome est un royaume gouverné par Tarquin le Superbe dont la brutalité et la décadence sont restées légendaires. Son fils, Sextus Tarquinius, pris d'un désir fou pour Lucrèce, l'épouse de Collatinus, viole la jeune femme sous la menace de son glaive. Collatinus, prévenu du crime, retourne auprès de son épouse accompagné de son cousin Brutus. Lucrèce leur fait alors prêter serment de la venger avant de se donner la mort d'un coup de poignard. L'affront, lavé dans le sang, mène à la fin du règne des Tarquins et à la naissance de la République romaine.

Sophie Janinet, par le choix de ce sujet précis, évoque en miroir la place des femmes dans la construction des républiques romaines et françaises. Ses choix techniques rendent également un hommage appuyé à ses maîtres et modèles : son père et le sculpteur Jean-Guillaume Moitte. La jeune femme participera encore au Salon l'année suivante en exposant un portrait de Bonaparte premier consul. En 1802 elle épouse le musicien Joseph-Marie-Juvenal Giacomelli et entame alors une nouvelle carrière de chanteuse, tout en exposant ses œuvres au Salon en signant Sophie Giacomelli jusqu'à son décès en 1814.

8. Elizabeth LEVESON-GOWER (1765-1839)

Paysage de ruines, vers 1805-1810

Lavis d'encre sur papier

12,6 x 19 cm

Mention *Album Leveson Gower* au revers

Elizabeth Leveson Gower, *Paysage*, vers 1800-1820, aquarelle, Londres, Victoria and Albert Museum.

Elizabeth Leveson-Gower est une importante personnalité de la société britannique de la fin du XVIII[e] siècle. Fille unique, orpheline dès l'âge de un an, elle hérite de son père le comte de Sutherland, ses titres et ses terres. Après une enfance passée entre Edimbourg et Londres, où elle fait ses études, elle épouse George Granville Leveson-Gower, vicomte de Trentham. En 1790, Elizabeth accompagne son mari qui est nommé ambassadeur à Paris et assiste aux événements révolutionnaires dont elle rédige des descriptions saisissantes. De retour à Londres, elle organise des dîners et des bals où se pressent les membres de la royauté et de la noblesse ainsi que de nombreuses personnalités politiques nationales et étrangères. Modèle de Sir Thomas Lawrence, elle joue un rôle actif comme mécène et collectionneuse. À cette époque, Lady Sutherland entame une longue correspondance avec Sir Walter Scott qui remarque ses talents artistiques.

Au loin, derrière les ruines d'une architecture de pierres et de briques recouvertes de broussailles, un immense château fortifié domine la mer à l'horizon. Dans la partie supérieure, occupée par le ciel, les rayons d'un soleil naissant chassent les nuages. Le premier plan, très dense, est traité en lavis brun-sépia et fourmille de détails. L'artiste crée un fort contraste avec le reste de la page, travaillé de manière plus souple et lavé d'une encre grise légèrement bleutée sur le modèle des dessins de Claude Gellée dit Le Lorrain. Lady Elizabeth peint et dessine principalement lorsqu'elle réside sur ses terres de Sutherland. Dunrobin Castle, le château de ses ancêtres, est situé à l'extrême nord-est de l'Écosse. Entre 1805 et 1810, elle dessine puis grave elle-même à l'eau-forte une série de vues des îles Orcades et des côtes du nord-est de l'Écosse. Cet ensemble qui fut publié à cent vingt exemplaires en 1811 témoigne d'un esprit déjà profondément romantique.

La plupart des œuvres d'Elizabeth Leveson-Gower sont aujourd'hui conservées dans des collections britanniques, comme au Victoria and Albert Museum et à la National Gallery de Londres.

9. François GÉRARD (1770-1837)

Le Jugement de Pâris, vers 1804-1812

Crayon sur papier

16 x 18 cm

Titré sous le sujet : *Le jugement de Pâris*

François Gérard, *Buste d'Athéna*, vers 1810, huile sur toile, Paris, collection particulière.

Épisode fondateur de la guerre de Troie, le jugement de Pâris est mentionné par Homère au début de *L'Iliade*. Éris, déesse de la discorde, pour se venger de ne pas avoir été invitée aux noces de Pelée et Thétis, jette une pomme d'or sur laquelle est inscrite « pour la plus belle ». Héra, Athéna et Aphrodite revendiquent alors le fruit. La dispute qui s'ensuit est interrompue par Zeus qui désigne le jeune Pâris pour choisir la gagnante. Aphrodite, qui promet au jeune homme l'amour de la belle Hélène, finit par le convaincre et reçoit le fruit. Ce choix provoque la colère des deux perdantes et mènent Grecs et Troyens dans un conflit qui durera dix ans.

Nous savons que François Gérard envisage de réaliser une toile sur ce sujet dès les premières années du XIX^{e} siècle. Une lettre de son ami, le peintre Pierre-Narcisse Guérin, envoyée depuis la villa Médicis à Rome le 8 août 1804, mentionne ce projet : « *Votre Pâris que j'ai sur le cœur de n'avoir point vu, doit être achevé…* ». L'artiste travaille sur cette composition au moins jusqu'en 1812 mais insatisfait, la détruit finalement. Un certain nombre d'études (dessins et esquisses) témoignent de cette lente élaboration. De l'œuvre détruite, deux morceaux au moins ont subsisté : la tête d'Athéna et la tête du jeune Pâris, qui se trouvent aujourd'hui dans une collection particulière. Une gravure au trait de petites dimensions préserve le souvenir de l'œuvre disparue. Ce dessin au crayon avec mise au carreau présente la composition complète. Pâris, assis sur une pierre au premier plan, tend la pomme vers Aphrodite et la désigne, par ce geste, victorieuse du concours. Ils sont entourés par Athéna qui retient les chevaux de son char et Héra sur la gauche qui leur jette un regard sévère. Le musée du Louvre conserve un dessin sur calque, provenant des descendants du peintre, dont la composition est exactement identique, bien que d'un tracé plus esquissé.

François-Pascal-Simon Gérard né à Rome en 1770, fut l'un des élèves favoris de Jacques-Louis David. Second Prix de Rome derrière son ami Girodet en 1789, il doit abandonner la compétition pour le premier Prix suite au décès de son père et quitte la France pour l'Italie sans récompense. De retour à Paris, il connaît le succès au Salon de 1795 avec son *Bélisaire* puis devient l'un des peintres les plus célèbres de son temps sous l'Empire et sous la Restauration. Ses qualités de portraitiste lui vaudront le surnom de « peintre des rois et roi des peintres ». En 1819, il reçoit le titre de baron qui reste aujourd'hui attaché à son nom d'artiste.

10. Jean-Auguste-Dominique INGRES (1780-1867)

Portrait du peintre Guillon-Lethière, vers 1813

Au revers étude pour *Raphaël et la Fornarina*

Crayon sur papier

26,5 x 19,3 cm ; à vue 19 cm de diamètre

Signé sur la droite *Ingres*

Présence d'un pli restauré sur la diagonale

Provenance : vente Jacques-Auguste Boussac, Galerie Georges Petit, Paris, 10-11 mai 1926, n°246 ; collection Marignane, puis collection particulière.
Bibliographie : Charles Martine, *Ingres*, Dessins de maîtres français, V, Paris, 1926, n°66. ; Hans Naef *Die Bildniszeichnungen von J.-A.-D. Ingres*, Berne, 1980, tome I, chap. 43, p. 409, et tome IV, n° 137, repr. p. 250

J-A-D Ingres, *Portrait de Guillon-Lethière*, vers 1815, mine de plomb sur papier, New York, Morgan Library and Museum.

Jean-Auguste-Dominique Ingres découvre Rome pour la première fois en octobre 1806. Reçu comme pensionnaire à la villa Médicis, il est accueilli par le directeur des lieux en partance, Joseph-Benoît Suvée. Le peintre Guillon-Lethière est rapidement désigné pour remplacer ce dernier. Né à Saint-Anne sur l'île de la Guadeloupe en 1760, le jeune Lethière arrive à Bordeaux à l'âge de quatorze ans. Successivement élève de Jean-Baptiste Descamps à Rouen puis de Le Doyen à Paris, il remporte le second prix de Rome en 1784. De retour en France en 1792 après un premier séjour italien, l'artiste débute une série d'œuvres relatives à l'histoire de la république romaine et tente de s'imposer comme rival de David. Sous l'Empire, grâce à l'insistance de Lucien Bonaparte, il obtient le poste de directeur de la Villa en 1807. Le frère de l'empereur fut portraituré pendant son exil romain par Ingres et par Guillon-Lethière. La fidélité des deux peintres au frère mal-aimé de Napoléon eut pour conséquence leur relative mise à l'écart jusqu'à la fin de l'Empire.

En décembre 1810, Ingres termine officiellement son pensionnat à la villa Médicis. Malgré une demande de prolongation refusée (bien que soutenue par le directeur), le peintre alors âgé de trente ans décide de rester à Rome. Il espère recevoir dans cette ville des commandes officielles de l'Empire et ainsi échapper aux luttes parisiennes des peintres courtisans. L'amitié entre l'ancien élève et son directeur se poursuit alors en dehors du cadre de l'École. Cette époque marque chez Ingres le début d'une période de production riche en portraits peints et dessinés. Moyens de subsistance, ces dessins au crayon représentent le plus souvent de riches visiteurs de passage venus de France, d'Allemagne ou d'Angleterre. Certains sont aussi les portraits d'amis proches et confrères, ou de membres de leur famille, résidant comme lui à Rome.

Entre 1808 et 1818, Ingres débute une série de portraits de la famille Guillon-Lethière. Il commence par un double portrait au crayon de madame Guillon-Lethière, la femme du peintre, avec son fils Lucien âgé de six ans. Suivront en 1815 plusieurs portraits d'Alexandre, le fils aîné, et de son épouse accompagnée de leur fille ; puis celui de Charles, le petit-fils de Guillaume, trois ans plus tard. Parallèlement, Ingres dessine à plusieurs reprises Guillaume Guillon-Lethière lui-même. Deux premiers portraits représentent le directeur de profil, cadré au-dessus des épaules, la tête relevée dans une attitude dynamique. Deux autres, plus élaborés, le montrent de face, à mi-corps, vêtu d'un large manteau. Un cinquième enfin, redécouvert récemment, est dessiné sur une feuille

J-A-D Ingres,
Portrait de Guillon-Lethière, 1811
Mine de plomb sur papier
Bayonne, musée Bonnat-Helleu

rectangulaire et inscrit dans un tondo. Le modèle y est cadré sous les épaules et est identique, par la pose et le costume, à celui conservé aujourd'hui à la Morgan Library and Museum à New York.

Hans Naef référence ce dessin dans son catalogue raisonné des portraits dessinés d'Ingres, sous le numéro 137. En 1977, date de publication de l'ouvrage, l'historien ne connaissait cette œuvre que grâce à une photographie publiée par Charles Martine en 1926 et ignorait donc l'existence d'un second dessin au revers de la feuille. Ce verso n'était mentionné ni par Charles Martine dans son livre, ni par l'expert Max Bine lorsque le dessin passa en vente aux enchères dans la galerie Georges Petit avec le reste de la collection de Jacques-Auguste Boussac en mai 1926. Présentée dans un cadre de style Empire sous le numéro 246 de la vacation, l'œuvre se vendit 8 000 francs. Le second dessin ne put être découvert qu'au moment où la feuille fut retirée de son encadrement.

Représentant un couple enlacé, cette étude au verso renvoie à une œuvre disparue d'Ingres : *Raphaël et la Fornarina*, peinture faite à Rome en 1813 et qui fut détruite dans le musée de Riga en 1941. À l'origine, l'artiste avait projeté de réaliser une série de peintures évoquant plusieurs épisodes de la vie de Raphaël, mais seuls deux thèmes furent finalement traités : *Le Cardinal Bibbiena offrant sa nièce en mariage à Raphaël* dont la composition date de 1812 et *Raphaël et la Fornarina* auquel il consacra cinq peintures, plusieurs dessins ou aquarelles et dont il supervisa par quatre fois la traduction en gravure. Celle de Riga était la première et incontestablement la plus sobre de la série. Ingres y installe le peintre et son modèle dans un intérieur sans décor. Il évite les éléments anecdotiques et les nombreux clins d'œil au maître de la Renaissance qui seront intégrés dans les versions suivantes. Sur le croquis tracé au revers du portrait de Guillon-Lethière, les deux figures sont représentées nues à mi-corps. Se corrigeant lui-même, l'artiste note au crayon, au-dessus de l'avant-bras du modèle, « plus long ».

J-A-D Ingres
Raphaël et la Fornarina, 1813
Huile sur toile
Lettonie, musée de Riga
Disparue en 1941

Au-delà de la vénération qu'Ingres portait à Raphaël, le choix d'un sujet illustrant un couple aimant en 1813 correspond à la période où le peintre attend avec impatience l'arrivée de sa future épouse, Madeleine Chapelle. Leur mariage sera prononcé le 4 décembre de la même année et Guillon-Lethière fut l'un des témoins du marié. Ingres dont la situation financière est précaire à ce moment de sa vie, utilise par souci d'économie la face laissée vierge de cette feuille d'étude pour portraiturer Guillaume Guillon-Lethière. Ce remploi permet de dater le portrait au tournant des années 1813 et 1814, soit après les versions de profil mais avant celles connues représentant le modèle de face. L'œuvre, probablement offerte au directeur de la villa Médicis ou à l'un de ses proches, n'est réapparue qu'à l'occasion de sa vente en 1926 avant de disparaître de nouveau jusqu'à aujourd'hui.

Nous remercions Monsieur Georges Vigne pour son aide dans la rédaction de cette notice.

verso

11. Louis-Nicolas-Marie DESTOUCHES (1788-1851)

Ferme dans les environs de Rome, vers 1816

Lavis d'encre sur papier

10 x 17,2 cm

Annotation au revers du montage d'origine : *Destouches - Rome*

J-A-D Ingres, *Portrait de Madame Destouches*, 1816, mine de plomb, Paris, musée du Louvre.

Louis-Nicolas-Marie Destouches entre à l'École des Beaux-Arts en 1806 et se forme successivement auprès des architectes Antoine-Marie Peyre, Antoine Vaudoyer et Charles Percier. Sous la direction de ce dernier, il remporte en 1814 le premier Grand Prix d'architecture ex-aequo avec Henri-Charles Landon. Le sujet consistait alors en un projet de bibliothèque-musée pour une ville du sud de la France. Le départ pour son voyage en Italie initialement prévu pour le mois de novembre 1814 est retardé de plus d'une année. En 1815, Destouches épouse Armande-Edmée Charton avec qui il arrive finalement à Rome au mois d'avril 1816. À cette époque, le couple rencontre Jean-Auguste-Dominique Ingres, ancien résident de la villa Médicis, toujours à Rome malgré la fin de son pensionnat. La jeune Madame Destouches pose peu de temps après devant le maître de Montauban, qui réalise avec elle l'un de ses plus beaux portraits dessinés. Dans une lettre écrite à son père en décembre 1816, elle évoque avec emphase ce dessin : « un célèbre artiste, M. Ingres [...] m'a tant flattée qu'il a fait de moi une presque jolie femme ».

Comme tous les pensionnaires de la villa, Destouches arpente les rues de la ville et les campagnes environnantes, en quête de motifs à dessiner. À l'occasion de l'une de ses promenades, le jeune architecte est séduit par un riche corps de ferme adossé par opportunisme aux restes d'un aqueduc antique dont seules deux arcades subsistent. L'assemblage hétéroclite des différents volumes de la bâtisse découpe géométriquement la feuille sur sa longueur. Traité dans un jeu de lavis bruns, le ciel chargé de nuages s'oppose aux façades sans décors rythmées par les nombreuses ouvertures de portes et de fenêtres. Devant l'entrée près d'une loggia, un arbre, savamment taillé et surmonté d'un drapeau, évoque des festivités passées et à venir. L'artiste a pris soin de noter lisiblement un *16* gravé dans la pierre à gauche d'une double porte. Ce numéro pourrait être une simple précision d'adresse ou bien l'évocation de l'année de réalisation du dessin.

Après quatre années passées en Italie, Louis-Nicolas-Marie Destouches regagne la France en compagnie de son épouse. À son retour en 1820, il est nommé inspecteur des travaux de l'église Saint-Pierre-du-Gros-Caillou puis architecte de l'École royale vétérinaire d'Alfort deux ans plus tard. En 1831, il reçoit la charge d'achever la construction et la décoration du Panthéon. Son fils aîné Charles-Louis, né pendant le séjour italien en 1817, deviendra à son tour architecte et sa fille Nancy née en 1822 épousera en 1845, Hector Lefuel, l'architecte en charge des travaux du Louvre sous le Second Empire.

12. Théodore GÉRICAULT (1791-1824)

Guerrier antique et son cheval, 1817

Encre sur papier

6,7 x 9 cm

Bibliographie : G. Bazin. *Théodore Géricault,* Paris, 1990, tome IV, fig. 1412, reproduit page 75.

Théodore Gericault, *La course de chevaux*, 1817, huile sur papier, Los Angeles, Getty Museum.

« Maintenant, j'erre et m'égare toujours. Je cherche vainement où m'appuyer ; rien n'est solide, tout m'échappe, tout me trompe. » Ces quelques lignes écrites par Géricault à son ami Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy, depuis l'Italie, nous éclairent sur l'état d'esprit du peintre durant son séjour romain. Fort d'une médaille d'or au Salon de 1812 et suite à l'échec relatif de son *Cuirassier blessé* en 1814, le jeune artiste de vingt-cinq ans concourt une dernière fois au Prix de Rome de 1816 et échoue. Possédant une fortune personnelle, il finance lui-même son voyage en Italie et quitte Paris, seul, à la fin de l'été. Ce départ est une fuite. En proie à un amour impossible pour sa tante, le peintre cherche dans cet éloignement soudain un changement brutal qu'il espère salvateur. Après quelques semaines passées à Florence où il se plaint de l'ennui, Géricault s'installe à Rome à la fin du mois de novembre. Ses rares lettres d'Italie témoignent de son effondrement moral, état qui pourtant ne semble pas transparaître dans ses œuvres. Il fréquente peu les artistes français présents dans la Ville éternelle et profite de son séjour pour copier les maîtres ; Michel-Ange, Raphaël et Jules Romain sont ses modèles. L'artiste qui erre sans but dans les rues de la ville et traverse les campagnes alentour, dessine paysages et habitants avec la même fougue qu'il met à copier les illustres.

En février 1817, Géricault assiste au Carnaval de Rome et s'intéresse plus particulièrement à la *Mossa*, également appelée course de chevaux libres, qui se déroule sur le Corso et conclut les festivités. Tradition aujourd'hui disparue, cette course d'une rare violence inspira de nombreux artistes, écrivains et musiciens, de Goethe à Berlioz en passant par Horace Vernet et Bartomeo Pinelli. La relation entre l'homme et le cheval, thème de prédilection pour Géricault, trouvait dans la représentation de cette course un sujet à la mesure des préoccupations du peintre. Une multitude d'esquisses et de dessins atteste de ses hésitations et de ses recherches. Son choix alterne vraisemblablement entre un traitement à l'antique, sur le modèle néoclassique représentant les esclaves nus tentant de maîtriser les chevaux, et une vision plus contemporaine de l'événement.

Coiffé d'un bonnet phrygien, symbole des esclaves romains affranchis, un jeune homme nu tend d'une main sa lance et de l'autre retient un cheval cabré. Une cape, attachée à ses épaules et gonflée par le vent, se soulève et donne à la bête qui l'accompagne l'apparence d'un Pégase. Le groupe constitué par l'homme et l'animal repose sur un sol rocheux détouré et ombré qui confère à l'ensemble les atours d'une sculpture. Cet effet sculptural évoque à la fois *Les Chevaux de Marly* et les figurines en terre crue que Géricault modelait dans son atelier. Tracé à l'encre brune, le motif se retrouve en inversé sur une autre feuille de même format où le cheval est cabré vers la gauche (Bazin 1411). Cette œuvre, tout en rappelant la composition du *Cuirassier blessé* exposé en 1814, participe de l'élaboration d'un tableau devant représenter la course de chevaux libres. Ce projet d'une toile immense de plus de dix mètres de longueur ne verra cependant jamais le jour et les raisons de cet abandon restent encore aujourd'hui obscures.

13. Jean-Auguste-Dominique INGRES (1780-1867)

Henry IV, ses enfants et l'ambassadeur d'Espagne, 1819

Mine de plomb sur papier

23,2 x 18 cm

Signé, titré, localisé et dédicacé *Ingres inv. et pinxit à Monsieur Thévenin. Rome 1819*

Provenance : Jean-Charles Thévenin, Charles Thévenin, M. Clément, Eugène Lecomte, collection privée New York.

Bibliographie : H.Delaborde, *Ingres,* 1870 ; C.Blanc, *Ingres,* 1870 ; Lapauze, *Ingres,* 1911 ; H. Naef, *Die Bildniszeichnungen von J.-A.-D,* 1980, t.II ; P. Condom, *Bulletin du musée Ingres,* 1995 ; G. Vigne, *Catalogue raisonné des dessins du musée de Montauban,* 1995.

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Henry IV et ses enfants*, 1817, huile sur toile, Paris, Petit Palais.

En 1819, la villa Médicis qu' Ingres fréquente toujours assidûment, est dirigée par Charles Thévenin, l'un de ses amis. L'année précédente, le peintre montalbanais venait de terminer la réalisation de deux toiles en pendants, *Henri IV jouant avec ses enfants* (1817) et *La Mort de Léonard de Vinci* (1818). Ingres notera plus tard que le *Henri IV* commencé en 1814 était destiné à un certain *Sanson Daviglé*, probablement Alexandre Sanson-Davillier, futur régent de la Banque de France. Comme son pendant, cette toile fut finalement acquise par le comte de Blacas. Son iconographie dut susciter l'intérêt du comte, récemment nommé ambassadeur de France à Rome par Louis XVIII. L'épisode illustre une anecdote tirée du *Mémorial pittoresque de la France* publié en 1786. Tandis qu'il jouait avec ses enfants, Henri IV fut surpris par l'ambassadeur d'Espagne. Le roi lui demanda alors s'il avait lui-même des enfants et l'invité répondant par l'affirmative, Henri IV poursuivit ses amusements. Le sujet, qui inspira également Pierre Révoil pour une œuvre peinte dans le style troubadour, connaît au retour des Bourbons sur le trône de France un certain engouement.

La première version d'Ingres pour cette composition, conservée depuis 1968 au Petit Palais à Paris, est le prototype d'une série d'œuvres sur le même sujet, de formats et de techniques variables. Outre deux esquisses et un certain nombre de croquis préparatoires, Ingres réalisa une seconde version peinte en 1828 et plusieurs dessins achevés. Ces dessins qui constituaient pour Ingres des œuvres à part entière lui permettaient de faire évoluer sa composition, sans peindre de nouvelle toile. L'un d'eux, daté de 1819 et localisé à Rome, est dédicacé au peintre Charles Thévenin qui dirige l'Académie de France à Rome depuis trois ans. Le dessin dont le degré d'achèvement empêche toute assimilation à un travail préparatoire est construit comme un véritable tableau. La composition en hauteur, inversée verticalement par rapport à celle de la toile de 1817, fait entrer l'ambassadeur d'Espagne par la droite. La reine Marie de Médicis, qui occupe une place centrale dans le tableau, à proximité de l'invité, est décalée vers la gauche dans le dessin, cédant sa place privilégiée au roi chevauché par deux de ses enfants. L'œuvre divisée en deux parties sur la hauteur réserve plus d'espace au décor et fait apparaître un plafond à caissons richement sculpté au-dessus du ciel de lit. Ingres en plus de la dédicace titre son dessin : *Henri IV, ses enfants et l'ambassadeur d'Espagne.*

Cette œuvre, ainsi que son pendant représentant *La Mort de Léonard de Vinci,* furent offerts à Charles Thévenin, qui venait de voir naître son unique fils Jean-Charles. Dans ces circonstances, le destinataire ne pouvait qu'apprécier l'attitude d'Henri IV en père de famille aimant. Dans les années 1840, ce fils devenu graveur réalisera des essais de gravure d'après ces deux dessins. Le musée Ingres de Montauban conserve de rares exemplaires de ces tirages qui montrent la composition de nouveau inversée par le jeu de l'impression.

14. Paul-Marie LETAROUILLY (1795-1855)

Décoration de la voûte de la salle des papes près l'appartement Borgia, vers 1820

Aquarelle

39,9 x 26,4 cm

Trace de signature en bas à gauche

Jean-Baptiste Massart (1775-1843), *Portrait de Paul Letarouilly*, lithographie.

Paul Letarouilly est un architecte français né à Coutances en 1795. Il se forme auprès de Charles Percier et de Pierre-François-Léonard Fontaine à l'École des Beaux-Arts avant d'être nommé inspecteur des travaux pour la reconstruction du théâtre de l'Odéon. En 1820, Letarouilly part en Italie pour étudier l'architecture antique et classique. Deux ans durant, il parcourt les palais et les villas en multipliant les relevés. Ce témoignage précieux, constitué de plusieurs centaines de dessins au trait et d'aquarelles, sera publié entre 1840 et 1855 sous le titre de *Édifices de Rome moderne*. Véritable manuel pour les élèves de l'École des Beaux-Arts, ce recueil eut une très grande influence sur l'évolution de l'architecture en France dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle. Une seconde série de ses œuvres réalisées en Italie entre 1820 et 1821 sera publiée (dont une grande partie en couleur) à titre posthume en 1882 sous le titre *Le Vatican et la basilique Saint-Pierre de Rome*.

Réalisée à l'aquarelle, cette mise en plan des décors de la voûte des appartements Borgia au Vatican propose un choix de cadrage spécifique qui isole une partie du plafond peint par Perino del Vaga d'après des dessins de Raphaël au début du XVI^{e} siècle. Paul Letarouilly exécute cette planche avec la précision de l'architecte tout en faisant abstraction des déformations de la voûte aux modulations complexes. Le riche décor, constitué de motifs à grotesque et de signes du zodiaque savamment encadrés et séparés les uns des autres, s'inspire des fresques antiques dont il reprend la variété des couleurs.

Après son retour d'Italie, Paul Letarouilly occupe plusieurs fois le poste d'architecte inspecteur avant d'être nommé architecte en chef du Collège de France en 1834. Malgré la construction de quelques façades et de plusieurs pavillons dans Paris, le véritable chef-d'œuvre de Letarouilly reste son ouvrage richement illustré sur l'architecture romaine.

15. Claude THIÉNON (1772-1846)

Jeune homme assis de dos, vers 1820

Pierre noire sur papier

15,3 x 14 cm

Signé du monogramme en bas à gauche *CT dell*

Claude Thiénon, *Vue de la Villa d'Este à Tivoli*, vers 1810, huile sur toile, Château de Malmaison.

Claude Thiénon est un peintre, dessinateur et lithographe français qui fut l'élève de Louis-Gabriel Moreau. Proche de la famille impériale et cousin de Jean-Baptiste Isabey, il devient en 1806 dessinateur officiel de Louis Bonaparte, alors roi de Hollande, et se lie d'une profonde amitié avec son épouse la reine Hortense. En constant désaccord avec son mari, la reine quitte rapidement la Hollande et rentre à Paris. Louis Bonaparte demande alors à Claude Thiénon d'accompagner son épouse pour la surveiller. Connue pour avoir eu de nombreux amants et avoir attisé la jalousie maladive de son mari, la reine laisse planer des doutes sur la paternité de son troisième fils, Charles-Louis Napoléon. Selon les rumeurs de l'époque, le jeune dessinateur fut soupçonné quelque temps d'être le père du futur Napoléon III. Rapidement, Thiénon quitte Paris pour se rendre en Italie où il est nommé directeur des pensionnaires du royaume de Hollande à Rome. Sur place, il réalise de nombreux dessins dont certains seront lithographiés et publiés à son retour en France. En 1812 naît son fils Louis-Désiré Thiénon, qui deviendra peintre à son tour en suivant son enseignement et celui de son cousin, Eugène Isabey.

Installé sur un coin de table, Thiénon fixe sur la feuille le souvenir d'un moment volé tel un instantané. Au centre, un jeune homme assis sur une chaise à l'étrusque, nous tourne le dos. Vêtu d'une veste à large col, il regarde le foyer d'une cheminée, l'esprit visiblement happé par les flammes. Au premier plan, l'artiste a choisi de représenter le contenu de sa table de travail : un carnet ouvert, une règle et un encrier dans lequel trempe une plume. Son monogramme paraphe l'espace laissé vide devant lui, grâce à un large raccourci perspectif. Ce procédé de composition sera repris à la fin du siècle par Edgar Degas dans son célèbre tableau *L'Absinthe* et confère au dessin de Thiénon une impression saisissante de modernité.

16. Pierre-Luc-Charles CICERI (1782-1868)

Homme assis sous un pont, vers 1822-1825

Lavis d'encre et gouache blanche sur papier

9,5 x 16,2 cm

Signé en bas à gauche *Ciceri*

Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Projet de décor pour Robert le Diable*, vers 1831, aquarelle, Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra.

D'origine italienne, Pierre-Luc-Charles Ciceri se destinait à des études musicales. À l'âge de quatorze ans, il entre en classe de violon au Conservatoire de Paris mais renversé par une voiture, il devient légèrement infirme et doit renoncer à cette voie. À partir de 1802, il étudie le dessin auprès de l'architecte et décorateur François-Joseph Bélanger, puis en fréquentant l'Opéra, se passionne pour les décorations scéniques. Son talent le fait nommer peintre-décorateur dans les ateliers de l'Opéra de Paris en 1810, sous la direction de Jean-Baptiste Isabey. Les deux hommes se lient d'une affection filiale qui se concrétise par le mariage de Charles Ciceri avec la fille d'Isabey. Né de cette union en 1813, leur fils Eugène deviendra un important peintre paysagiste dans la seconde moitié du siècle.

C'est très légitimement que Charles prend, à la suite de son beau-père, la direction des ateliers de l'Opéra en 1818. Très tôt, il fréquente les cercles romantiques avec son beau-frère Eugène Isabey. Associé à Louis Daguerre et Charles-Marie Bouton il participe à l'invention du diorama, dont les procédés novateurs viendront enrichir les décors de l'Opéra. Depuis *La Belle au bois dormant* de Carafa en 1825 jusqu'au *Robert le diable* de Meyerbeer, Ciceri, grâce à ses décors, illustre parfaitement la nouvelle conception romantique de l'opéra et du théâtre en France.

Minuscule, seul, assis au premier plan sous la voûte massive d'un pont qui le domine, un homme nous tourne le dos. Le paysage nocturne qui s'ouvre devant lui est éclairé par la lumière d'une lune absente. Un jeu de gouache blanche relevant le lavis d'encre brun-sépia parvient à évoquer l'astre sans le montrer. L'ambiance inquiétante et le sujet mystérieux de la scène pourraient renvoyer aux décors de théâtre ou d'opéra que l'auteur invente à cette époque. Pourtant, il s'agit plus probablement d'un projet de composition pour le diorama, tant l'importance de l'éclairage et l'absence de narration semblent correspondre à ce procédé. Malheureusement, l'incendie qui détruisit en 1839 le théâtre du diorama et ses archives rend aujourd'hui les rapprochements souvent difficiles.

17. Pierre-Luc-Charles CICERI (1782-1868)

La Fête des Loges, 1826

Aquarelle

22 x 16,5 cm

Signé et daté en bas à droite *Ciceri 1826*

Attribué à Eugène Ciceri, *La fête des Loges*, vers 1826, aquarelle, Paris, marché de l'art.

Au cœur de la forêt, près d'un baraquement de fortune et d'une tente largement ouverte, trois badauds sont attablés. Ils attendent patiemment que leur soient servies les pièces de viande qui cuisent sur un brasero visible sur la droite. Charles Ciceri construit cette image sur le modèle des décors de théâtre dont il s'est fait une spécialité : une avant-scène laissée libre, quelques arbres aux feuillages relevés et une toile de fond se perdant dans le lointain. Peinte en 1826, cette scène n'aurait pas pu être localisée sans l'existence d'un autre dessin anonyme, représentant le même site mais qui par chance est titré « fête des loges » sur son montage. Bien que relativement naïve, cette autre aquarelle illustre exactement le même endroit mais depuis un autre point de vue. Le grand pan de tissu ocre s'ouvre sur une cuisine extérieure où deux marmitons préparent le repas. Les deux artistes travaillent vraisemblablement l'un face à l'autre, à quelques mètres de distance.

Les origines de la fête des Loges remontent au règne de Louis IX qui fit construire un relais de chasse ainsi qu'une chapelle consacrée à saint Fiacre dans la forêt de Saint-Germain-en-Laye. Rapidement surnommé « Hôtel des Loges », le site donne lieu chaque année à la fin du mois d'août à un pèlerinage auquel participent de nombreux fidèles. Au cours des siècles, la popularité de l'événement attire les forains et des marchands venus de toute la région. Brièvement interrompue pendant la Révolution et sous l'Empire, la fête renaît sous la Restauration et perd peu à peu sa fonction religieuse pour devenir une foire où se pressent les gens des environs.

Charles Ciceri, venu à la foire en famille, profita d'un arrêt pour peindre cette aquarelle. Son fils Eugène, alors âgé de treize ans, pourrait bien être l'auteur de l'autre aquarelle évoquée, dont les erreurs trahissent la jeunesse de la main. Premier fils de Charles, il fut très tôt formé à l'art du dessin par son père et par son oncle Eugène Isabey.

18. Alexandre-Évariste FRAGONARD (1780-1850)

La Romance de cherubin, vers 1827

Lavis d'encre sur papier

14,5 x 18,2 cm

Charles Villain d'après Alexandre-Évariste Fragonard, L*a Romance de cherubin*, 1827, Lithographie, Paris, BnF.

Le fils de Jean-Honoré Fragonard connut la célébrité et la reconnaissance à une époque où son père tombait peu à peu dans l'oubli. S'il reçut ses premières leçons dans l'atelier paternel, c'est auprès de Jacques-Louis David qu'il se forma au métier. Peintre mais également dessinateur, sculpteur et lithographe, il collabora dès 1806 et pendant plus de trente ans avec la Manufacture de Sèvres. Tout au long de sa carrière, Alexandre-Évariste Fragonard évolue en fonction des modes et des régimes : néoclassique zélé sous l'Empire, il adopte rapidement le style troubadour pendant la Restauration. Fragonard participe comme illustrateur aux premiers volumes des *Voyages pittoresques [...]* dirigés par Nodier et Taylor. Il collabore également avec des éditeurs pour réaliser des séries thématiques gravées. C'est le cas en 1819 pour l'album *Voyage au Levant* lithographié par Engelmann. Fragonard qui s'intéresse depuis longtemps au monde du spectacle avait déjà réalisé des portraits de comédiens ainsi que des projets de costumes pour l'Opéra. En 1827, il reçoit la commande d'un ensemble de dessins illustrant *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro* d'après les pièces de Beaumarchais. Ces compositions, fournies à l'imprimeur et lithographe Charles Villain, furent traduites sur la pierre.

Pour *Le Mariage de Figaro*, seconde pièce de sa trilogie, écrite en 1778, Beaumarchais avait rédigé des didascalies très précises en insistant sur sa vision des costumes pour chaque personnage. Dans la quatrième scène de l'acte II, il note que le jeune Chérubin doit porter le *riche vêtement (…) d'un page de cour espagnole, blanc et brodé d'argent ; un léger manteau bleu sur l'épaule, et un chapeau chargé de plumes*. Dans son dessin, Fragonard respecte scrupuleusement les indications de l'auteur pour représenter l'adolescent au moment où il va entonner la lecture de sa romance sur l'air de *Malbrough s'en va-t-en guerre*. La comtesse, dont il est amoureux et à qui il annonce son départ, est assise face à lui près d'une somptueuse table de toilette. Fragonard lui offre les traits de Violante Palma, le modèle pour la *Flore* de Titien. De sa main gauche, la comtesse repousse d'un geste évocateur son petit chien, symbole traditionnel de la fidélité. La bonne Suzanne complète le tableau en accompagnant le chant de Chérubin par quelques notes de mandoline.

Nous savons que Beaumarchais s'inspira lui-même pour construire cette scène de la composition du tableau *La Conversation espagnole* du peintre Carle Van Loo qu'il connaissait par la gravure. Alexandre-Évariste Fragonard transpose sa vision de *La Romance de Chérubin* dans un intérieur de style Renaissance aux accents plus italiens qu'espagnols, en multipliant les références à Raphaël pour le visage de Chérubin et à Titien pour celui de la comtesse.

19. Fortuné DELARUE (1794-18..)

La Famille Ciceri, 1829

Aquarelle

18,5 x 23,8 cm

Signé, daté et dédicacé sur le rocher :

F. Delarue 1829. - Souvenir d'amitié pour la famille Cicéri

Nadar (1820-1910), *Portrait de Ciceri père*, vers 1860, photographie, Paris BnF.

Un groupe de cinq personnes a pris place sur un rocher. Posté légèrement en contrebas, l'auteur de cette aquarelle les dessine. Fortuné Delarue, artiste originaire d'Amiens connu pour ses caricatures de la vie parisienne, a pris soin de parapher et de dédicacer son œuvre sur la pierre. Avec délicatesse et affection, il fige le souvenir d'un moment passé en compagnie de la famille Ciceri en 1829 dans la forêt de Fontainebleau. Charles, le père, se tient de profil, coiffé d'un chapeau à larges bords et dessine lui aussi. Il est entouré de deux de ses filles, Félicie dix-neuf ans qui le regarde et Jeanne quinze ans. Eugène, le fils aîné, nous tourne le dos et comme son père, scrute le paysage, la tête penchée sur sa feuille. Alexandrine enfin complète le groupe. Fille de Jean-Baptiste Isabey, mariée à Charles depuis dix-neuf ans, elle s'est redressée et domine avec un regard aimant sa famille.

Charles Cicéri, décorateur en chef de l'Opéra, vient de terminer une série de voyages, parcourant le sud de la France jusqu'à Marseille, l'Italie en 1827 et la Suisse en 1829. De retour à Paris, accompagné de sa famille, il profite de son temps libre pour rechercher des motifs dans les forêts alentour. Comme ses amis, les peintres Théodore Caruelle d'Aligny et Jean-Baptiste-Camille Corot, il est fasciné par la région de Fontainebleau. Son fils Eugène, qui n'a encore que seize ans, découvre auprès de lui sa vocation de peintre paysagiste et ce qui deviendra quelques années plus tard sa région d'adoption. Ce dernier achètera une maison dans le village de Barbizon avant de la revendre au peintre Charles Jacque. Plus tard il s'installera à Marlotte (actuel Bourron-Marlotte) tout près de Fontainebleau.

L'auteur de cet émouvant portrait de groupe aurait été un temps fiancé à l'une des filles de Ciceri, détail qui justifierait sa présence avec la famille ce jour-là. Il pourrait s'agir de Félicie, l'aînée des filles, dont le visage gracieux est finement détaillé par l'artiste sur la gauche. Ces hypothétiques fiançailles n'eurent pas de lendemain car la jeune femme épousa, six ans plus tard, François-Joseph Nolau (1804-1883), un décorateur de théâtre ancien élève de son père.

20. Auguste-François ALÈS (1798-1878)

Clair de lune, 1830

Fusain et gouache blanche sur papier

5,2 x 7 cm

Signé du monogramme en bas à gauche *A*

Caspar David Friedrich (1774-1840), *Lever de lune sur la mer*, 1822, huile sur toile, Berlin, Alte Nationalgalerie.

François-Auguste Alès est un dessinateur, graveur et cartographe français formé à Paris auprès de Antoine-François Tardieu (1757-1822) dont la spécialité était la gravure de cartes géographiques. Au début de sa carrière, Alès alterne les travaux cartographiques sur le modèle de son maître et les vignettes d'illustration pour des ouvrages romantiques. En 1830, il entreprend un long périple jusqu'en Pologne alors en guerre contre la Russie et traverse les régions du nord de l'Allemagne. De retour après deux années, il grave et fait publier ses dessins de paysages illustrant des sites polonais, qui doivent se teinter d'une nostalgie poignante pour les exilés qui arrivent en masse dans la capitale française.

Ce dessin, daté de 1830 au revers du montage d'origine, fut donc réalisé au début de son voyage. L'artiste qui traverse l'Allemagne put y découvrir les paysages de la mer du Nord et de la mer Baltique mais aussi les œuvres de peintres tels que Caspar David Friedrich ou Carl Gustav Carus. L'esprit de ces deux maîtres du paysage romantique a une influence indéniable sur cette feuille de petit format. Quatre personnages, trois hommes et une femme, admirent du haut d'un rocher la pleine lune qui se reflète sur la mer. Quelques frêles bateaux de pêcheurs, tout juste esquissés, complètent la composition. Le rocher et les silhouettes, traités en ombres chinoises au fusain sur un papier gris-bleu, contrastent avec le reflet de la lune et des nuages dans l'eau, tracés à la gouache blanche de la pointe du pinceau. L'effet de clair-obscur d'une grande subtilité confère à cette œuvre une part de mystère que son format de miniature accentue encore.

L'œuvre méconnue de François-Auguste Alès reste encore largement à étudier. Avec l'impression de ses souvenirs de Pologne, l'artiste poursuit son travail de graveur cartographe, collabore également avec certains journaux comme *L'Artiste* ou illustre *Les Fables de La Fontaine*. Une autre de ses œuvres parvient à combiner cartographie et romantisme ; il s'agit d'une gravure de 1831 titrée : *Carte des Iles Britanniques et d'une partie Septentrionale de la France. Dressée spécialement pour servir à la lecture des Œuvres de Sir Walter Scott* […].

21. Henry MONNIER (1799-1877)

Scène de café au Procope, vers 1830

Aquarelle

13,5 x 10 cm

Étienne Carjat (1828-1906), *Henry Monnier en Monsieur Prudhomme*, vers 1875, photographie.

Henry Monnier commence à travailler à dix-sept ans au ministère de la Justice. Le jeune homme qui s'ennuie sort beaucoup, va au théâtre, à l'opéra et fréquente en parallèle de son emploi les ateliers des peintres Gros et Girodet. Il croise à cette époque Delacroix et Géricault, futurs chefs de file de la nouvelle génération romantique. En 1821, il abandonne définitivement sa carrière administrative et publie ses premiers portraits d'acteurs. Un an plus tard, il effectue un voyage en Angleterre où il se forme à la lithographie en couleur. Pendant les cinq années qui suivent, il enchaîne les allers-retours entre Londres et Paris tout en commençant à vivre de ses dessins. À partir de 1827, il s'installe à Paris et diversifie ses activités artistiques. Outre la publication de nombreux albums de lithographies satiriques, il collabore à différents journaux comme *Le Charivari*. Monnier est également l'auteur de plusieurs pièces de théâtre qu'il interprète souvent lui-même. Devenu une figure du Paris artistique et littéraire, il peut compter parmi ses amis Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Prosper Mérimée et Honoré de Balzac avec qui il partage une passion pour les salons et les cafés dont il a la réputation d'être un « bon client ».

À l'intérieur d'un café, dont le dallage en damier évoque le célèbre Procope, différents personnages discutent ou s'ignorent au milieu des fumées. Seuls les hommes sont admis en ces lieux. Le premier de ces « types » est assis jambes croisées et porte à sa bouche un fume-cigarette à la longueur démesurée. Coiffé d'un haut-de-forme aussi blanc que son pantalon de costume, l'homme sévère est d'une élégance aussi excessive que visiblement inconfortable. Un deuxième personnage, debout derrière lui, nous fait face. Il contraste en tous points avec son voisin. Inélégant, gras, souriant, visiblement satisfait, sa silhouette est la plus célèbre du panthéon caricatural de Monnier.

Baptisé Monsieur Prudhomme par son inventeur, cette figure de bourgeois sot et conformiste apparaît pour la première fois en 1830 dans *Scènes populaires dessinées à la plume*. Emprunté par Daumier, salué par Balzac et sujet d'un poème de Verlaine, il deviendra peu à peu indissociable de son créateur. Sur les scènes de La Nouvelle Athènes, Henry Monnier se travestit en Joseph Prudhomme et, dans son costume, se fait photographier par Étienne Carjat à la fin de sa vie. Par sa bouche il écrira quelques sentences restées proverbiales telles que « c'est mon avis et je le partage ».

22. Charles RAMELET (1805-1851)

Le Roman, 1833

Crayon et lavis d'encre sur papier

21,8 x 17,8 cm

Signé en bas à droite *Ch Ramelet*

Charles Ramelet, *Le Roman,* 1833, lithographie, Paris, musée Carnavalet.

En mars 1832, Honoré Daumier est condamné à six mois de prison et cinq cents francs d'amende suite à la publication de l'une de ses caricatures. Celle-ci, parmi les plus célèbres de l'auteur, représentait le roi Louis-Philippe en Gargantua. D'abord jugé fou, il purge sa peine dans un asile de la rue Pigalle avant d'être transféré à la prison Sainte-Pélagie, en compagnie d'autres artistes et écrivains. Durant son incarcération, on lui laisse le loisir de dessiner. Charles Ramelet, l'un de ses plus anciens amis, récupère ses croquis. Daumier n'avait que quatorze ans lorsqu'il fit la connaissance de Ramelet, son aîné de trois ans. Tous deux jeunes élèves de l'académie Boudin en 1822 se lièrent d'une profonde amitié et Ramelet enseigna à Daumier les bases de la lithographie telles qu'il les avait lui-même apprises chez l'éditeur Belliard. Les deux artistes fournissent à ce dernier des planches musicales et des illustrations anonymes dans l'esprit de Charlet. Après avoir contribué au journal *La Silhouette* dès 1829, Daumier répond à l'appel de Charles Philipon qui vient de créer *La Caricature*, journal satirique ouvertement opposé à la monarchie de Juillet. Son ami Ramelet le rejoint rapidement comme contributeur.

Durant son emprisonnement à Sainte-Pélagie, Daumier réfléchit à une série de lithographies dont le thème général, en apparence fantaisiste et non polémique, aura pour titre *L'Imagination.* Chaque scénette, en une image, confronte un personnage de grande taille avec plusieurs figures en miniatures sur le modèle de Gulliver et les Lilliputiens. Ramelet, chargé de récupérer ces dessins lors de ses visites, les lithographie de retour à son atelier. Philipon, qui entre-temps a créé un nouveau quotidien, *Le Charivari,* accueille les planches avec enthousiasme et les publie au fur et à mesure de leurs livraisons. Si toute la série de *L'Imagination* passe aujourd'hui pour être l'invention de Daumier, plusieurs éléments laissent supposer que l'implication de Ramelet a pu dépasser la simple retranscription sur la pierre. Fin 1832, Philipon publie dans *Le Charivari* une lithographie qui utilise déjà ce système d'opposition entre grandes et petites figures. Titrée *Le Bon Diable* elle est signée *Ch. Ramelet.* Seuls quelques rares tirages des planches de la série de *L'Imagination* portent le célèbre monogramme *h.D* souvent ajouté plus tardivement. Ce n'est pas le cas pour celle intitulée *Le Roman.* L'existence d'un dessin, préparatoire pour cette planche, signé de la main de Ramelet, atteste qu'il fut l'inventeur de cette composition, éventuellement sur une idée de Daumier.

Une jeune femme vêtue d'une large robe blanche, laissée en réserve sur la feuille, vient d'interrompre sa lecture d'un roman et ferme les yeux. Son imagination poursuit l'histoire qui prend vie sous forme de petites figures à ses pieds. Tracée au lavis d'encre, la composition est inversée et doit donc se lire telle qu'elle sera finalement imprimée. Un sous-titre apposé sous la lithographie accompagne la lecture de l'image : *Ils se battent pour moi… Alfred m'enlèvera… Nous nous marierons…*

23. David d'ANGERS (1788-1856)

Le Dévouement, vers 1831-1834

Crayon sur papier

26,7 x 16,8 cm

Signé en bas à droite *David*

Titré sur le socle : *LE DÉVOUEMENT*

Annoté : *à l'arc de Triomphe de Marseille*

Anonyme, Arc de Triomphe de Marseille, vers 1900, photographie.

Au centre de l'actuelle place Jules Guesde à Marseille se dresse un arc de triomphe. Situé sur l'emplacement de l'ancienne *Porte d'Aix*, le monument est plus communément appelé ainsi par les habitants de la région. Un premier projet de construction datant de 1784 devait être élevé en l'honneur de Louis XVI. Abandonnée à la Révolution, l'idée d'édifier un arc de triomphe à cet emplacement est finalement reprise en 1823 par la ville. Sa construction est confiée à Michel-Robert Penchaud qui prend pour modèle l'arc de Titus à Rome. Débutés sous le règne de Charles X, les travaux s'éternisent et se poursuivent après la Révolution de 1830. L'architecte Charles-Frédéric Chassériau (cousin du peintre Théodore) achève la construction du monument qui est inauguré le 1er mai 1837. Pour les décors, Chassériau fait appel à trois sculpteurs : Antoine-André Marneuf, chargé des ornements, et Jules Ramey qui avec David d'Angers se partagent statues et bas-reliefs. Ramey choisit de représenter les victoires d'Austerlitz et de Marengo tandis que David illustre celles de Fleurus et d'Héliopolis. Le projet de 1825 prévoyait également huit statues de 2,75 m de hauteur qui, placées sur l'attique, devaient illustrer les vertus principales. La réalisation des quatre premières, *La Force*, *La Tempérance*, *La Vigilance* et *La Clémence*, destinées à la façade sud furent confiées à Jules Ramey ; *Le Dévouement*, *La Résignation*, *La Valeur* et *La Prudence* au nord, furent réalisées par David d'Angers.

La figure du *Dévouement* était installée à l'angle gauche de la face nord de l'édifice sur l'attique. Sur son dessin, David l'a représentée de face, le bras gauche replié, la main sur le cœur et l'épée en garde. L'allégorie est complétée sur sa droite par un pélican qui fouille ses entrailles pour nourrir ses petits. Lauréat du Prix de Rome en 1811, David d'Angers fut l'un des principaux sculpteurs de son temps. Avec son interprétation du *Dévouement,* il mêle l'inspiration classique de sa formation avec le souffle du romantisme dont il fut l'un des plus importants représentants.

Malheureusement, la mauvaise qualité de la pierre utilisée pour ces sculptures causa peu à peu leur destruction. D'abord maladroitement réparées en ciment en 1921, elles furent déposées en 1937 suite à la chute de plusieurs éléments sur la voie publique. Aujourd'hui, grâce à des moulages effectués sur les modèles conservés au musée d'Angers, des copies des quatre sculptures de David, dont *Le Dévouement,* ont pu être réinstallées.

24. Louis JANMOT (1814-1892)

Autoportrait, vers 1833-1835

Crayon sur papier

17,3 x 14,5 cm

Ancienne collection Brac de La Perriere selon une mention au revers

Louis Janmot, *Autoportrait*, 1832, huile sur toile, Lyon, musée des Beaux-Arts.

Louis Janmot rencontre Frédéric Ozanam et Laurent-Paul Brac de La Perriere à Lyon sur les bancs du collège royal. À dix-sept ans, Janmot intègre l'école des Beaux-Arts de Lyon et remporte dès l'année suivante le Laurier d'or, plus haute distinction de son école. L'autoportrait qui lui vaut cette récompense le représente de face, palette et pinceau à la main, dans un costume de style Renaissance. Les disproportions et déformations volontaires qu'il donne à sa physionomie marquent l'influence des maniéristes florentins du XVI^{e} siècle. Fort de son titre, Janmot organise son départ vers la capitale pour poursuivre sa formation dans un atelier prestigieux. À Paris, le jeune artiste rejoint une communauté de peintres lyonnais dans l'atelier d'Ingres. En 1833, son maître est l'un des artistes les plus célèbres de son époque : ses peintures exposées aux salons suscitent de nombreux commentaires et ses portraits peints ou dessinés sont prisés par la haute société. Ses élèves tentent bien souvent d'imiter sa technique ou s'en inspirent pour réaliser des portraits.

Représenté à mi-corps, un jeune homme vêtu d'une chemise de peintre est assis. Ses doigts qui s'enfoncent dans sa chevelure fournie retiennent sa tête, alors que son regard se perd dans le vide. Le modèle feint de nous ignorer dans une attitude mélancolique. Son visage, orné d'une barbe naissante taillée en collier, ressemble beaucoup à celui de l'autoportrait peint par Janmot à Lyon quand il n'avait que dix-huit ans. Coiffure épaisse, tempes rebondies, sourcils longs et fins, nez effilé et mâchoire carrée se retrouvent dans les deux physionomies. Quelques années doivent séparer les deux images. Le costume Renaissance a depuis laissé la place à celui de peintre et le regard perçant du vainqueur à celui du doute face à la carrière qui débute. Le graphisme précis de ce dessin est déjà profondément marqué par l'influence d'Ingres, visage détaillé et reste du corps suggéré à la pointe du crayon. Un autre portrait de Janmot réalisé au crayon par l'un de ses amis en 1833 atteste plus encore de cette ressemblance.

Une mention peu lisible au revers de l'encadrement d'origine indiquait à la suite de l'identité de l'auteur celle de son ancien propriétaire et peut-être de son premier destinataire, « Brac de La Perrière ». Laurent-Paul Brac de La Perrière, l'ami de jeunesse qui lui aussi vint à Paris poursuivre ses études (en droit), dut recevoir cette feuille des mains de Janmot. Ensemble, les deux jeunes Lyonnais rejoignent la société de Saint-Vincent-de-Paul créée par Frédéric Ozanam. Au sein de cette organisation charitable et avant de partir pour Rome rejoindre son maître, Louis Janmot put faire la connaissance du prêtre Henri Lacordaire de douze ans son aîné. Le peintre réalisera le portrait du célèbre et turbulent prédicateur en 1846. L'influence d'Ozanam et Lacordaire sera prépondérante dans la réalisation du cycle intitulé *Le Poème de l'Âme*, chef d'œuvre de l'artiste débuté à Rome en 1836 et resté inachevé à sa mort.

Nous tenons à remercier Madame Hardouin-Fugier, historienne spécialiste de l'artiste, pour son aide dans nos recherches.

25. Jean-Baptiste FRÉNET (1814-1889)

La Pentecôte, vers 1835-40

Crayon et pastel sur papier

39,5 x 60,5 cm

J-B Frénet, *Autoportrait en Saint Augustin*, 1858, technique mixte, Lyon, musée des Beaux-Arts.

Comme un certain nombre de jeunes artistes lyonnais avant lui, Jean-Baptiste Frénet rejoint l'atelier d'Ingres à Paris pour parfaire sa formation. En 1834, il y retrouve Michel Dumas, Claudius Lavergne et Louis Janmot. Ingres doit fermer son atelier peu de temps après pour prendre la direction de l'Académie de France à Rome. Frénet, Janmot et Lavergne préparent leur départ pour rejoindre leur maître en Italie, mais sans Dumas dont les finances ne permettent pas un tel voyage. Durant son premier séjour parisien, Frénet fréquente Frédéric Ozanam et intègre comme Janmot la Société de Saint-Vincent-de-Paul. Il se rapproche également de Henri Lacordaire, un jeune prêtre prometteur.

Surnommé le frénétique par ses amis tant pour son caractère que pour sa manière de travailler, Frénet expérimente et mélange différentes techniques sur la feuille et sur la toile. Pastel gras, encre et peinture s'associent au crayon et à des effets de grattage qui confèrent une modernité surprenante à ses œuvres. Sa production, presque intégralement religieuse hormis quelques portraits et paysages, intègre régulièrement des autoportraits en guise de *cameo*. La Vierge Marie, dressée au centre de la feuille, tend les bras et lève les yeux vers les langues de feu qui descendent du ciel. Comme le veut la tradition, elle est entourée le jour de la Pentecôte par l'ensemble des douze apôtres, ainsi que de Marie de Béthanie et de Marie-Madeleine. Lorsque l'on détaille le nombre de figures dans l'œuvre de Jean-Baptiste Frénet, on peut relever seize personnages, trois femmes et treize hommes. Si la plupart des figures masculines semblent s'inspirer des traits de l'auteur, leur nombre échappe aux canons habituels. Il y a donc un intrus. À droite de la Vierge, un jeune moine au visage glabre et à la tonsure légèrement marquée se tient assis face à nous et présente un livre ouvert. Frénet n'a pas fait d'autre erreur que celle d'intégrer l'un de ses contemporains à la physionomie facilement reconnaissable : Lacordaire.

Sur la proposition de Frédéric Ozanam, l'abbé Lacordaire débuta un cycle de conférences qui rencontra un vif succès auprès de la jeunesse en général et des artistes en particulier. Soupçonnées de pervertir le jeune public par des idées trop libertaires, elles furent rapidement suspendues. Grâce à l'intervention de l'archevêque de Paris, il put prêcher de nouveau à l'occasion du carême le 8 mars 1835 dans la cathédrale Notre-Dame de Paris puis poursuivre ses conférences. Ses prêches, qui mêlaient avec exaltation philosophie, politique, poésie et religion, lui attirèrent l'admiration de son public mais les foudres de ses pairs. Attaqué sur ses faiblesses théologiques, le talentueux abbé quitta Paris pour Rome où il entra chez les jésuites. L'affection que les artistes lui portaient se retrouve dans les magnifiques portraits qu'ont réalisés de lui, Théodore Chassériau en 1841 et Louis Janmot en 1846, deux autres élèves d'Ingres.

26. Charles LEFEBVRE (1805-1882)

Le Jugement dernier, 1836

Lavis d'encre et gouache sur papier

26,5 x 20 cm

Titré et daté sur le montage *Jugement dernier 1836*

Charles Lefebvre, *Le Jugement dernier*, 1835, huile sur toile, Alençon, Basilique Notre-Dame.

Élève de Gros et d'Abel de Pujol, Charles Lefebvre débute au Salon de 1827 et obtient une médaille de deuxième classe en 1833. Déçu de ne recevoir que peu d'écho malgré ses efforts et ses récompenses officielles, il décide d'exposer en 1836 une toile de très grandes dimensions à la composition ambitieuse. À cette fin, il choisit de s'inspirer d'un passage du livre de Joël dans *L'Ancien Testament*. Le prophète du VII^e^ siècle avant notre ère annonce le jugement des peuples par Yahvé dans la vallée de Josaphat. Cet épisode cité par Pierre le jour de la Pentecôte et par Paul dans *L'Epître aux Romains,* préfigure *Le Jugement dernier* tel qu'il sera décrit par saint Jean dans *L'Apocalypse*.

L'artiste, qui prévoit de travailler sur une toile de six mètres de hauteur par quatre mètres soixante-dix de large, installe sur son dessin préparatoire les grandes lignes de sa composition définitive. Mélangeant lavis d'encre, fusain et gouache blanche sur un papier préparé en beige, Lefebvre parvient déjà à restituer l'ambiance ténébreuse qu'appelle son sujet. Dans la partie inférieure, hommes, femmes et enfants se contorsionnent de douleur, hurlent vers le ciel ou cachent leurs visages entre leurs mains. Le chapitre supérieur, cintré, est occupé par les anges de l'Apocalypse, au nombre de sept, entourant, trompettes à la main, un huitième ange qui debout présente un livre ouvert en direction du spectateur. Les deux groupes, humain et céleste, sont séparés au centre par un sombre paysage ouvert vers le lointain jusqu'au soleil couchant. Une ville, cernée de remparts et située à gauche dans le dessin, disparaîtra dans la composition définitive pour laisser place à une large étendue couleur de sang. Si les sources d'inspiration artistique de l'auteur sont multiples, allant de Dante à la peinture flamande du XVI^e^ siècle, l'influence des fresques de Michel-Ange semble dominer toutes les autres.

Il est très surprenant que malgré sa taille et son traitement spectaculaire, l'œuvre n'ait pas su retenir l'attention des critiques lors de son exposition au Salon de 1836. Charles Lefebvre, désespéré par ce silence, finit par écrire au ministre de l'Intérieur en sollicitant son aide : « Je compte sur cette scène de fin du monde, premier grand ouvrage qui m'a coûté les plus grands sacrifices […] pour me faire un nom parmi les artistes ». L'auteur ajoute à la fin de son courrier qu'il espère que l'œuvre sera acquise « pour orner une cathédrale ». Grâce à son insistance, ce souhait fut exaucé quelques mois après le Salon. L'État acheta la peinture (2 500 francs) et la fit envoyer à Quimper pour être installée dans la cathédrale. Décrochée en 1859 pour être restaurée par l'artiste, la toile, envoyée à Paris, ne reviendra pas à Quimper où l'évêque, qui la juge obscène, s'oppose à son retour. Finalement expédiée au musée d'Alençon, l'œuvre a depuis été encore une fois déplacée dans la cathédrale Notre-Dame d'Alençon où elle vient d'être restaurée.

27. Jacques-Joseph MAQUART (1803-1873)

Le Fau de Verzy, 1844

Crayon sur papier

20,2 x 26,4 cm

Signé en bas à gauche *J.J. Maquart*

Daté et annoté en bas à droite *1844 - Croquis d'après nature*

Anonyme, Fau dans la forêt de Verzy, vers 1900, photographie, collection particulière.

Occupant l'intégralité de la surface de la feuille, un arbre tortueux à l'aspect de bonsaï géant développe ses branches trop lourdes en une infinité de ramifications qui retombent vers le sol. Il s'agit de l'un des célèbres faux de Verzy que l'on peut rencontrer dans la forêt du même nom, près de Reims. Le mot « fau », désignant le hêtre en ancien français, dérive du latin « fagus » alors que le terme « hêtre », utilisé actuellement, est d'origine germanique. Les rameaux de ces arbres forment des coudes qui se soudent entre eux par anastomose et les font qualifier de tortillards. Trois promeneurs se sont arrêtés près de lui. Le premier, cigarette à la bouche, s'est étendu à l'ombre de son ramage ; le second, debout de profil, joue du pipeau tandis qu'un troisième s'éloigne, fusil ou bâton au bras. Leur présence, en apparence anecdotique, permet au dessin d'échapper à la simple étude savante et témoigne d'un moment d'amitié partagée. L'auteur de cette feuille datée de 1844 a pris soin de signer et de préciser « croquis d'après nature » pour attester de sa présence.

Jacques-Joseph Maquart est un peintre, dessinateur, lithographe et mécène, originaire de la ville de Reims. Jeune adulte, il se forme à Paris dans différents ateliers puis rentre dans sa région natale où il fonde *La Société des amis des arts* et devient membre de l'Académie nationale de Reims. Par la suite, il se fait connaître pour ses très nombreuses illustrations des paysages et monuments rémois. Entre 1838 et 1842, Maquart entreprend différents voyages, en Suisse, en Italie et en Espagne d'où il rapporte plusieurs dessins. Il semblerait également qu'il se soit très tôt intéressé à la photographie.

En 1860, sa fille Jeanne-Émilie épouse Casimir Ranson, futur maire et député de Limoges, mais décède un an plus tard en donnant naissance à leur fils. Jacques-Joseph Maquart quitte alors Reims pour Limoges où il s'installe et prend en charge l'éducation artistique de son petit-fils Paul-Élie Ranson, futur peintre nabi, ami de Paul Gauguin, Paul Sérusier et Maurice Denis. À Limoges, Maquart poursuit ses activités artistiques et savantes en devenant vice-président de *La Société archéologique* et en participant à la création du musée de la céramique. Cette institution conserve un portrait sur porcelaine le représentant à l'âge de soixante-dix ans, œuvre d'Elina Yvetot.

28. Paul CHENAVARD (1807-1895)

Le Purgatoire, 1848-1851

Crayon sur papier calque

28,5 x 28,5 cm

Signé du monogramme en bas à gauche *Ch*

Jean-François Armbruster, d'après Paul Chenavard, *Le Purgatoire*, 1887, héliogravure.

Paul Chenavard étudie à l'école des Beaux-Arts de Lyon où il a pour professeur Pierre Révoil. En 1824, il rejoint l'atelier d'Hersent à Paris, puis sur les conseils de son cousin l'architecte Antoine-Marie Chenavard, intègre celui d'Ingres. Après deux années pendant lesquelles il fréquente régulièrement Eugène Delacroix, Chenavard quitte la France en direction de Rome. La découverte des fresques de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine marque alors durablement son œuvre. Durant son séjour, il s'intéresse à la philosophie et développe une idée syncrétique et très personnelle de la peinture religieuse. De cette époque datent ses premiers projets pour un cycle illustrant « l'épopée de l'homme à travers les épreuves de l'histoire ». Ce grand projet semble pouvoir trouver un aboutissement lorsqu'en 1848, sur l'intervention de Charles Blanc, le ministre Alexandre Ledru-Rollin lui confie l'ensemble des décors de l'intérieur du Panthéon. Chenavard décrit son programme iconographique comme la représentation de « la marche du genre humain dans son avenir à travers les épreuves et les alternatives de ruines et de renaissance ».

Cette commande est exceptionnelle au regard de la tâche monumentale à accomplir pour un seul homme et Chenavard demande l'aide des peintres Bézard, Papety, Brémond et Comairas pour la réalisation des maquettes. Entièrement peinte à fresque, la partie gauche de l'édifice devait être consacrée à l'ère païenne, le chœur aux préceptes de *L'Évangile* depuis l'antiquité et la partie droite aux temps modernes. Sur le sol traité en mosaïque, Chenavard projetait de placer une gigantesque composition circulaire illustrant la philosophie de l'histoire sur le modèle de *L'École d'Athènes* de Raphaël. Elle devait être entourée par ses interprétations de l'enfer, du purgatoire, de la résurrection et du paradis. La composition du purgatoire, telle que visible sur le dessin préparatoire, devait se développer en *tondo* dans le bras droit du plan en croix byzantine au sud du bâtiment. Pour Chenavard, le purgatoire est un espace d'attente où les âmes patientent indolentes avant d'entrer au paradis. Casella, le musicien florentin du XIII^{e} siècle, si cher à Dante, agrémente par ses chants cette lente période intermédiaire. Sur la droite une barque guidée par un ange accueille les âmes qui ont enfin reçu le droit de rejoindre le paradis.

Malheureusement *Le Purgatoire,* comme le reste du programme, ne verra jamais le jour. En 1851, Napoléon III annule la commande et restitue le Panthéon au culte catholique qui ne peut se satisfaire de la vision hérétique de Chenavard. L'artiste reçoit malgré tout l'autorisation d'exposer l'ensemble de ses cartons préparatoires pendant l'Exposition universelle de 1855 et espère pouvoir relancer le projet. L'incompréhension du public et le mauvais accueil que réserve la critique à ses œuvres enterrent alors définitivement tout espoir pour Chenavard. L'artiste ne se remit jamais vraiment de cet échec.

29. Léon BENOUVILLE (1821-1859)

Le Départ de Protésilas, vers 1851

42 x 25,2 cm

Cachet de la vente Achille Benouville au revers (L.228c)

Léon Benouville, *Le départ de Protésilas*, 1851, Hermes, Hôtel de ville.

Tracé à la pierre noire et relevé de craie blanche, le jeune homme qui avance bouclier à la main en regardant derrière lui est un héros grec du nom de Protésilas. Son histoire, peu connue et rarement illustrée, se déroule dans le cadre de la mythique guerre de Troie. Protésilas originaire de Thessalie, vient d'épouser Laodamie lorsqu'il est appelé à partir pour la guerre. Abandonnant sa jeune épouse pour servir sa patrie, c'est lui qui le premier pose le pied sur les plages de Troie. Conformément à la prédiction d'un oracle il est aussi le premier à mourir sous les coups d'Hector. Laodamie, inconsolable, fit sculpter un mannequin de cire à son image et ne le quitta plus. Son père la voyant dépérir de chagrin jeta la sculpture dans les flammes et la jeune femme poussée par le désespoir suivit l'effigie en mourant brûlée vive.

En 1851, Léon Benouville qui effectue sa dernière année de pensionnat à la villa Médicis, choisit comme sujet pour son ultime envoi de Rome, l'histoire du *Départ de Protésilas*. L'œuvre présentée au Salon de 1852 ne reçoit que peu d'éloges et reste la propriété de l'artiste jusqu'à sa mort sept ans plus tard. Ce revers de gloire est cependant rapidement occulté par le succès de son *Saint François d'Assise* exposé l'année suivante au Salon. La toile est mentionnée une dernière fois sous le titre de *Protésilas*, lors de la vente qui fait suite au décès prématuré du peintre en 1859. L'œuvre n'ayant jamais été gravée et très peu commentée il était difficile de se faire une idée précise de sa composition avant sa redécouverte en 2012 dans la mairie d'Hermes, une petite ville de l'Oise.

Depuis cette date plusieurs dessins préparatoires pour cette œuvre ont pu être identifiés et permettent de mieux comprendre l'évolution de sa composition. Laodamie, dont la pose finale ressemble à celle de la *Pénélope* de Jules Cavelier (son envoi de Rome en 1848), était debout dans les premières études. Plus bas, Protésilas qui avançait d'un pas volontaire, portait lui-même son bouclier. Dans la version définitive, un soldat barbu et coiffé d'un casque tient le bouclier et entraine le jeune héros visiblement moins décidé à quitter son épouse pour partir au combat.

30. Eugène ISABEY (1803-1886)

Crique du fort de la Varde près de Saint-Malo, vers 1854-55

Gouache et aquarelle sur papier

17,8 x 25,1 cm

Cachet de la vente Isabey en bas à droite (L.1401b)

Eugène Isabey, *Remparts et poudrière*, vers 1855, aquarelle, Paris, musée du Louvre.

Fils du peintre Jean-Baptiste Isabey, Eugène s'illustre comme l'un des meilleurs peintres de sa génération. Proche de Delacroix et Bonington il fréquente très jeune les cénacles romantiques. Sa première vocation qui le guidait vers la navigation trouve finalement un exutoire dans la peinture de marine. Se dégageant de l'influence des maîtres du genre, il peint la mer pour elle-même, reléguant les détails narratifs à de simples prétextes. Dès 1824, il voyage en Bretagne et en Normandie, puis à partir de 1850, effectue plusieurs séjours près de Saint-Malo. Là, il trouve dans chaque détail, rochers, ports, remparts, gréements et carènes, les sujets pour une série d'aquarelles. Napoléon III, séduit par cet ensemble d'une centaine de feuilles, fait acquérir par le Louvre une sélection de 64 d'entre elles pour la somme de 10.000 francs, soit un dixième du budget des achats sur la liste civile de l'Empereur. Le reste de la série est conservé par son auteur jusqu'à sa mort et sera dispersé à l'occasion de la vente après décès.

La petite crique du fort de la Varde à Saint-Malo se situe entre la plage du Pont et la pointe de la Varde où domine le fort de l'Arboulé en ruine depuis le XVIII[e] siècle. Son accès, pour le moins périlleux, a préservé jusqu'à aujourd'hui l'aspect sauvage du site. Mélange d'aquarelle et de gouache, l'œuvre est un « presque tableau ». Isabey, installé au pied des rochers avec son matériel, a choisi de concentrer sa composition sur l'aspect minéral du site, ignorant la mer et ne laissant apparaître qu'un mince coin de ciel en haut à droite. Le sable blanc de la plage, grisé par l'ombre des falaises massives, est parsemé d'éclats lumineux affleurants qui s'accrochent sur les pierres ou scintillent sur l'arête d'un rocher. Une bande brune de terre au premier plan s'éclaire des mousses et des algues vertes venues se déposer avec le temps.

Les œuvres d'Eugène Isabey, qu'elles soient peintes ou dessinées, annoncent souvent l'impressionnisme. L'apparente spontanéité de sa technique et la vivacité de ses tons ont influencé des peintres tels que Monet ou Sisley par l'intermédiaire d'Eugène Boudin qui fréquentait son atelier et se revendiquait comme son élève.

31. Didier PETIT DE MEURVILLE (1793-1873)

Ciel d'Alicante, entre 1852-61

Gouache sur papier

23,4 x 31 cm

Provenance : René Petit de Meurville, puis par descendance

Anthelme Trimolet, *Portrait de Didier Petit de Meurville*, vers 1850, huile sur toile, Ormaiztegi, musée Zumalakarregi.

Originaire de Saint-Domingue, Didier Petit de Meurville fut un homme politique et un collectionneur érudit. En 1848, il embrasse une carrière diplomatique et part pour l'Espagne. Là, il devient vice-consul d'Alicante puis consul de France à Saint-Sébastien jusqu'en 1872. Artiste amateur, il produit pendant cette période plusieurs vues du littoral espagnol. S'il pratiqua l'huile sur papier, propre au travail devant le motif, il semble qu'il affectionnait plus particulièrement la technique de la gouache à la manière des vedutistes napolitains. Son intérêt se portait le plus souvent sur la représentation de la flore locale et les études de paysages. Certaines de ces gouaches, laissées inachevées, permettent de mieux comprendre sa méthode de travail. Après avoir réalisé une étude de ciel en deux tons principaux, l'artiste dessinait de manière détaillée l'ensemble des reliefs, architectures et figures sur une bande laissée en réserve dans la partie inférieure de la feuille.

Quelques gouaches, une quinzaine, retrouvées chez les descendants de l'artiste, représentent des ciels sans préoccupations narratives. Ces études, réalisées à titre purement privé, démontrent une démarche esthétique volontaire. Simples plages colorées, aux frontières de l'abstraction, elles sont souvent relevées de quelques lignées blanches évoquant des nuages. Le plus souvent traitées sur des formats réduits, à l'horizontalité appuyée, certaines portent des mentions de lieux, de dates ou d'heures qui permettent de localiser cette série entre Alicante et Saint-Sébastien sur une période s'étalant de 1852 à 1861. Le choix d'un format moins étiré pour cet exemplaire lui confère un statut de petit tableau. Le bas du ciel rougi et l'aplat bleu qui le domine se superposent sans véritable rupture.

En 1994, le musée basque de Bayonne a consacré une exposition et un catalogue aux œuvres de Didier Petit de Meurville. Les musées espagnols conservent également de lui quelques paysages réalisés à la gouache ainsi que trois albums d'études de fleurs.

32. Jean GIGOUX (1806-1894)

Portrait d'Arsène Houssaye, vers 1850-55

Mine de plomb sur papier

26,3 x 17,5 cm

Pierre Petit, *Arsène Houssaye*, vers 1860, photographie, Paris, collection particulière.

Issu d'une famille bourgeoise du nord de la France, le jeune Arsène Housset (1814-1896) quitte sa région et sa famille en 1832 pour mener une vie de bohème dans les rues de Paris sous le pseudonyme d'Arsène Houssaye. Âgé de dix-huit ans, il intègre une troupe de chansonniers et se lie d'amitié avec Théophile Gautier et Gérard de Nerval (son voisin). Ensemble ils collaborent au journal *L'Artiste* dont Houssaye prend la direction en 1843. Sous-titré *Journal de la littérature et des beaux-arts*, cet hebdomadaire créé en 1831 publie les textes de Gautier et Nerval mais également ceux de Banville, Champfleury et Baudelaire. La particularité du journal réside surtout à ses débuts dans la large place qu'il laisse à la publication d'estampes. Eugène Delacroix, les frères Devéria et Johannot ainsi que Louis Boulanger et Jean Gigoux fournissent des œuvres à la revue. À cette époque, Arsène Houssaye collabore également à *La Revue des Deux Mondes* et à *La Revue de Paris*. Après la chute de Louis-Philippe en 1848 et grâce à l'intervention de la comédienne Rachel, Houssaye est nommé administrateur général de la Comédie-Française. Sous sa direction qui dure jusqu'en 1856, il fait entrer au répertoire du Français les pièces de Victor Hugo, d'Alexandre Dumas et d'Alfred de Musset.

Devenu une véritable célébrité mondaine, Houssaye, qui a fait fortune grâce à des placements immobiliers, fréquente le Tout-Paris littéraire et artistique. À ce titre, il est l'objet d'un grand nombre de portraits dits sérieux mais également de caricatures pas toujours flatteuses. Dès ses débuts au journal *L'Artiste*, il avait fait la connaissance d'un jeune peintre et dessinateur, Jean Gigoux. Originaire de Besançon, ce dernier s'était fait une belle réputation d'illustrateur et de portraitiste. Son portrait d'Arsène Houssaye, qui sera lithographié dans les années 1850, montre un homme élégant et sûr de lui. La barbe bien taillée et les cheveux mi-longs, il porte un gilet et un manteau. Cette tenue est comparable à celle que porte le modèle sur une série de photos due à Pierre Petit et traditionnellement datée du début des années 1860. L'écrivain y semble légèrement plus âgé.

Les deux hommes, qui meurent à peu de temps d'intervalle, furent des amateurs d'art éclairés. Arsène Houssaye, qui s'était fait construire un palais d'inspiration Renaissance en plein cœur de Paris, avait fait appel pour sa décoration aux meilleurs artistes de son temps. Il se vantait également de posséder un véritable tableau de Raphaël. Jean Gigoux, pour sa part, accumula une vaste collection d'œuvres d'art composée de plus de trois mille dessins et cinq cents tableaux. Il légua cet ensemble au musée de Besançon dans sa ville natale.

33. Jean-Léon GÉRÔME (1824-1904)

Un Augure, 1861

Crayon sur papier

14,3 x 14,2 cm

Signé et titré en bas à droite *JL. Gérôme - Tableau des augures*

Provenance : ancienne collection Doré-Graslin

Jean-Léon Gérôme, *Les Deux augures*, 1861, huile sur toile, collection particulière.

« *On connaît depuis longtemps ce mot de Caton, qui s'étonnait qu'un augure ne se mette pas à rire lorsqu'il voyait un autre augure* ». Ce passage du *De divinatione* de Cicéron a inspiré le peintre Jean-Léon Gérôme pour le sujet d'une toile qu'il expose au Salon de 1861. Dans cette œuvre, deux augures, dont la charge était d'observer la manière dont mangeaient les poules sacrées pour en tirer des présages, se font face. Le plus âgé, coiffé d'un étrange chapeau à pointe, est posté debout sur la droite, une baguette à la main. Le second se retient aux gaines de marbre qui supportent les cages à poules, en explosant d'un rire forcé. Le dessin préparatoire pour le visage de cette deuxième figure s'apparente aux études d'expressions. Au XVII[e] siècle, Charles Lebrun avait réalisé une série de dessins dont l'objet était l'analyse des expressions humaines. Le désir, la joie, la douleur et les autres sentiments choisis étaient représentés alternativement par des figures féminines ou masculines, jeunes ou âgées. Pour le rire, Lebrun représenta un jeune homme, la tête inclinée et les yeux plissés, desserrant les lèvres pour montrer ses dents. Gérôme choisit d'illustrer non pas un simple rire mais un véritable « fou-rire ». Le dessin, par nature silencieux, parvient à exprimer grâce au visage bouche grande ouverte, un rire bien sonore.

Lors de la présentation des *Augures*, Jean-Léon Gérôme expose depuis presque quinze ans au Salon. Ancien élève de Paul Delaroche il a connu son premier succès en 1847 avec *Jeunes Grecs faisant battre des coqs*. Chef de file du mouvement néo-grec, il alterne les sujets, historiques, mythologiques et religieux avec une science du détail archéologique qui lui vaut les moqueries de Champfleury et Baudelaire. Pour le Salon de 1861, en plus de la toile des *Deux Augures*, il expose *Phryné devant l'aréopage* et *Socrate venant chercher Alcibiade chez Aspasie*, trois sujets inspirés directement de l'antiquité. Contrairement à l'idée reçue, qui fait encore trop souvent passer le peintre pour un artiste pompier par excellence et le symbole du conservatisme face à la modernité, Jean-Léon Gérôme ne manquait pas d'humour comme peuvent en attester ces deux augures.

La grande rétrospective consacrée au peintre par le musée d'Orsay en 2010 s'achevait par une toile réalisée deux ans avant sa mort. Cette peinture singulière ne manqua pas de faire sourire le public. Représentant un petit chien dressé sur ses pattes arrière et portant un monocle, l'artiste avait titré ce projet d'enseigne « O PTI CIEN » sous l'animal. À droite sur le fond bleu, il avait signé son œuvre d'un « J.L GEROME BARBOUILLANT ANNO DOMINI 1902 », ajoutant au jeu de mot, une part d'autodérision.

34. Jehan-Georges VIBERT (1840-1902)

Narcisse changé en fleur, 1864

Encre sur papier

15,7 x 21,7 cm

Signé et titré en bas au centre :
Narcisse changé en fleur
Croquis de mon tableau
du salon
J. Georges Vibert

Jehan-Georges Vibert, *Narcisse changé en fleur,* 1864, huile sur toile, Bordeaux, musée des Beaux-Arts.

Jehan-Georges Vibert est le fils de Théodore Vibert, un éditeur parisien et le petit-fils de Jean-Pierre-Marie Jazet un célèbre graveur. Il débute sa formation chez ce grand-père maternel où il apprend l'art du dessin avant d'intégrer l'atelier du peintre Félix Barrias puis celui d'Édouard Picot à l'École des Beaux-arts en 1857. Il y passe six années sans obtenir de prix et commence à exposer au Salon en 1863. Ses deux premières toiles, *La Sieste* et *Le Repentir* ne reçoivent aucun écho. Sans se décourager il travaille déjà sur une toile de grandes dimensions (112 x 203 cm) pour le Salon de l'année suivante. Présenté en 1864, son *Narcisse changé en fleur* montre le bel éphèbe qui a déjà fermé les yeux. Son corps, entièrement nu, est étendu sur la rive. Quelques fleurs visibles entre ses bras et dans sa chevelure montrent que la transformation a commencé. Tiré du livre III des *Métamorphoses* d'Ovide, le mythe de Narcisse raconte l'histoire d'un jeune homme dont la beauté était telle, qu'épris de lui-même, il finit par mourir de regarder son reflet dans l'eau. Les dieux de l'Olympe par pitié pour son sort lui offrirent l'immortalité sous la forme d'une fleur blanche qui porte son nom : le narcisse.

L'œuvre acquise par l'État est récompensée par une médaille. Edmond About dans son commentaire du Salon de 1864, décrit élogieusement le tableau comme « un des meilleurs de la génération nouvelle ». Cette année-là Hippolyte de Villemessant, le patron du *Figaro* et son gendre, le journaliste Gustave Bourdin, préparent un supplément au journal *l'Autographe* intitulé *l'Autographe au Salon.* À leur demande Vibert envoie un croquis de son tableau qui sera reproduit à l'identique en fac-similé par le graveur Gillot.

Dessinée à l'encre brune, la figure de Narcisse, par l'effet d'une technique différente de celle de l'œuvre peinte, semble réellement se dissoudre dans l'eau et se mêler à la terre, appuyant l'effet de métamorphose voulu par le sujet. L'artiste, d'un geste vif et spontané, fait gagner à son dessin une impression de virtuosité et de facilité qui contraste avec l'aspect éthéré de l'œuvre du Salon. Cette dernière, suite à son acquisition, fut exposée au musée du Luxembourg avant d'être envoyée au musée de Bordeaux où elle est encore visible aujourd'hui.

35. Alphonse AUFRAY DE ROC'BIHAN (1833-1887)

Mort, vers 1865

Encre sur papier

13,4 x 20,2 cm

Signé en bas à droite en inversé *A^se^. Aufray*

Alphonse Aufray, *Mort*, 1865, eau-forte, New York, Metropolitan Museum of Art.

Alphonse-Édouard-Enguerrand Aufray de Roc'Bihan de son nom complet est un peintre et graveur d'origine bretonne. Formé d'abord dans les ateliers méconnus des peintres François Tabar et Amédée Baudit, il intègre par la suite celui plus prestigieux d'Ernest Hébert au début des années 1860. Ses trois premiers envois au Salon sont refusés en 1863. Cette année-là, l'empereur Napoléon III, jugeant le jury du Salon officiel trop sévère, décide de permettre l'exposition de 1200 œuvres par 871 artistes différents en créant *Le Salon des refusés*. Un nombre important d'artistes se sentant injustement refusés déclinent cependant la proposition qu'ils jugent indigne de leur travail. Ce ne fut pas le cas du déjà célèbre Édouard Manet qui accepte d'exposer *Le Bain* (appelé aujourd'hui *Le Déjeuner sur l'herbe*) ni du bien moins célèbre Alphonse Aufray qui trouve là l'occasion de présenter pour la première fois ses œuvres au public. Son *Choc de cavaliers* reçoit même quelques commentaires qui notent l'influence de Decamps. Les années suivantes plusieurs de ses peintures sont exposées au Salon officiel ainsi que des exemples de son travail de graveur.

C'est le cas pour une gravure à l'eau-forte, sobrement intitulée *Mort* et qui passe presque inaperçue au Salon de 1865. Remarquée par les rédacteurs du journal *L'Autographe au Salon* pour sa deuxième édition, l'œuvre est reproduite par le biais d'un dessin à l'encre fourni par l'auteur et gravée en fac-similé. Il est alors décrit ainsi en marge : *Encore un sujet à la Salvatore Rosa. Ce qui reste d'un guerrier après la bataille. Des ossements décharnés que les oiseaux de proie viennent flairer encore ; - quelques lambeaux de vêtements et des tronçons d'armes dont ils ont depuis longtemps cessé de s'effaroucher. –A droite et à gauche des roches sinistres ; c'est quelque sentinelle abandonnée et morte héroïquement à son poste. Il y a du Goya dans cette œuvre de débutant (…).*

L'œuvre tracée à l'encre trahit indéniablement la main du graveur et montre une grande distance avec l'œuvre définitive à l'eau-forte dont un exemplaire est conservé au Metropolitan Museum de New-York. Si le dessin met l'accent sur le sujet qu'il rend lisible en le détaillant, la gravure se concentre sur l'ambiance générale de l'œuvre d'où se dégage un sentiment de ténèbres qui échappe à l'anecdote. On peut effectivement voir du Salvatore Rosa et du Goya dans le traitement de son dessin mais sa gravure se réfère plus au travail du bordelais Rodolphe Bresdin tout en précédant de peu d'années l'onirisme lugubre des œuvres gravées d'Odilon Redon.

36. Achille BENOUVILLE (1815-1891)

Cerbaro Roma, 1865

Aquarelle

22,6 x 33,3 cm

Titré en bas à droite *Cerbaro, Roma Janv 1865*

Cachet Achille Benouville au revers (L.228b)

Achille Benouville, *Vue de Saint-Pierre de Rome*, vers 1860, huile sur toile, Paris, musée du Louvre.

Les fratries d'artistes sont nombreuses au XIX[e] siècle. Achille et Léon Benouville, nés respectivement en 1815 et 1821, fréquentent ensemble l'atelier d'Édouard Picot et remportent tous les deux le Prix de Rome la même année : l'aîné pour le paysage historique et le cadet pour la peinture d'histoire. Débute alors pour eux le célèbre voyage des lauréats en Italie. Si à la fin de leur pensionnat à la villa Médicis Léon rentre en France pour mener une carrière officielle, Achille ne quitte pratiquement jamais l'Italie pendant les vingt-cinq années qui vont suivre. Même absent, il expose régulièrement ses toiles aux Salons parisiens avec quelques périodes d'interruptions comme entre 1855 et 1863. Hormis quelques portraits, la production d'Achille est entièrement consacrée aux paysages, d'abord dans la région parisienne autour de Compiègne et de Fontainebleau, puis en Italie. Son amitié avec le peintre Jean-Baptiste-Camille Corot qu'il accompagne à Rome en 1843, influence durablement son style. Arpentant la campagne, le peintre réalise une multitude de vues en diversifiant les techniques ; dessins à l'encre ou au crayon souvent in situ, pastels et aquarelles pour des œuvres souvent très abouties et enfin à l'huile.

Datée de janvier 1865 et localisée à Cerbaro Roma, l'œuvre décrit un paysage de carrières abandonnées en pleine campagne. Le décor du premier plan traité à l'aquarelle associe la végétation brunie par le soleil avec la blancheur crayeuse du site. Un berger minuscule qui fait paître ses moutons anime les lieux de manière anecdotique. Benouville suggère les bêtes de la pointe du pinceau par de simples taches de gouache blanche. La ville de Rome reconnaissable au dôme de Saint-Pierre qui culmine à l'horizon se teinte de bleu avec la distance. Cette aquarelle est à rapprocher d'une huile conservée au musée du Louvre et représentant une autre *Vue de Saint-Pierre de Rome*. Datée de 1866, elle fut réalisée dans le même axe depuis la campagne mais à une moindre distance de la ville. Le jeu chromatique et le découpage des plans restent cependant identiques dans les deux œuvres. Le procédé consistant à représenter le dôme de Saint-Pierre depuis différents sites secondaires est récurrent dans l'œuvre de Benouville comme peuvent en témoigner les titres de plusieurs de ses toiles exposées au Salon.

Suite au décès de son épouse en 1870, Achille Benouville quitte l'Italie avec ses deux jeunes fils. De retour en France, le peintre poursuit sa carrière en exposant régulièrement au Salon jusqu'à sa mort en 1891.

37. Gabriel-Hippolyte LEBAS (1812-1880)

Scène de naufrage, vers 1870

Aquarelle et gouache sur papier

28,5 x 47,1 cm

Signé en bas à gauche *Hip Lebas*

Gabriel-Hyppolite Lebas, *Roche percée*, 1864, aquarelle, Dole, musée des Beaux-Arts.

Pour des raisons d'homonymie de signature, l'œuvre de Gabriel-Hippolyte Lebas est souvent confondue avec celle de son père. Fils de l'architecte Louis-Hippolyte Lebas, il ne poursuit cependant pas la vocation paternelle et devient l'élève de François-Marius Granet. En 1836, il participe pour la première fois au Salon avec une *Vue de la vallée de Montmorency* et se spécialise dans le genre du paysage naturaliste. Entre 1841 et 1842, il visite l'Italie en compagnie du sculpteur James Pradier. Ce dernier mentionne la présence de son ami à ses côtés dans de nombreuses lettres à Louise son épouse. Bien que non pensionnaire, Lebas fils est reçu à la Villa Médicis par Jean-Victor Schnetz, le directeur des lieux après le départ d'Ingres. À son retour, le peintre expose au Salon plusieurs vues d'Italie avant de se rapprocher de l'école de Barbizon.

À partir du début des années 1860, Gabriel-Hippolyte Lebas effectue des séjours réguliers en Normandie. Ses œuvres, principalement des aquarelles de grand format, sont alors influencées par l'art d'Eugène Isabey et de Théodore Gudin dont il adopte l'intérêt pour les marines déchaînées et les scènes de naufrage. Parfois localisées près d'Étretat, ses œuvres reprennent le plus souvent un procédé de composition identique où les rochers bruns du rivage sont placés au premier plan. La mer et les éléments narratifs, figures ou bateaux, sont repoussés sur le côté en laissant une large place au ciel menaçant. Les nuages et l'écume, traités à la gouache blanche, contrastent avec l'aspect plus graphique de l'aquarelle.

Cette œuvre respecte l'ensemble de ses principes. L'artiste a cependant disposé sur la plage au premier plan deux taches de couleurs juxtaposées, évoquant des morceaux de tissu, l'un bleu et l'autre rouge. Leur situation privilégiée dans la composition suggère une intention spécifique de la part de l'auteur. Malheureusement, en l'absence de titre, celle-ci ne peut être que supposée. Le mât qui dépasse des flots, seul détail visible d'un bateau englouti, pourrait faire référence au naufrage du Saint-Géran et les deux tissus échoués sur la plage être une évocation poétique des vêtements de Paul et Virginie, les deux héros du roman de Bernardin de Saint-Pierre.

38. George SAND (1804-1876)

En collaboration avec Maurice SAND (1823-1889)

Paysage imaginaire, vers 1870-1876

Dendrite

15,2 x 23,4 cm

Certifié au revers par Aurore Sand en 1947

Nadar, *Portrait de George Sand*, vers 1864, photographie.

Comme toutes les jeunes filles de bonne famille, George Sand qui se faisait encore appeler Amantine Aurore Lucile Dupin pratiqua le dessin pendant son enfance. Elle copiait des illustrations trouvées dans les journaux ou s'appliquait sur la feuille d'après des modèles. À la fin de sa vie, l'auteur d'*Indiana* et de *La Mare au diable* est en proie à des difficultés financières et à différents problèmes de santé. Résidant le plus souvent dans sa maison de Nohant, elle espace ses voyages à Paris et reçoit ses amis sur ses terres du Berry. Si elle écrit encore un à deux romans chaque année, elle abandonne de plus en plus souvent l'encre et la plume pour l'aquarelle et le pinceau. Ce qu'elle décrit comme un amusement, dans une lettre datée de 1874, devient peu à peu une activité quotidienne. La technique très particulière qu'elle emploie, la dendrite, reste encore aujourd'hui attachée à son nom.

Consistant en l'application d'un papier épais ou d'un carton absorbant que l'on presse sur une feuille préalablement tachée de différentes couleurs, cette technique porte également le nom d'aquarelle à l'écrasage. Le carton une fois retiré, les taches ainsi écrasées produisent des formes faites d'arborescences aléatoires. La page se compose alors de surfaces nervurées à l'aspect mousseux qui sont par la suite retravaillées à l'aquarelle et à la gouache. George Sand pour ses créations privilégie le brun, le vert et le bleu, couleurs naturelles propres à l'évocation de paysages. Le résultat évoque souvent des landes ou des marécages imaginaires qui se teintent d'une part d'exotisme. Le fils de George Sand, Maurice, écrivain, peintre et illustrateur, partage quelques fois avec sa mère ces moments de création expérimentale.

Aurore, la fille de Maurice, née en 1866, fit l'inventaire des dendrites de sa grand-mère, qu'elle certifia souvent de son paraphe au verso. Selon une mention de sa main, le ciel et les montagnes qui constituent l'arrière-plan de ce paysage sont l'œuvre de son père. Obtenu par glissement de l'aquarelle bleue sur le papier détrempé au préalable, ce fond offrit un support déjà figuratif aux taches de George Sand. Au premier plan, l'artiste installe un paysage marécageux où la végétation luxuriante et les bandes de terres entourent un bassin. Quelques traits de gouache blanche marquent les reflets à la surface de l'eau. Témoignage émouvant de l'affection partagée entre la mère et son fils, cette dendrite est, tant par son format que par son raffinement, un très bel exemple de l'œuvre plastique de l'écrivaine. Au début du XX^{e} siècle, les surréalistes et plus particulièrement Max Ernst, en réemployant cette technique dans certaines de leurs créations, feront de George Sand l'un des précurseurs du mouvement.

39. Isidore PILS (1815-1875)

Victoire ailée, vers 1870

Pierre noire et craie blanche sur papier

28 x 43 cm

Cachet en bas à droite I.Pils (L.2030)

Isidore Pils, *Allégorie de la ville de Paris*, vers 1870, huile sur papier, Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra.

Après un séjour de six années en Italie, le peintre Isidore Pils participe régulièrement au Salon. Le succès dû à son talent lui permet de recevoir de nombreuses commandes officielles. À la fin des années 1860, l'architecte Charles Garnier fait appel à d'anciens lauréats du Prix de Rome pour décorer le nouvel opéra en cours de construction. Pils rejoint alors sur cet immense chantier les peintres Paul Baudry, Jules-Élie Delaunay, Jules Lenepveu et Félix Barrias. Une commission lui attribue le plafond du grand escalier. Cette espace, composé de quatre immenses voussures, doit être garni par le peintre de compositions allégoriques. Au nord, *Le Triomphe d'Apollon*, au sud *Le Charme de la Musique*, à l'est *Minerve combattant la force brutale devant l'Olympe réuni* et enfin à l'ouest, *La Ville de Paris recevant les plans du nouvel opéra.*

Cette dernière scène, composée de huit figures, montre comme son titre l'indique une allégorie de la ville de Paris, drapée de bleu et d'or. Accompagnée d'un cheval ailé, Pégase, elle domine la Seine allongée à ses pieds. Son bras est tendu en direction du groupe opposé, constitué de quatre autres figures, celles du théâtre, de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. Dominant la composition pyramidale, le génie des arts éclaire la scène d'une torche. Le garçonnet qui lève le bras au-dessus de sa tête tournée vers la droite devait être à l'origine une figure féminine supplémentaire. Sur le dessin préparatoire à cette première pensée, l'artiste hésite et cherche encore sa composition. La pierre noire et la craie blanche laissent visible un repentir sur le visage initialement tourné vers la gauche.

Si les études de Pils pour les décors de l'escalier sont assez nombreuses, chaque nouvelle feuille permet de mieux comprendre l'évolution du travail du peintre. Cette étude pour une allégorie évoque la figure double du dieu romain Janus et reste un parfait exemple des hésitations de l'artiste qui ne put venir à bout de son projet. Georges Clairin, à la mort de son maître en septembre 1875, fut chargé de terminer les décors inachevés.

40. Joseph BLANC (1846-1904)

Nu aux pistolets, vers 1871

Pierre noire et craie blanche

55,6 x 38,2 cm

Signé et dédicacé en bas à gauche : *a mon ami Thomas - Joseph Blanc*

Joseph Blanc, *Persée*, 1869, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay.

Joseph Blanc est né à Montmartre en 1846, commune alors encore indépendante de la capitale. Inscrit à l'École des Beaux-arts à partir de 1862, il fut l'élève d'Émile Bin puis d'Alexandre Cabanel. Dès 1864, il participe au Salon avec une œuvre intitulée *La Première faute*, sur le thème du péché originel. L'année suivante, il atteint la phase finale du concours pour le Prix de Rome mais échoue. En 1866, il termine second puis est enfin vainqueur en 1867 sur le sujet du *Meurtre de Laïus par Œdipe*. Cette composition qui mêle corps nus aux musculatures noueuses et chevaux, le fait déjà qualifier de néo-maniériste et annonce ses œuvres les plus célèbres tout en préfigurant *La Bataille de Tolbiac* qu'il peindra pour les décors du Panthéon. Pensionnaire de l'Académie de France à la Villa Médicis, l'artiste peut découvrir les œuvres de Michel-Ange et des peintres du XVI^{e} siècle italien dont l'influence marquera l'ensemble de son œuvre.

Dans le coin supérieur droit de sa feuille, l'artiste a esquissé une figure masculine acéphale. Sans doute réalisée au cours d'une séance d'après le modèle vivant, sa pose s'inspire de celle d'un antique ou de l'un des *ignudi* de Michel-Ange. Cette première étude modeste, laissée inachevée, est reprise sur le reste de la feuille pour en occuper toute la surface. Jambes croisées, l'éphèbe nu, assis sur un bloc d'atelier, tourne la tête vers la droite. Tracée à la pierre noire, sa physionomie athlétique relevée de craie blanche semble s'échapper de la feuille tel un trompe-l'œil de bas-relief. Le dessinateur quitte l'exercice en armant son modèle de deux pistolets et d'une épée qui lui donne des airs de corsaire. Devenu œuvre, le dessin est dédicacé à « Mon ami Thomas ». Le destinataire doit être le lauréat du grand prix d'architecture, Albert-Félix-Théophile Thomas (1847-1907). Arrivé à la Villa Médicis en 1871, le jeune architecte peut se lier à Joseph Blanc qui effectue sa dernière année de pensionnat à Rome.

De retour à Paris, fort du succès rencontré par son *Persée* envoyé depuis Rome en 1870, Joseph Blanc reçoit de nombreuses commandes dont la plus prestigieuse reste son cycle de peintures pour le Panthéon. Devenu l'un des principaux peintres décorateurs de la III^{e} République, c'est à lui que l'on confie la réalisation des cartons pour l'immense céramique qui orne encore aujourd'hui la façade du Grand-Palais inauguré pour l'Exposition universelle de 1900.

41. Jules-Antoine LECOMTE DU NOÜY (1842-1923)

Étude d'homme de profil, vers 1870-1875

Pierre noire et craie blanche

29,5 x 21,5 cm

Signé en bas à gauche *LECOMTE DU NOUY*

Jules-Antoine Lecomte du Noüy, *Pour la Patrie*, 1892, huile sur toile, Angers, musée des Beaux-Arts.

Jules-Antoine Lecomte du Noüy fut successivement élève de Charles Gleyre, Émile Signol et Jean-Léon Gérôme. Si ses débuts sont marqués par des choix de sujets inspirés de l'histoire biblique et de l'Antiquité, c'est à Dante qu'il emprunte le thème de son premier tableau pour le Salon en 1863. Le peintre, qui n'a que vingt-et-un ans, choisit effectivement d'illustrer les amours de Francesca di Rimini et Paolo. L'année suivante, il entreprend plusieurs voyages qui lui permettent de découvrir l'Égypte puis la Grèce, la Turquie et la Roumanie. À son retour, ses œuvres alternent thèmes académiques et orientalistes à l'image de son dernier maître, Gérôme, mais en déviant son enseignement vers un maniérisme outré.

Le profil d'un jeune homme, tracé à la pierre noire, se détache sur un fond préparé en brun. La craie blanche qui cerne les traits de son visage et éclaire par hachures le haut de son torse, donne le sentiment qu'il tente d'échapper à la surface de la feuille où il est enfermé. Son regard dirigé vers le ciel et sa bouche entrouverte suggèrent un cri que nul ne peut entendre. Probable représentation d'un héros avançant bras tendu et le glaive à la main, cette étude ne semble avoir servi pour aucune composition aboutie de l'artiste. Elle peut être cependant rapprochée de la figure illustrant la vengeance dans le triptyque d'*Homère mendiant*, peint en 1881 et conservé au musée de Grenoble. Affublée d'une chevelure de Gorgone, les yeux grands ouverts et le bras tendant une torche, la Vengeance domine en hurlant la dépouille d'Hector gisant au bas du panneau latéral droit. Ce dessin permet également d'évoquer tel un préalable, une autre de ses œuvres emblématiques. Conservée au musée des Beaux-Arts d'Angers, *Mourir pour la patrie,* peinte en 1892, représente un soldat totalement nu, allongé sur un drapeau des armées du Second Empire, le reste de son équipement dispersé autour de lui. Cette nudité que rien ne justifie participe de l'incompréhension des intentions du peintre et fait de cette allégorie du sacrifice moderne une œuvre pour le moins incongrue.

Dessinateur virtuose, souvent cantonné au rôle d'un peintre orientaliste parmi tant d'autres, Lecomte du Noüy est presque totalement oublié aujourd'hui malgré la présence de plusieurs de ses toiles au musée d'Orsay et dans de nombreuses institutions françaises et étrangères. L'utilisation de certaines de ses œuvres comme illustration d'une forme de déviance dans l'académisme français du dernier quart du XIX^{e} siècle occulte l'originalité de sa démarche ainsi que la part d'onirisme qu'il apporte à la peinture de son époque.

42. Gustave DORÉ (1832-1883)

Pleine lune sur des ruines, vers 1874

Pierre noire et gouache sur papier

45,5 x 25,1 cm

Signé en bas à droite *G Doré*

Cachet de la collection Hector Giacomelli (L.1311)

Gustave Doré, *Paysage d'Écosse avec des ruines Loch Mück*, 1873, aquarelle et gouache, Paris, Musée du Louvre.

D'origine alsacienne, Gustave Doré fut peintre, sculpteur et graveur mais reste surtout dans les mémoires comme le plus célèbre illustrateur du XIX[e] siècle. Travaillant d'abord pour les journaux comme caricaturiste, il rêve très tôt de se faire un nom. En 1861, il finance la publication d'une version illustrée de *L'Enfer* de Dante. L'immense succès populaire et critique de l'ouvrage lui ouvre la porte des éditeurs. Suivront les illustrations pour *La Bible*, *Les Contes* de Perrault et *Les Fables* de La Fontaine qui restent encore aujourd'hui les modèles imagés de ces textes dans la culture collective. Utilisées pour les versions anglaises de ces ouvrages, ses œuvres, largement diffusées, font de lui l'un des artistes français les plus célèbres outre-Manche.

Fort de cette notoriété, il effectue son premier voyage à Londres en 1868. Accompagné par son ami Blanchard Jerrold, journaliste au Daily News, il visite la ville jusque dans ses moindres recoins. L'artiste y retourne l'année suivante et ouvre la Doré Gallery qui exposera ses œuvres jusqu'en 1892. Par la suite, Gustave Doré revient en Angleterre chaque année. En 1873, sur l'invitation du colonel Teesdale, le peintre visite l'Écosse. La découverte des Highlands, d'Aberdeenshire, de Braemar, de Balmoral et de Ballater le marque durablement. Avec enthousiasme, il se met à parcourir la lande et dessine chaque jour, plaines et montagnes, châteaux et ruines. Pour lui, ces lieux transpirent le romantisme et évoquent les œuvres de Walter Scott. Les paysages, rares dans sa production antérieure, se multiplient tant au crayon qu'à l'aquarelle. Il s'agit alors d'œuvres à part entière que l'auteur ne destine pas à la gravure, d'où un changement profond dans sa technique.

Réalisée au fusain et à la gouache blanche sur un papier bristol, cette vue nocturne d'un château en ruine sous la lune conserve la spontanéité des œuvres de jeunesse du peintre. Celle-ci se mêle aux souvenirs des œuvres de Victor Hugo avec lequel il collabora pour l'illustration des *Travailleurs de la mer*. Au premier plan, un bassin circulaire est envahi par la végétation sauvage. Ses eaux noires sont dominées par les hauts remparts menaçants. Dans le ciel traité à l'estompe, la pleine lune s'échappe des nuages épais. Vision aussi mystérieuse que romantique, ce dessin fut probablement offert par Gustave Doré à son ami et collaborateur Hector Giacomelli. Le cachet de la collection de ce dernier apposé sous la signature de l'artiste témoigne pour le moins que ce dessin lui a appartenu.

43. Victor PROUVÉ (1858-1943)

Chant XIII de l'Enfer, 1879

Pierre noire et craie blanche sur papier gris

42 x 58,4 cm

Signé et daté en bas à gauche *V Prouvé - 1879*

Victor Prouvé, *Les Voluptueux*, 1889, huile sur toile, Nancy, musée des Beaux-Arts.

Issu d'une famille d'artisans d'art, Victor Prouvé apprend les rudiments du métier auprès de son père, un dessinateur en broderie et céramiste. Très jeune, ses talents graphiques sont remarqués par la famille Gallé. En 1873, il entre à l'école municipale de dessin de Nancy sous la direction de Théodore Devilly. Durant cette période, il se lie d'amitié avec Louis Majorelle, Camille Martin et Émile Friant. Quittant sa Lorraine natale quatre ans plus tard en direction de la capitale, il intègre l'atelier d'Alexandre Cabanel à l'École des Beaux-Arts de Paris. Son ami Majorelle est quant à lui inscrit dans l'atelier d'Aimé Millet mais doit le quitter rapidement pour rentrer à Nancy en 1879. Cette même année, Émile Friant qui vient lui aussi d'arriver à Paris, le rejoint chez Cabanel. Ensemble ils peuvent se rendre au Salon où leur maître expose deux portraits. Ils y découvrent également la production des artistes de leur temps dont la majorité sont d'anciens élèves de l'École.

Dante, qui a toujours inspiré les artistes depuis la Renaissance, offre aux peintres académiques du XIX^{e} siècle des sujets nombreux qu'ils ne se gênent pas d'exploiter. Au Salon de 1879, trois peintres exposent des sujets dantesques : Camille-Félix Bellanger, Antonio Cotti et Albert Édouard. Les illustrations de Gustave Doré pour *La Divine Comédie* publiées entre 1861 et 1868 avaient déjà fini de populariser chacun des passages de l'ouvrage. Victor Prouvé trouve donc dans cette ressource le sujet d'un grand dessin à la pierre noire et choisit d'illustrer plus précisément le Chant XIII de *L'Enfer*. Pénétrant dans les bois, le poète que son guide accompagne, aperçoit un homme mis en pièces par des chiennes en furie. C'est le supplice infligé aux dissipateurs et l'homme doit être un Siennois connu sous le nom de Lano. Les arbres tortueux qui les entourent renferment les corps des suicidés. Des harpies, figures féminines effrayantes et ailées, dévorent leurs branches et leurs feuilles pour l'éternité. L'artiste regroupe en une seule image deux passages du texte, sans chercher à imiter ses prédécesseurs. Seule la harpie représentée à l'arrière-plan sur la gauche semble un emprunt direct aux gravures réalisées par Yan' Dargent et publiées cinq ans plus tôt.

Les œuvres de jeunesse de Victor Prouvé sont rares. L'artiste n'entame véritablement sa carrière officielle qu'au Salon de 1882 avec une toile représentant *Adam et Eve*. Ce n'est que six ans plus tard qu'il retournera puiser dans *L'Enfer* de Dante le sujet d'une nouvelle œuvre. *Le Deuxième cercle*, exposé au Salon de 1889, représente les suppliciés qui ont commis le péché de chair. D'un format étiré, la toile accumule les corps en s'inspirant de Rodin. L'œuvre qui valut une médaille à son auteur sera rebaptisée *Les Voluptueux* lors de sa présentation pour l'Exposition universelle de 1900.

44. Georges LAUGÉE (1853-1937)

Paysanne allongée, vers 1880

Pierre noire et craie blanche sur papier

29,7 x 42,6 cm

Signé en bas à droite *G Laugée*

Georges Laugée, *Moisson au soleil couchant*, 1887, huile sur toile, collection particulière.

Georges Laugée est le troisième enfant du peintre Désiré-François Laugée, artiste renommé qui expose au Salon depuis 1845 et participe à la naissance de la peinture de paysannerie. Georges fréquente dès son plus jeune âge l'atelier paternel et se lie d'amitié avec le peintre Julien Dupré, son futur beau-frère. À dix-huit ans, il s'inscrit à l'École des Beaux-Arts dans les ateliers d'Isidore Pils et d'Henri Lehmann où il reçoit une solide formation académique. Pour sa première participation au Salon en 1877, il expose un *Repas des moissonneurs* dont le livret officiel précise la localisation en Picardie. Sur les traces de son père, il trouve ses sujets dans les campagnes de l'Aisne, près de Saint-Quentin, où il a passé une partie de son enfance. Ses œuvres, qui associent paysages ruraux et portraits de paysans au travail, le rattachent à l'école de Barbizon et au courant réaliste. Proche de Jean-François Millet, il s'inspire de sa peinture sans pour autant l'imiter.

Allongée sur le sol, une paysanne nous tourne le dos. S'est-elle endormie là, épuisée par une journée de travail, ou est-elle effondrée de chagrin, cachant ses larmes au spectateur ? L'auteur n'offre que peu d'indices pour répondre à cette question. L'œuvre, élégamment tracée et savamment composée, respecte scrupuleusement la règle des trois tiers, horizontalement et verticalement, tout en inscrivant la jeune femme sur la diagonale ascendante de la feuille. Chaque partie de son corps est traitée avec soin, l'artiste exploitant la pierre noire et la craie blanche de différentes manières. Sur le bas de la robe, il creuse les plis et les renflements d'un geste rapide ; sur son dos la pierre noire est estompée puis striée par la gomme ; dans les creux et les ombres, elle s'écrase pour atteindre un noir profond et contraste avec la couleur de la feuille laissée en réserve. La craie blanche, utilisée avec parcimonie, éclaire délicatement le haut de sa hanche, puis son épaule et sa nuque jusqu'à son fichu noué sur sa tête ; employée plus largement sur son bras droit replié, elle accentue le caractère inconfortable d'une posture impropre au repos. La jeune femme ne dort pas, elle pleure.

L'humble paysanne de Laugée a quitté son état de simple étude. Lointaine parente des sibylles de Michel-Ange, et sœur cadette des glaneuses de Millet, elle témoigne du profond respect de l'artiste pour un monde rural qu'il aime sans condescendance et auquel il offre une forme de monumentalité.

45. Gustave COURTOIS (1853-1923)

Étude de jeune fille, 1890

Crayon sur papier

32,2 x 20,5 cm

Signé en bas à droite *G Courtois*

Probablement exposé au salon de Toulouse en 1890 sous le n° 401.

Provenance : collection particulière, Toulouse

Gustave Courtois, *Femme au kimono*, 1890, huile sur toile, Sydney, Art Gallery of New South Wales.

Fils d'un garçon charcutier et d'une blanchisseuse, Gustave Courtois a grandi à Pusey, une petite ville de Haute-Saône. À Vesoul où il est scolarisé, son talent précoce est remarqué par l'un de ses professeurs qui le fait entrer à l'école municipale de dessin. À dix-sept ans, il rencontre le célèbre peintre Jean-Léon Gérôme, natif de Vesoul, qui en voyant ses dessins l'invite à s'inscrire dans son atelier de l'École des Beaux-Arts. À Paris, il retrouve le jeune Pascal Dagnan-Bouveret qui comme lui est originaire de Haute-Saône. Les deux amis, qui ne se quitteront plus, partagent un appartement au 53 de la rue Notre-Dame-des-Champs. Ensemble, ils exposent pour la première fois au Salon en 1875. Courtois présente alors un portrait de sa mère et Dagnan-Bouveret une *Atalante*. Ils déménagent plusieurs fois dans Paris avant de s'installer en 1887 au 73 boulevard Bineau à Neuilly-sur-Seine. C'est dans cet atelier que les deux artistes travaillent lorsqu'ils préparent le Salon de 1890.

Gustave Courtois expose sept œuvres cette année-là, majoritairement des portraits. Sous le numéro 230 du livret, il présente une toile de petit format représentant une figure féminine sobrement titrée *Étude de jeune fille*. Cadrée à mi-jambe devant un papier-peint doré, la jeune femme est vêtue d'une robe de chambre brodée en soie cramoisie et bordée de satin blanc. Tournant la tête vers la gauche, elle fuit le regard du peintre et nous échappe. À l'instar de Whistler, Courtois montre ici son intérêt pour le japonisme dont l'influence sur la peinture européenne s'impose à cette époque. L'utilisation d'un fond doré par le biais du papier-peint renvoie également à la tendance décorative qui se développe chez les peintres dans le sillage de l'art nouveau. Pendant le Salon l'œuvre est acquise pour la Art Gallery of New South Wales, musée des Beaux-Arts australien en cours de construction qui sera inauguré six ans plus tard à Sydney. La même année, en parallèle du salon parisien, Courtois envoie au salon du Capitole à Toulouse un dessin titré *Jeune fille*. Signalé au livret sous le numéro 401, l'œuvre est précisée comme étant réalisée au crayon. Légèrement décentrée dans la partie inférieure droite de la feuille, la jeune femme apparaît plus isolée que dans l'œuvre définitive. L'artiste a pris soin de recadrer le motif sur son dessin préparatoire tel qu'on le retrouve dans le tableau aujourd'hui exposé à Sydney.

Courtois, ouvertement homosexuel, entretient une relation intime avec Carl von Stetten, un autre élève de Gérôme d'origine allemande. En privé, il n'hésite pas à se travestir tel qu'on peut le voir sur certains portraits le représentant. Le kimono cramoisi de son *Étude de jeune fille* se retrouve dans plusieurs de ses portraits sur différents modèles et devait faire partie d'une de ses nombreuses panoplies.

46. Gustave MOREAU (1826-1898)

Hérodiade et Salomé, vers 1894

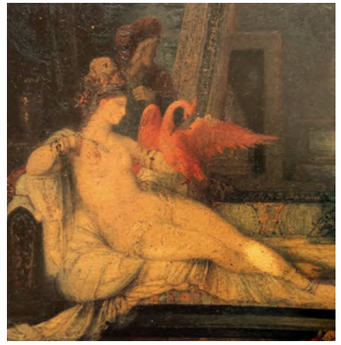
Crayon, aquarelle et gouache sur papier végétal

13,7 x 15,5 cm

Signé en bas à gauche *Gustave Moreau*

Provenance : offert par l'artiste à José Maria de Heredia

Est joint avec le dessin une carte de visite avec envoi autographe de Gustave Moreau à José Maria de Heredia



Gustave Moreau, *Petite Dalila à l'ibis,* vers 1890, huile sur bois, collection particulière.

Selon les évangiles de saint Marc et saint Mathieu, Jean le Baptiste, qui avait osé critiquer publiquement l'union d'Hérode avec sa cousine Hérodiade, fut arrêté puis emprisonné. Hérodiade furieuse réclama la mort du saint homme à son époux qui, de peur d'un soulèvement populaire, refusa. Quelques temps plus tard, Hérode, subjugué par la beauté de Salomé dansant devant lui, promit de réaliser n'importe lequel de ses vœux. Profitant de l'occasion, Hérodiade demanda à sa fille de réclamer la tête de Jean-Baptiste. Une fois le saint décapité, Salomé fut chargée de rapporter sa tête sur un plateau. L'histoire de saint Jean-Baptiste fut plusieurs fois traitée par Gustave Moreau et Salomé apparait même de façon récurrente dans son œuvre. On la retrouve dans *L'Apparition*, l'une des compositions les plus célèbres de l'artiste, traitée à la fois en peinture et à l'aquarelle dès 1875, mais également dans *Salomé dansant devant Hérode* et *Salomé en prison* deux toiles peintes en 1876 puis *Salomé au Jardin* en 1885.

Sur cette aquarelle inédite dessinée en 1894, Gustave Moreau représente Hérodiade allongée recevant la tête que lui apporte Salomé. Comme pour *Le Poète et la sirène* peint par Moreau l'année précédente, l'artiste change d'échelle pour chacune des figures. La mère est représentée beaucoup plus grande que sa fille ce qui conforte sa position dominante. Leurs corps tracés au crayon, sur le papier végétal laissé en réserve, sont relevés d'aquarelle. Hérodiade, nue, parée de bijoux, est coiffée d'un turban noué. Déportée sur la droite de la composition, Salomé est vêtue d'un simple pagne. Le fond aquarellé est traité, sur le modèle des paysages de Moreau, aux frontières de l'abstraction. Cette œuvre, en outre, semble découler d'une autre composition appelée *Petite Dalila à l'ibis*. De format très proche (18 x 18 cm) cette petite huile sur panneau montre Dalila allongée sur un lit dans une posture analogue de celle d'Hérodiade mais inversée par jeu de calque. Un même drapé blanc se répand sur le sol en retombant du sofa dans les deux compositions, peinte et dessinée.

Le peintre partage sa fascination pour Hérodiade et Salomé avec les écrivains et les poètes de son temps. Mallarmé, son ami du Parnasse, consacre au thème une pièce poétique, Oscar Wilde une tragédie et Jules Massenet un opéra. Une anecdote rapporte que Stéphane Mallarmé, dans sa jeunesse, offrait par association phonétique des gravures représentant Hérodiade à son ami José Maria de Heredia. Une carte de visite de Gustave Moreau portant une mention manuscrite de l'auteur était fixée au revers de l'aquarelle. Adressée à Heredia, le peintre y félicite le poète pour son élection à l'Académie le 22 février 1894. Comme Mallarmé avant lui, Moreau offrit donc une Hérodiade à Heredia.

Nous tenons à remercier Madame Geneviève Lacambre, ancienne directrice du musée Gustave Moreau, pour l'aide qu'elle nous a apportée dans nos recherches et pour avoir confirmé l'authenticité de ce dessin.

47. Pierre PUVIS DE CHAVANNES (1824-1898)

Mère et son fils, vers 1893-98

Pierre noire et craie blanche sur papier

31,4 x 23,5 cm

Signé sur la droite *P. Puvis Ch*

Pierre Puvis de Chavannes, *Le Ravitaillement de Paris*, détails, vers 1893-98, Paris, Panthéon.

Pierre Puvis de Chavannes, né à Lyon en 1824, est l'un des peintres majeurs de la seconde partie du XIX^{e} siècle. Après des études littéraires au lycée Henri IV et un premier voyage en Italie, il étudie la peinture dans l'atelier d'Henry Scheffer avant de rejoindre quelques années plus tard celui de Thomas Couture. Dès cette époque, il fréquente Delacroix et surtout Théodore Chassériau qu'il admire et avec lequel il se lie d'amitié. C'est dans l'atelier de ce dernier que Puvis rencontre en 1856 Marie Cantacuzène, une princesse roumaine qui deviendra sa muse et sa compagne pendant plus de quarante ans.

Jusqu'au début des années 1860, les œuvres du peintre sont refusées au Salon ou ne reçoivent que des commentaires peu flatteurs lorsqu'il parvient à les exposer. Ce n'est qu'en 1861, suite à l'achat de *La Guerre* par l'État, que débute véritablement sa carrière officielle. Dès lors, les commandes pour de grands décors publics ou privés à Paris, en province et même à l'étranger s'accumulent. Entre 1874 et 1878, il réalise un ensemble de fresques sur l'enfance de sainte Geneviève pour le Panthéon et complète ce premier cycle vingt ans plus tard par deux nouveaux épisodes : *Sainte Geneviève ravitaillant Paris* et *Sainte Geneviève veillant sur Paris*. Alors âgé de soixante-dix ans, le peintre multiplie les études pour les nombreuses figures qui composent la scène du ravitaillement. Au centre de la composition définitive, la sainte bénit depuis un bateau la foule des parisiens. Elle domine au premier plan une mère qui serre son jeune fils nu entre ses bras.

Préparatoire pour ce groupe, une première pensée réalisée à la pierre noire et relevée de craie blanche montre la mère qui se tient à genoux de trois-quarts, tournant le visage vers la gauche. Son profil à l'antique pourrait évoquer les traits de la compagne du peintre, son modèle de toujours. Épuisé par la faim, le fils allongé nu entre les jambes de sa mère nous tourne le dos. Les traces d'une mise au carreau attestent des intentions du peintre de reporter ce groupe en l'état. Cependant, la composition finale sera différente. Le profil de la mère disparaît presque entièrement, caché par son voile bleu, et le fils affaibli mais redressé s'accroche à ses épaules, face à nous. Véritable allégorie de la maternité protectrice, ce dessin, tracé dans les dernières années de la vie du peintre, allie héritage classique dans sa facture et modernité dans son graphisme. Considéré comme l'un des précurseurs du symbolisme, Puvis de Chavannes eut une très grande influence sur les œuvres d'artistes tels qu'Odilon Redon, Henri Martin, Alphonse Osbert, Alexandre Séon, ou Ary Renan, mais aussi sur celles de Paul Gauguin, Georges Seurat ou Maurice Denis.

Nous tenons à remercier Monsieur Bertrand Puvis de Chavannes, pour l'aide qu'il nous a apportée dans nos recherches et pour avoir confirmé l'authenticité de ce dessin.

48. Pascal DAGNAN-BOUVERET (1852-1929)

Portrait de Bernard Wolff, 1901

Pierre noire et pastel sur papier

23,4 x 17,2 cm

Dédicacé, signé et daté en haut à droite :

à Bernard Wolf bien affectueusement Pas Dagnan-B - 1901

Pascal Dagnan-Bouveret, *Portrait de Gustave Courtois*, 1884, huile sur toile, Besançon, musée des Beaux-Arts.

Originaire de Quincey, près de Vesoul, Pascal Dagnan-Bouveret est le fils d'un tailleur de pierre. À l'âge de six ans, suite à la mort de sa mère et au départ de son père pour le Brésil, il est élevé par ses grands-parents à Melun. Après des études classiques dans le lycée de cette ville, il s'installe à Paris et s'inscrit à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier d'Alexandre Cabanel puis dans celui de Jean-Léon Gérôme. À cette époque, il se lie d'une amitié durable avec Gustave Courtois.

Dagnan-Bouveret débute au Salon de 1875 où son *Atalante*, grande figure féminine, domine le corps d'un homme étendu face contre terre. Le peintre Carl Ernst von Stetten, amant de Gustave Courtois, lui servit de modèle pour cette seconde figure. Pascal Dagnan-Bouveret, qui concourt pour le Prix de Rome (il termine second en 1876), commence parallèlement à recevoir des commandes officielles pour l'Odéon et la Sorbonne. Ses amis lui servent alors souvent de modèles et il n'est pas rare de croiser les visages de Courtois et de Stetten dans ses compositions mythologiques. Il réalise également leurs portraits de manière plus directe. Celui de son ami Courtois qu'il expose au Salon de 1884, celui d'Eugène Burnand en 1892 puis celui de Jules-Alexis Muenier en 1894, tous d'anciens élèves de Jean-Léon Gérôme.

L'inventaire des œuvres de Dagnan-Bouveret signale pour l'année 1900 le portrait d'un autre de ses amis, le peintre Bernard Wolff né à Eaubonne en 1860. Son père Auguste Wolff était un célèbre pianiste devenu directeur de la maison Pleyel à partir de 1855. À Paris, le jeune artiste fréquente les ateliers de Jules Lefebvre et Gustave Boulanger, mais se revendique comme élève de Gustave Courtois lorsqu'il expose pour la première fois au Salon en 1882. Par la suite, il participe presque chaque année au Salon mais ne rencontre jamais vraiment le succès.

L'année suivant celle de son portrait peint, Pascal Dagnan-Bouveret trace sur le papier une seconde effigie de son ami et la lui dédicace, « À Bernard Wolff bien affectueusement ». Représenté de profil et cadré sous les épaules à la manière des portraits du XV^e^ siècle, le peintre de quarante-et-un ans arbore une élégante barbe finement taillée. Le col de sa chemise, marqué à la craie blanche, émerge de son veston tout juste esquissé de quelques traits de pierre noire. Son visage traité avec délicatesse au pastel sec se détache de la feuille que le peintre a pris soin de préparer à la manière d'un parchemin. L'auteur, par ce choix de technique et de support, accentue la référence aux maîtres anciens et se mesure dans cet exercice aux plus grands artistes de la Renaissance.

49. Antoine BARBIER (1859-1948)

La Genèse de la lune, 1916

Encre de chine et gouache papier

13,1 x 27,9 cm

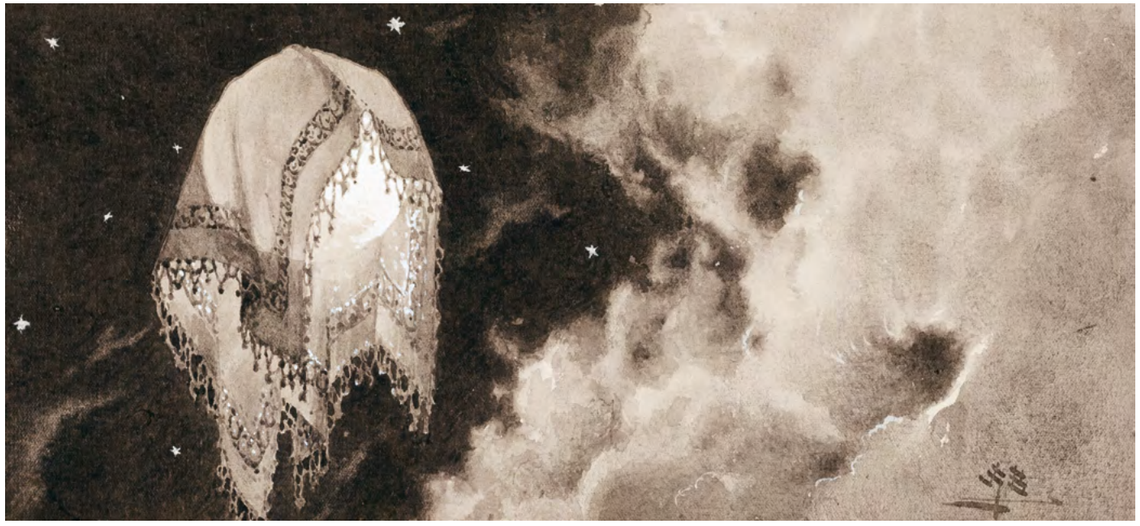
Signé du monogramme et titré au revers

Publié dans *Séléné* paru en 1916

Antoine Barbier, couverture pour Séléné, vers 1916, héliogravure.

Après avoir passé les douze premières années de sa vie dans sa région natale du Rhône, Antoine Barbier passe les douze suivantes en Algérie avec son frère qui vient d'y être nommé prêtre. À vingt-quatre ans, de retour en France, il vit à Lyon et devient successivement topographe, employé de banque puis vendeur au Grand Bazar. Ne tenant pas en place, il quitte de nouveau la France en direction de la Turquie où il gère d'abord un domaine viticole avant d'accepter un poste de professeur. Par la suite, en autodidacte talentueux, il devient peintre ornemaniste et architecte à la cour du prince de Bulgarie jusqu'en 1895. Fuyant la région en proie à de violents changements de régime, il s'installe à Paris où il accepte divers emplois d'illustrateur pour les journaux et les éditeurs d'affiches. Ce n'est qu'à cette époque qu'il commence véritablement à prendre des cours de peinture. En 1900, âgé de quarante-et-un ans, il se marie et se stabilise à Lyon. Ses techniques de prédilection sont le dessin et l'aquarelle qu'il manie avec virtuosité pour tracer les paysages de sa région. Adhérent à la Société lyonnaise des Beaux-Arts, il commence à exposer ses œuvres et reçoit plusieurs récompenses ainsi que des critiques élogieuses qui lui valent ses premières commandes officielles.

Réalisé à l'encre de chine et à la gouache blanche sur un papier épais d'un format étiré à l'horizontale, ce dessin se compose de deux parties. Sur la gauche, l'astre solaire est recouvert d'un napperon brodé qui occulte l'intensité de sa lumière et permet au ciel nocturne de se conteller d'étoiles. À droite, les nuages vaporeux s'écartent pour laisser place à la nuit. Plus tout à fait symboliste, l'œuvre est déjà imprégnée d'un sentiment lié au mouvement surréaliste dont André Breton rédigera le manifeste huit ans plus tard. Ce dessin, pour le moins surprenant, fut reproduit dans un recueil. Édité en 1916 sous le titre évocateur de Séléné par l'éditeur Emmanuel Vitte et par l'écrivain Fleury Vindry, l'ouvrage articulait textes et dessins sur le thème de la lune. Antoine Barbier y contribua avec plusieurs poèmes et surtout de nombreuses illustrations. *La Genèse de la Lune*, second poème du recueil, est l'œuvre d'Antoine Barbier qui se chargea de l'illustrer. Associée à la lecture du texte dont elle orne la première page, cette encre, à la signification d'abord hermétique, gagne en clarté d'intention sans perdre de sa magie esthétique.



50. Edmond HOYOIS (1882-1981)

Portrait de chat, vers 1920-1930

Pastel sur papier

35 x 27,4 cm

Signé en haut à gauche *Hoyois Ed*

Edmond Hoyois, *Regard retrospectif*, vers 1930, pastel, Paris, collection particulière.

Edmond Hoyois est un artiste aussi mystérieux que ses œuvres peuvent être déroutantes. Les rares mentions le concernant le disent peintre et sculpteur. Nous ne connaissons pourtant de lui que des pastels. Ses modèles exclusifs, les chats, apparaissent dans son œuvre jusqu'à la monomanie. Certains commentateurs avaient suggéré qu'Edmond Hoyois soit le pseudonyme d'un autre artiste. D'autres, poussant plus loin les suppositions, envisagèrent que le célèbre peintre japonais Foujita, installé à Paris, ait pu se cacher sous cette signature. Malgré sa consonance, le nom d'Hoyois n'a rien d'asiatique ; il est même relativement courant en Belgique et dans le nord de la France.

Edmond-Alphonse-Joseph Hoyois est né le 1er avril 1882 à La Couture dans le Pas-de-Calais. Âgé de trente-deux ans à la déclaration de guerre, il prend part aux combats et reçoit la croix de guerre en 1918. Lauréat du Salon des artistes anciens combattants, il travaille dans son atelier du 45 rue des Poissonniers dans le 18e arrondissement. En 1925, il est récompensé à l'Exposition des Arts Décoratifs et se marie l'année suivante avec Zélie Vivet, une crémière de Montmartre. À cette époque, il n'hésite pas à publier des encarts dans les journaux pour proposer ses services. Il se présente alors comme artisan, peintre et sculpteur. En 1929, l'un de ses pastels de chat est exposé au Salon des humoristes sous le titre *A beau chat…belle queue.* Trois ans plus tard, Hoyois expose au palais Berlitz, boulevard des Italiens, avec l'école de Montmartre. Il lui arrive également de quitter Paris pour voyager en province. C'est le cas en 1934 et 1937, années où il pose son chevalet à Bourges, en plein air. Il attire alors l'attention d'un journaliste de *La Dépêche du Berry* qui le décrit avec emphase comme un peintre animalier spécialiste des portraits de chats. Comme poète amateur, Hoyois publie en 1950 un recueil de cinq de ses poèmes sous le titre de *Je me suis donné.* N'ayant jamais quitté sa maison-atelier du 45 rue des Poissonniers, l'artiste s'éteint dans l'oubli le 22 mai 1981, à l'âge canonique de 99 ans.

Ses œuvres qui réapparaissent au gré des ventes aux enchères et des catalogues de galeries n'ont jusque-là été étudiées qu'individuellement. Les félins qu'elles représentent sont de toutes races : angora, siamois, chartreux ou simple chat de gouttière. Posant devant nous, plus que capturés sur le vif, ils nous fixent d'un regard hypnotique. Les deux pattes avant appuyées sur une planche de bois, probable support du peintre, cet angora brun, la tête légèrement inclinée sur la gauche, se détache sur un fond crème. Il tient la pose, sage comme une image et semble esquisser un impossible sourire. À la contemplation de l'œuvre, yeux dans les yeux, l'animal s'impose peu à peu comme le reflet d'une part de nous-même.

Index :

Auguste-François ALÈS....20
David D'ANGERS....23
Alphonse AUFRAY DE ROC'BIHAN....35
Antoine BARBIER....49
Achille BENOUVILLE....36
Léon BENOUVILLE....29
Joseph BLANC....40
Adélaïde CASTELLAS-MOITTE....5
Paul CHENAVARD....28
Pierre-Luc-Charles CICERI....16 et 17
Gustave COURTOIS....45
Pascal DAGNAN-BOUVERET....48
Fortuné DELARUE....19
Louis-Nicolas-Marie DESTOUCHES....11
Gustave DORÉ....42
Alexandre-Évariste FRAGONARD....18
Jean-Baptiste FRÉNET....25
François GÉRARD....9
Théodore GÉRICAULT....12
Jean-Léon GÉRÔME....33
Jean GIGOUX....32
Pierre-Narcisse GUÉRIN....6
Edmond HOYOIS....50
Jean-Auguste-Dominique INGRES....10 et 13
Eugène ISABEY....30
Sophie JANINET....7
Louis JANMOT....24
Georges LAUGÉE....44
Gabriel-Hippolyte LEBAS....37
Jules-Antoine LECOMTE DU NOÜY....41
Charles LEFEBVRE....26
Paul-Marie LETAROUILLY....14
Elizabeth LEVESON-GOWER....8
Jacques-Joseph MAQUART....27
Henry MONNIER....21
Gustave MOREAU....46
Charles NORRY....2
Didier PETIT DE MEURVILLE....31
Isidore PILS....39
Victor PROUVÉ....43
Pierre PUVIS DE CHAVANNES....47
Charles RAMELET....22
Pierre-Nicolas RANSONNETTE....3
George SAND....38
Jean-Thomas THIBAULT....4
Claude THIÉNON....15
Jehan-Georges VIBERT....34
Charles de WAILLY....1

Nous remercions particulièrement Elsa Manant pour son amicale collaboration dans la rédaction de ce catalogue.

Nous tenons également à remercier chaleureusement Christophe Argain, Julien Chaudet, Bruno Chenique, Daniel Clauzier, Karine Demay, Éric Gillis, Baptiste Godart, Adrien Goetz, Élisabeth Hardouin-Fugier, Sophie Harent, Geneviève Lacambre, Jean-Louis Litron, Mehdi Korchane, Samuel Mandin, Émilie Martin-Neute, Jérôme Montcouquiol, Stéphane Paccoud, Bertrand Puvis de Chavannes, Loualid Saïdi, Pierre Sérié, et Georges Vigne pour leur aide et leur soutien.

Dépôt légal mars 2019 - ISBN 978-2-490440-02-3
Achevé d'imprimer à 400 exemplaires en mars 2019 par Samper Impresores - Espagne