

GALERIE  
LA NOUVELLE ATHÈNES

PEINTURES & DESSINS XIX<sup>e</sup>

Première de couverture : Jean-Baptiste CARPEAUX, *Première pensée pour La Danse*

Quatrième de couverture : Georges CLAIRIN, *Mercury*

# GALERIE LA NOUVELLE ATHÈNES

Raphaël Aracil de Dauksza & Damien Dumarquez

## ESQUISSES PEINTES ET DESSINS PREPARATOIRES DU XIX<sup>e</sup> SIECLE

Exposition du 11 octobre au 1er novembre 2014

GALERIE LA NOUVELLE ATHÈNES

22 rue Chaptal - 75009 Paris

01.75.57.11.42 - 06.23.14.97.85

[contact@lanouvelleathenes.fr](mailto:contact@lanouvelleathenes.fr) - [www.lanouvelleathenes.fr](http://www.lanouvelleathenes.fr)

N°1

## Pierre-Luc-Charles CICÉRI (1782-1868)

*Projet de décor pour le théâtre à l'italienne de Douai, 1813*

Encre sur papier calque

21,5 x 20 cm

Signé et daté en bas à droite

Pierre-Luc-Charles Cicéri se destine à l'origine aux études musicales. À quatorze ans, il joue parfaitement du violon et entre au Conservatoire de musique, mais vers l'âge de dix-huit ans, une voiture le renverse et le rend infirme. Il doit renoncer au chant.

À partir de 1802, il étudie le dessin auprès de l'architecte François-Joseph Bélanger, puis quelques années plus tard, il se passionne pour les décorations scéniques dans les ateliers de l'Opéra de Paris. Son talent et son goût artistique le font nommer, peintre-décorateur en 1810, puis en 1818 décorateur en chef de cet établissement, où il restera trente-deux ans.

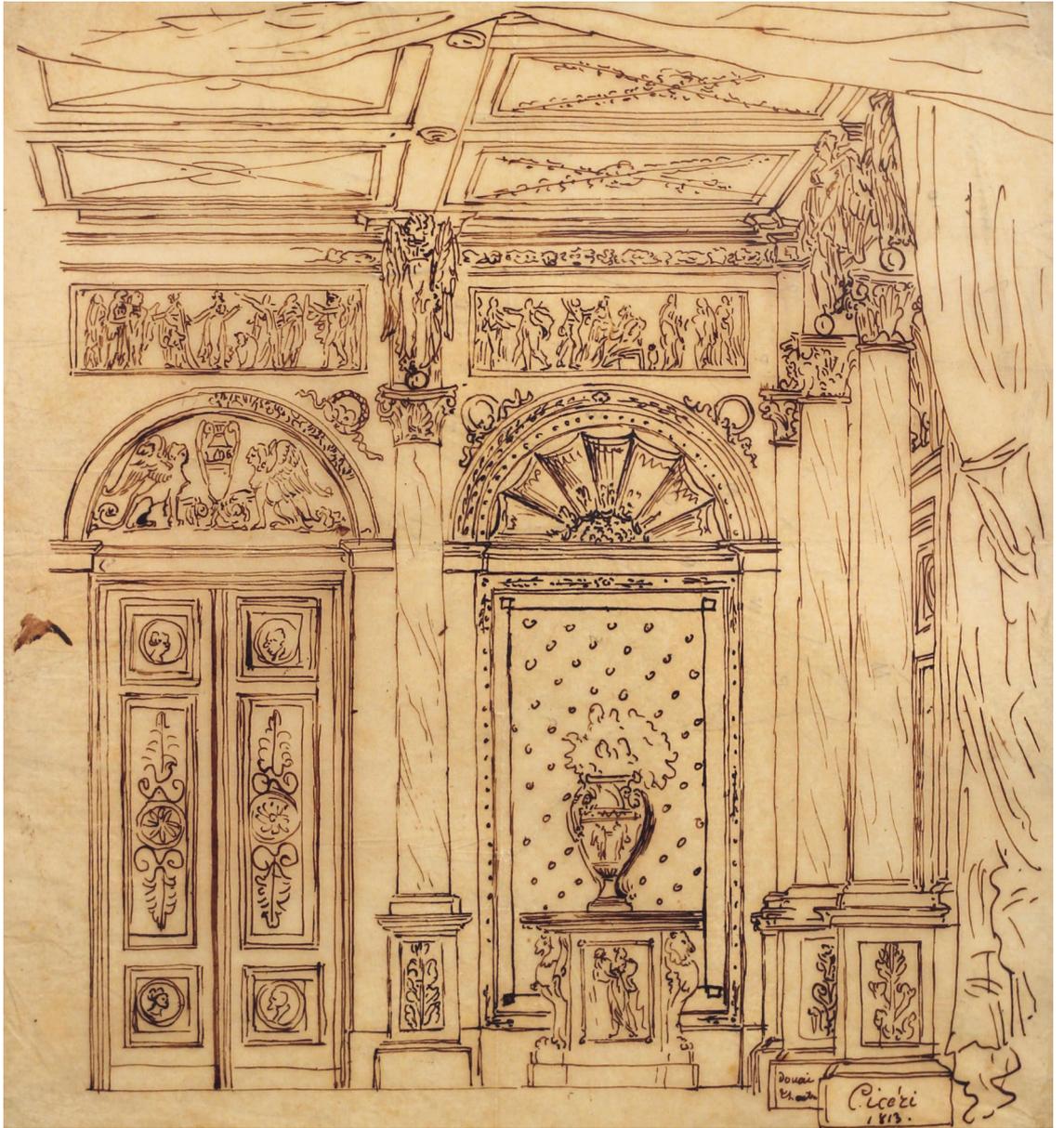
En 1810, la municipalité de Douai fait l'acquisition du théâtre à l'italienne construit à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et demande à Cicéri de réaliser un fond de décor de scène (Palais, Salon de Molière, etc.), ainsi que les décors intérieurs, dans le goût du temps. Le projet pour le décor du foyer date de 1813. Constitué d'un décor de colonnes et pilastres en trompe-l'œil de marbre, et de motifs dans le goût Empire : sphinges, victoire ailés, bas-relief à l'antique, l'ensemble est dominé par un plafond à caissons.



Anonyme, *Vue du Théâtre de Douai*, gravure.

La première phase de travaux semble s'achever vers 1819 et la ville fait de nouveau appel à lui en 1832 pour les décors d'autres espaces.

Cicéri reste aujourd'hui célèbre pour avoir réalisé plus de trois cent décors de scène tout au long de sa carrière ainsi que pour sa collaboration régulière avec Victor Hugo. Son fils Eugène (petit-fils de Jean-Baptiste Isabey) poursuit ce travail de décorateur dans la droite ligne de son père, à tel point qu'on confond souvent l'œuvre des deux hommes.



## ABEL DE PUJOL (1785-1861)

*Le Génie des Arts*, 1819Étude pour *La Renaissance des Arts*

Pierre noire sur papier

33 x 23 cm

Alexandre Denis Abel de Pujol est un peintre originaire de Valenciennes. Dès son arrivée à Paris, il entre dans l'atelier de Jacques-Louis David et obtient le Prix de Rome en 1811 avec son tableau *L'youngue présente aux Lacédoniens l'héritier du trône*. Peintre très apprécié sous la Restauration, il reçoit de nombreuses commandes officielles, notamment des décors pour la galerie de Diane du château de Fontainebleau, qu'il réalisera avec Merry-Joseph Blondel; le plafond de la Bourse de Paris, projet également partagé avec un autre artiste, Auguste Vinchon, ainsi que des commandes pour des édifices religieux comme la voûte de la chapelle Saint-Roch de l'église Saint-Sulpice ou encore l'abside de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement.

Notre dessin est préparatoire au plafond réalisé en 1819 pour l'ancien escalier du musée du Louvre, destiné à relier le Musée des Antiques à la Galerie des Tableaux et aux diverses salles du premier étage. Le décor des plafonds fut confié à Charles Meynier, d'une part sur le sujet de « La France protégeant l'élan des Beaux-Arts », et à Abel de Pujol pour « La Renaissance des Arts ». Pierre-Paul Prud'hon, initialement choisi pour exécuter le plafond, s'étant récusé, Abel de Pujol déjà pressenti auparavant pour ce travail reçu officiellement la commande. L'allongement légèrement maniéré des figures est claire-



Abel de Pujol, *La Renaissance des Arts*, 1819, musée des Beaux-Arts de Valenciennes

ment visible dans notre dessin qui représente la figure du génie des arts.

Le plafond de l'ancien escalier du Louvre, fut détruit lors des travaux d'aménagement de 1855. Les fragments réclamés par la Ville de Valenciennes ont été placés au plafond du grand escalier du vestibule des Académies, où ils sont toujours visibles aujourd'hui. Du plafond initial, il subsiste la partie droite de la zone médiane et la partie supérieure. L'œuvre d'Abel de Pujol, artiste majeur de la Restauration, a été récemment remis en lumière à l'occasion d'une exposition monographique, que lui a consacré le musée des Beaux-Arts de Valenciennes, sa ville natale en 2011.



## Jean-Victor SCHNETZ (1787-1870)

*Portrait de Térésina*, 1824Étude pour *La diseuse de bonne aventure*

Huile sur toile

33 x 41 cm

D'abord élève de Jean-Baptiste Regnault (à partir de 1802), Jean-Victor Schnetz rentre dans l'atelier de David en 1812. Il y fait la connaissance de Léopold Robert et de François-Joseph Navez avec qui il se lie d'une profonde amitié. L'artiste tente à maintes reprises le concours du Prix de Rome sans succès et n'obtient finalement qu'un second prix en 1816. L'année suivante ayant atteint l'âge limite pour le concours, il décide de rejoindre l'Italie par ses propres moyens et arrive enfin à Rome au printemps de 1817.

Il loue un atelier Via del Babuino, à proximité de celui d'Ingres, et parcourt la campagne romaine en quête de sujets. Il partage certains de ses modèles avec Léopold Robert, son ami d'atelier, et avec Géricault dont il devient un proche. Il y rencontre également sa compagne Maria Grazia, une belle Italienne qui lui servira souvent de modèle. Le peintre étudie principalement les thèmes de foi populaire qui l'inspirent et exécute des tableaux aux ambiances méditerranéennes, très en vue au début de la monarchie de Juillet malgré leur caractère exotique et qui feront l'objet des sarcasmes de Baudelaire.

Depuis l'Italie, il finit par connaître le succès en pleine bataille entre néo-classiques et romantiques. Il invente en effet une voie médiane, consistant à traiter de manière classique des sujets pittoresques tirés de la vie quotidienne des paysans et des brigands.

Notre esquisse, représentant un visage de femme tourné vers la droite, est préparatoire pour son tableau du Salon de 1824 : *La diseuse de bonne aventure*.



J.V Schnetz, *La jeunesse de Sixte-Quint*, ou *La diseuse de bonne aventure*, 1824, musée des Beaux-Arts d'Arras

Ce tableau parmi les plus célèbres de l'artiste connut un tel succès cette année-là qu'il en exécuta au moins six versions. La première est aujourd'hui conservée au musée d'Arras. Le thème de la diseuse de bonne aventure est une thématique courante dans l'histoire de la peinture depuis Le Caravage. Ici il est rapproché d'un épisode mythique de l'enfance de Félix Peretti, futur pape Sixte Quint au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. La jeune mère du futur pape possède les traits de la compagne de son ami Léopold Robert, Térésina, la sœur de Maria Grazia, sa propre compagne. Les trois personnages, en costumes contemporains, se détachent sur un fond de paysage de la campagne romaine.

De retour en France, il mène une brillante carrière : élu en 1837 à l'Académie des Beaux-Arts, il retourne à Rome, en 1841, pour succéder à Ingres comme directeur de la villa Médicis, pendant cinq ans. Il retrouvera ce poste à la fin de sa carrière, en 1853 et ce jusqu'en 1866.



N°4

## Auguste VINCHON (1789-1855)

*Jeanne d'Arc sur les murs d'Orléans*, esquisse, 1824

Huile sur toile

33 x 24 cm

Auguste Vinchon fut l'élève de l'artiste italien Gioacchino Serangelli, lui-même élève de David. Il participe au concours du Prix de Rome et obtient le grand prix en 1814. À son retour d'Italie, il reçoit un grand nombre de commandes et est chargé de peindre des fresques dans la chapelle Sainte-Jeanne-d'Arc (anciennement dédiée à Saint-Maurice) de l'église Saint-Sulpice à Paris. Vinchon comme Abel de Pujol travailla également au Louvre, dans la neuvième salle du musée Charles-X. C'est pour cette salle qu'Ingres conçut l'*Apothéose d'Homère*. Vinchon et Nicolas Gosse furent chargés de peindre, en grisailles, des bas-reliefs en trompe-l'œil, en dessous des voussures dessinées également par Ingres.

Au Salon de 1824, Vinchon expose deux œuvres de grand format : *La Mort de Comala* et *Jeanne d'Arc blessée sur les murs d'Orléans* n°1735. Ce second tableau est signalé par Charles Paul Landon dans les *Annales du musée et de l'école moderne des Beaux-Arts* de 1824, même si ce dernier ne lui consacre pas une notice en propre. Le tableau, de très grande dimension, (3,36 m sur 2,80 m) est acheté par l'État pour le musée d'Orléans qui sera inauguré l'année

suivante, en 1825. Le tableau est ainsi décrit comme suit dans le guide explicatif des collections du musée en 1828 : *Jeanne d'Arc blessée d'une flèche qui lui traverse l'épaule, mais ranimée par la prière, est encore trop faible pour avoir repris toute son armure ; cependant elle attaque le fort des Tournelles occupé par les anglais, parvient au sommet et s'en empare ; l'ennemi fuit devant sa bannière et le lève le siège d'Orléans.*

Cette notice est complétée en 1876, dans la nouvelle édition du catalogue des collections du musée : *Coiffée d'une toque en velours noir ornée de plumes blanches, Jeanne est vêtue d'une jupe rouge à effilés dorés. Elle tient de la main gauche un étendard fleurdelisé sur lequel on lit le mot : Jhesus. À droite, un soldat a été tué par une flèche.*

L'œuvre fut conservée et exposée au musée des Beaux-Arts d'Orléans, jusqu'à sa destruction pendant l'incendie de l'Hôtel de Ville, causé par un bombardement au début de la Seconde Guerre mondiale. L'ensemble des documents rattachés à cette œuvre, semble avoir été détruit à la même occasion. Cette petite esquisse est donc probablement le dernier témoignage permettant d'imaginer l'œuvre exposée au Salon de 1824.



## François Joseph HEIM (1787-1865)

*Le Camp du Drap d'Or*, 1824

Lavis d'encre et rehauts de blanc sur papier brun

31 x 33 cm

François-Joseph Heim est né à Belfort, puis a grandi à Strasbourg où il reçut ses premiers enseignements de son père, alors professeur de dessin. En 1803, il se rend à Paris pour étudier la peinture dans l'atelier de François-André Vincent, où il eut Jean Alaux, François-Édouard Picot et Horace Vernet pour camarades d'atelier. En 1807, il concourut une deuxième fois pour le prix de Rome, et reçut le premier prix par acclamation pour son tableau sur le sujet de *Thésée vainqueur du Minotaure*. En 1808, il partit pour Rome en tant que pensionnaire de la villa Médicis et se passionna pour Michel-Ange. Ses envois firent sensation et reçurent un excellent accueil de l'Académie. De retour à Paris, Heim obtint en 1812 une médaille d'or de première classe pour son tableau intitulé *L'Arrivée de Jacob en Mésopotamie* (musée de Bordeaux). Dès lors il accumule les succès à chaque Salon et devient l'un des peintres les plus célèbres de la Restauration.

En 1824, Heim est chargé de décorer deux salles du musée Charles-X au Louvre, qui renfermaient pour la première des tableaux de l'école française, et pour la seconde une partie des antiquités grecques et romaines. Le plafond de la première salle représente sous une forme allégorique, *La Renaissance des arts en France*. La France, accompagnée du génie des arts, offre ses trésors à ceux qui accourent au bruit de la Renommée. Les voussures



F.J. Heim, *Le camp du Drap d'Or*, (détail), 1833, musée du Louvre, Paris

renferment huit tableaux, dont les sujets sont tirés de l'histoire de France à partir du règne de Charles VIII jusqu'à celui d'Henri II.

Notre dessin est préparatoire à la voussure illustrant l'épisode du Camp du drap d'or. Le traitement en grisaille suggère que le peintre avait prévu à l'origine de les décorer en trompe l'œil de bas-reliefs, comme on le retrouve dans plusieurs salles du musée Charles-X, traité par différents artistes comme Abel de Pujol ou Vinchon. Si le format presque carré de notre dessin s'éloigne du panoramique de la composition en couleur actuellement au plafond, l'organisation narrative de la scène en reste pratiquement inchangée. François Ier et Henri VIII à cheval se font face et se saluent en soulevant leurs chapeaux. Ils sont accompagnés d'une cour importante. L'ensemble se détache devant l'ouverture d'une tente qui divise symétriquement la scène en deux.



Entrevue de François I<sup>er</sup> et de Henry VIII au camp de  
diap d'or

## Baron François GÉRARD (1770-1837)

*Monseigneur de Belsunce pendant la peste*, vers 1824-1825

Encre et huile sur papier marouflée sur toile

38,5 x 30 cm

Signé à l'encre en bas à droite

Né à Rome en 1770, François Pascal Simon Gérard arrive à Paris à l'âge de douze ans avec sa famille. Il est admis à la demande de son père dans la « Pension du Roi », parmi onze autres jeunes artistes. Puis il intègre les ateliers de Pajou et de Brenet. De cette période date une petite esquisse, aujourd'hui disparue, considérée comme sa première peinture et ayant pour sujet *une scène de la peste*. En 1786, il entre dans l'atelier de David où il rejoint Girodet, Gros et Fabre, puis sous la direction du maître participe au concours du Prix de Rome en 1789, à l'occasion duquel il obtient le second Prix derrière Girodet son ami de jeunesse. Gérard traverse la période révolutionnaire et l'Empire en connaissant des succès grandissants. Des œuvres telles que le *Bélisaire* (1795) ou *Amour et Psyché* (1798) vont asseoir sa célébrité, jusqu'à l'obtention du statut de peintre officiel de la future impératrice, Joséphine de Beauharnais. Si beaucoup d'élèves de David ayant servi sous l'Empire connaissent quelques revers de fortune au début de la Restauration, la réputation de portraitiste de Gérard lui permet de très vite revenir au premier plan de la scène artistique. Son œuvre, ses relations et son salon (rendez-vous prisé de la bonne société du temps) en font l'un des personnages les plus influents des milieux intellectuels et artistiques d'Europe sous la Restauration. Il est nommé Premier peintre du Roi en 1817, fonction qu'il exercera sous les règnes de Louis XVIII et de Charles X. Cette recon-

naissance royale lui vaudra le titre de baron en 1819.

En 1825, alors qu'il travaille sur *Le Sacre de Charles X*, une toile de très grand format, la revue du *Mercur de France* annonçait : *Mr Gérard n'est pas si occupé du tableau du Sacre, qu'il ne songe à sortir des compositions de circonstances, il ne courtise par la fortune au point de négliger la gloire. Les amis du grand peintre parlent d'un tableau de la Peste de Marseille déjà commencé et destiné à rappeler une composition de David, la plus belle peut-être que le vieillard exilé ait laissé à sa Patrie.* Les deux tableaux dont il est question ici sont, pour le premier, *La Peste de Marseille* achevé par Gérard entre 1829 et 1835, et *Saint Roch intercédant auprès de la Sainte Vierge pour la guérison des pestiférés de Marseille* de David, peint en 1781. Ces deux œuvres illustrent l'un des épisodes les plus traumatisants de la première moitié du XVIIIe siècle : la peste de Marseille qui, en 1720 provoqua effectivement plus de 150 000 décès en Provence sur une population de 400 000.

Le personnage principal de la composition, Henri-François-Xavier de Belsunce de Castelmoron, fut un ecclésiastique français dont l'événement le plus marquant de son épiscopat fut cette grande peste de Marseille de 1720. Son attitude pendant cette période fut décrite comme très courageuse. Beaucoup furent frappés de son dévouement auprès des malades. Il multiplia les gestes spectaculaires





J.L. David, *Saint-Roch intercédant la Vierge pour les malades de la peste*, 1780, huile sur toile, musée des Beaux-Arts de Marseille



Baron Gérard, *Monseigneur de Belsunce pendant la Peste*, 1824, huile sur toile, musée des Beaux-Arts de Marseille

en exorcisant le fléau. Chateaubriand, dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, décrit l'une de ces interventions mystiques : *Quand la contagion commença de se ralentir, M. de Belsunce, à la tête de son clergé, se transporta à l'église des Accoules : monta sur une esplanade d'où l'on découvrait Marseille, les campagnes, les ports et la mer, il donna la bénédiction, comme le pape à Rome, bénit la ville et le monde : quelle main plus courageuse et plus pure pouvait faire descendre sur tant de malheurs les bénédictions du ciel ?* Le prélat consacra la ville au Sacré-Cœur pendant une messe célébrée le 1er novembre 1720. Cette dernière démarche lui aurait été suggérée par la visitandine Anne-Madeleine Rémusat. L'actuelle basilique du Sacré-Cœur a été construite à l'occasion du bicentenaire de cette consécration.

Si David choisit de représenter saint Roch, saint du XIV<sup>e</sup> siècle traditionnellement invoqué contre la peste, Gérard illustre, lui, le dévouement de Monseigneur de Belsunce, personnage historique contemporain des événements. Gérard commence à travailler à son tableau vers 1824-1825 et l'achève vraisemblablement en 1829, puis l'offre en 1835 à la ville de Marseille, en souvenir du plaisir d'avoir débarqué dans la cité phocéenne en arrivant d'Italie lorsqu'il était enfant. D'abord

exposé à l'Intendance sanitaire de Marseille, le tableau fut ensuite déposé au Musée des Beaux-arts en 1944.

La composition définitive semble s'éloigner considérablement des premières pensées du peintre, comme l'atteste un dessin du Louvre avec mise au carreau titré « Variante de le Peste de Marseille » (inv. 33.559), de même que l'absence de référence finale au tableau de David. Gérard reprenait pendant de longues périodes ses compositions historiques, les faisant évoluer, les laissant de côté et y revenant plus tard.

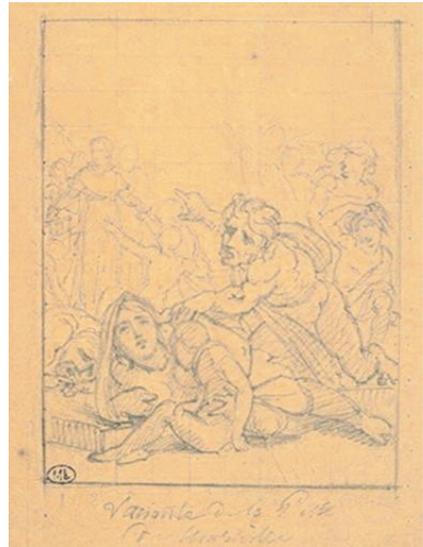
Notre esquisse apparaît comme une des premières pensées de composition d'ensemble. De format vertical, l'œuvre montre au premier plan, de gauche à droite, un homme tendant le bras gauche vers le ciel et s'appuyant sur sa main droite, une femme morte ou mourante allongée sur le dos, son enfant au sein (détail iconographique que l'on retrouve également dans le dessin du Louvre, mais plus dans l'œuvre finale). Ici, l'artiste s'inspire visiblement du groupe du premier plan de *La Peste d'Asdod* de Nicolas Poussin.

A sa droite, Monseigneur de Belsunce, facilement reconnaissable à son costume, invoque à genoux en tendant les bras le Sacré-Cœur



N.Poussin, *La Peste d'Asdod*, (détail) 1630-1631, huile sur toile, musée du Louvre, Paris

qui apparaît dans un nuage de lumière. A sa droite, figure un second personnage religieux ou plus probablement une répétition de Monseigneur de Belsunce priant les mains jointes. Au second plan à gauche, une femme, un genou à terre et la main sur le cœur, assiste à l'apparition miraculeuse. L'arrière-plan montre, pour sa part un panorama sur la mer avec un lever de soleil et deux tours. Gérard, au début de ses recherches, semble s'inspirer fortement de la composition du *Saint-Roch* de David, sans chercher à en réaliser un pendant. Les deux œuvres sont construites sur une diagonale partant de l'angle supérieur gauche et sont divisées en deux registres. La ligne d'horizon laisse apparaître un panorama des côtes marseillaises où se croisent ciel, terre et mer. Le personnage situé à l'extrême droite de la composition de notre esquisse, et que nous pensons être une variation pour la personne de Monseigneur de Belsunce, est représenté à genoux, les mains jointes, dans la même posture que le Saint-Roch. Ils sont tous les deux tournés vers le ciel, en direction pour le premier du Sacré-Cœur qui a visiblement changé trois fois de position et pour le second de la Vierge, tous deux apparaissant dans un nuage de lumière qui occupe la plus grande partie du ciel. La représentation des pestiférés est présente tant chez David que dans l'esquisse de Gérard, mais sans correspondances notables. Les couleurs des costumes, à dominantes de rouge, de bleu et de blanc chez Gérard, reprennent celles du vêtement de la Vierge dans le tableau de David, l'ensemble se détachant sur un fond d'ocre et de brun dans les deux œuvres.



Gérard, *Variante de la peste*, Mine de plomb sur papier, musée du Louvre, Paris

L'évolution de la composition, sur une période de cinq à dix ans (de 1824 à 1829 ou 1835), a généré de tels changements entre le projet initial et l'œuvre finale que notre esquisse ne peut en aucun cas s'apparenter à un modello. La structure même des deux œuvres est inversée, la diagonale dans le second cas partant de l'angle inférieur gauche. Si le protagoniste principal reste Monseigneur de Belsunce, l'épisode choisi est, lui, très différent. Dans le premier projet, Gérard illustre l'épisode de la consécration de la ville au Sacré-Cœur, alors que dans la composition définitive il se concentre sur le dévouement et la générosité du prélat distribuant du pain aux malades pendant l'épidémie. En ce sens la version offerte à la ville de Marseille se rapproche du tableau de Nicolas Monsiaux, exposé au Salon de 1819 sur le même sujet. Cependant la figure de Monseigneur de Belsunce est retirée à l'arrière-plan de la composition au profit du groupe monumental de la mère protégeant ses enfants ; les côtes marseillaises laissent également place à une vision détaillée du port Saint-Jean et à une façade d'église de style classique qui ne correspond à aucun édifice connu dans la ville.

N°7

## Attribué au Baron François GÉRARD (1770-1837)

*Le massacre des Niobides*, vers 1820

Pierre noire sur papier

37 x 52 cm

Cette feuille inédite de grand format représente le massacre des Niobides. L'artiste a utilisé ici la pierre noire avec une grande vigueur, fouillant le groupe central tout en traitant la partie droite et l'arrière-plan de manière beaucoup plus esquissée. Dans la mythologie grecque, les Niobides désignent les enfants d'Amphion et de Niobé, fille de Tantale. Leur mère se vantait d'avoir eu plus d'enfants que Léto, l'une des maîtresses de Zeus et mère d'Apollon et d'Artémis, ce qui déclencha la colère de ces derniers. Les deux jeunes dieux pour venger l'honneur de leur mère, massacrèrent Niobé et ses enfants de leurs flèches. Nous retrouvons ici Apollon et Artémis, en haut à gauche de la feuille, descendant du ciel. Niobé est représentée debout au centre de la composition, entourée de ses enfants. L'arrière-plan est constitué d'un décor de palais antique partiellement caché par un arbre. Le nombre des Niobides diffère suivant les sources, allant de douze à vingt personnes, filles et garçons, souvent à parts égales. Dans notre feuille il est possible d'en dénombrer une dizaine, cinq filles et cinq garçons.

La première représentation connue du mythe est une amphore tyrrhénienne du VI<sup>ème</sup> siècle av. J.-C, représentant Apollon, Artémis et trois de leurs victimes tentant de fuir. À l'épo-

que hellénistique, le mythe devient un des sujets favoris des sculpteurs. Gérard, comme son maître David a pu à l'occasion de son séjour romain s'inspirer des différentes représentations antiques du mythe. Un dessin de Jacques-Louis David, conservé au musée du Louvre, illustre le thème en s'inspirant d'un relief décorant un tombeau, et représentant Apollon et Artémis massacrant les enfants de Niobé, tombeau aujourd'hui conservé au Museo Pio Clementino au Vatican. Les dimensions et le caractère ambitieux de notre dessin permettent de supposer que Gérard envisageait la réalisation d'une œuvre plus aboutie. Le format en largeur ne semble pas pouvoir s'adapter ici à un projet d'illustration, bien que l'artiste se soit souvent confronté à l'exercice des illustrations d'Ovide.

Grand dessinateur formé par David, Gérard ne respecte pas dans ses œuvres historiques la rigueur théorique chère à son maître. On retrouve dans ce dessin tout le vocabulaire graphique de l'artiste : geste à la fois ample et saccadé, d'une grande nervosité dans les parties les plus esquissées, maniérisme des corps, transparence des drapés. Il donne ici au sujet néo-classique une impulsion personnelle, vigoureuse et épique, qui annonce le romantisme d'une manière différente de celle de Girodet ou de Guérin.



## Alexandre-Évariste FRAGONARD (1780-1850)

*Van Dyck dans son atelier*, vers 1825

Sanguine sur papier

15,5 x 12 cm

Cachet en bas à gauche

Fils et élève de son père Jean-Honoré Fragonard, Alexandre Évariste fréquente l'atelier de David et débute au Salon de 1793 avec un dessin. Il reçoit sous l'Empire, un grand nombre de commandes officielles, dont le fronton du palais Bourbon, finalement remplacé par celui de Cortot, ainsi que des grisailles pour le même palais. Dès cette époque, il travaille également pour la manufacture de Sèvres. Après la chute de l'Empire, Louis XVIII, Charles X (plafonds du Louvre), puis Louis-Philippe (galerie des Batailles) continuent de lui commander des œuvres.

À partir de 1815, Fragonard fils se tourne vers l'histoire nationale et devient un des principaux représentants du style troubadour. Il se libère à partir de cette époque de l'enseignement davidien, et adopte une technique plus ample, une touche large et une palette plus vibrante qu'il associe à des mises en scène dramatiques inspirées des maîtres du XVIIe siècle: Rubens, Caravage et surtout Van Dyck. En cela il se différencie de la technique minutieuse de Révoil ou Fleury Richard.

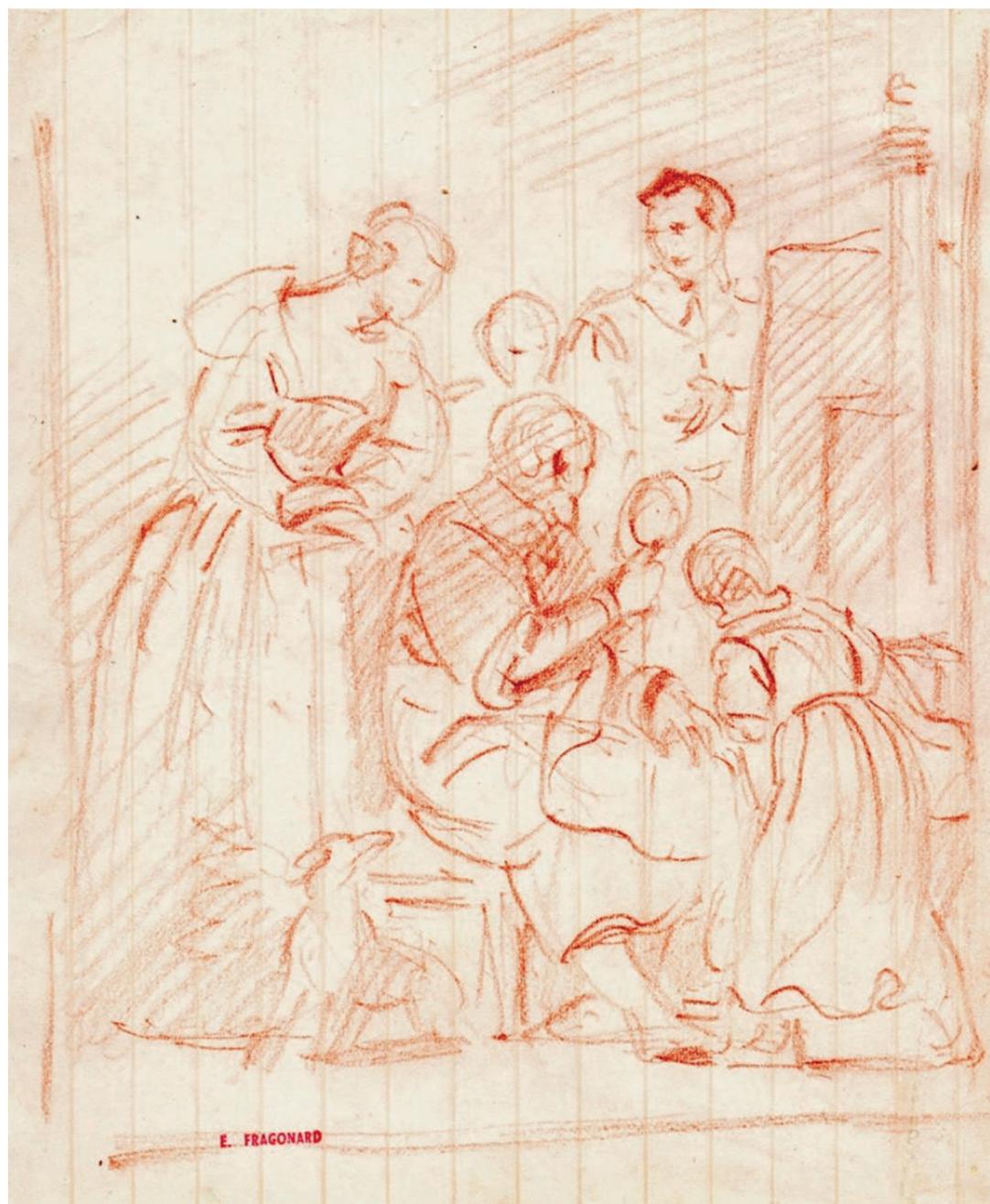
Notre dessin représente un peintre dans son atelier, entouré de sa famille. Les costumes sont typique du XVIIIe siècle, et le profil du peintre bien que tout juste esquissé, évoque celui de Van Dyck. L'illustration de la vie des peintres anciens est une thématique récurrente



Alexandre Évariste Fragonard, *Raphaël rectifiant la pose de son modèle*, 1822, huile sur toile, dépôt du musée du Louvre au Musée Fragonard, Grasse

te dans l'œuvre d'Alexandre Évariste. Nous pouvons citer par exemple : *François Ier recevant le Primatice* (plafond du Louvre) ou bien encore *Raphaël rectifiant la pose de son modèle*. Ce dessin à la sanguine d'une technique très libre montre tout ce que Fragonard doit à son père et aux maîtres du XVIIIe siècle.

Même si aucune œuvre définitive, en relation avec notre dessin, ne semble être connue à ce jour, il est possible que, suite à l'exposition prévue en 2016 au musée Magnin de Dijon et au musée des Beaux-Arts de Quimper ainsi qu'à la publication du catalogue raisonné de l'œuvre du peintre, de nouveaux éléments permettront de la rapprocher d'une peinture ou d'un dessin plus abouti.



## Eugène DEVÉRIA (1805-1865)

### *Louis-Philippe Ier prête serment, devant les Chambres, de maintenir la Charte, 9 août 1830, 1830*

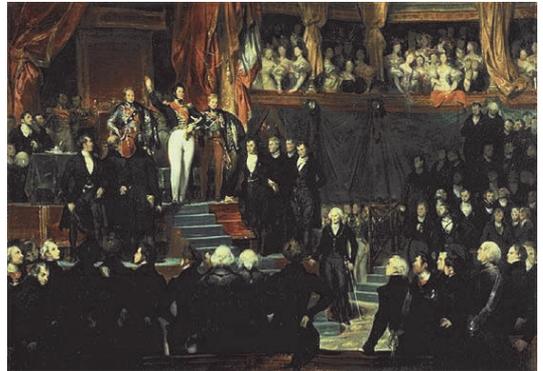
Mine de plomb sur papier calque

19,5 x 26 cm

Signé et daté en bas à gauche

Eugène Devéria montre très tôt des dispositions pour le dessin et entre aux Beaux-Arts, dans l'atelier de Girodet puis dans celui de L'éthière. La première participation d'Eugène Devéria au Salon a lieu en 1824, mais c'est en 1827 qu'il rencontre véritablement le succès avec son tableau *La naissance d'Henri IV*, qui occulte presque à l'époque le célèbre tableau de son ami Delacroix, *La mort de Sardanapale*. Suite à ce premier triomphe, Eugène reçoit de nombreuses commandes officielles, notamment de Louis-Philippe pour la nouvelle décoration du château de Versailles et le musée de l'Histoire de France que ce dernier souhaite créer à Versailles.

Notre dessin est préparatoire pour *Louis-Philippe Ier prête serment, devant les Chambres, de maintenir la Charte, 9 août 1830*, tableau réalisé de 1831 à 1836. Bien qu'ayant échoué au concours pour la décoration de la salle des séances de la chambre des députés au Palais Bourbon, à laquelle l'esquisse peinte était destinée, Eugène se vit malgré tout commander le tableau par Louis-Philippe. Ce dernier aurait d'ailleurs fait lui-même corriger certains détails de l'esquisse peinte par soucis d'exactitude. Cette composition dessinée est très proche du tableau définitif, bien que les silhouettes de certaines figures restent juste esquissées, notamment celles des princesses sur les tribunes à l'arrière-plan. On peut voir dans ce dessin que Devéria a du faire poser de jeunes



E. Devéria, *Louis-Philippe Ier prête serment, devant les Chambres, de maintenir la Charte, 9 août 1830*, 1831-1836, huile sur toile, Château de Versailles

modèles, élèves ou amis, pour fixer la composition, mais il modifiera la physionomie et les attitudes des militaires et hommes politiques représentés dans le tableau final, afin de se rapprocher de la réalité. Pour cette composition ambitieuse, Devéria réalisera plus d'une cinquantaine de portraits dessinés des personnages présents lors du serment. La galerie de portraits qu'Eugène Devéria livre dans cette grande composition historique se mêle d'un charme mondain, et d'une certaine coquetterie, que l'on retrouve dans de nombreuses œuvres de l'artiste. C'est d'ailleurs ce double aspect de sa production, l'élégance joyeuse de ces scènes officielles et cette vision romantique de l'histoire contemporaine, qui fera le succès d'Eugène Devéria, mais pour lequel il sera également très critiqué.



## N°10

### Jules Claude ZIEGLER (1804-1856)

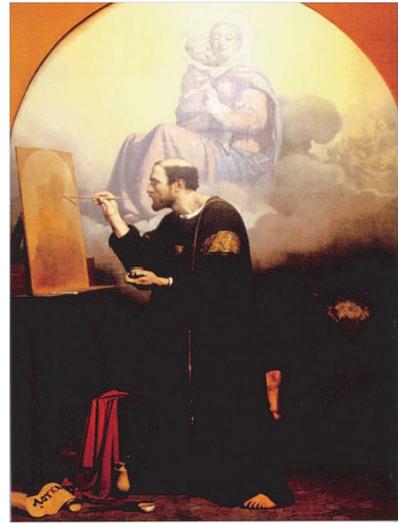
#### *Saint Luc peignant la Vierge*, vers 1839

Huile sur toile

21 x 16 cm

Jules Ziegler commença à étudier le droit avant de se tourner vers la peinture. Il devient l'élève de Jean-Auguste-Dominique Ingres et de François-Joseph Heim et s'intéresse très tôt aux peintures espagnoles, qu'il découvre dans la Galerie de Louis-Philippe au Louvre. En 1836, Adolphe Thiers, alors ministre de l'Intérieur, confit à Ziegler la peinture de l'abside de la Madeleine en lieu et place de Delarochette, à qui cette composition avait été préalablement commandée. Cette immense réalisation nécessitera deux années d'un travail intense, jusqu'à son achèvement en 1838. L'année suivante, en 1839, fort de son récent succès, il présente au Salon, sous le numéro 2140, un tableau intitulé *La vision de saint Luc*. Celui-ci représente le saint travaillant à la représentation d'une Vierge à l'enfant. À l'arrière-plan, le taureau, symbole de l'évangéliste est allongé sous les nuages qui laissent apparaître la Vierge et l'enfant Jésus. Aux pieds du saint, tout un attirail d'instruments de métier s'étale sur le sol. Les critiques de l'époque évoquent régulièrement le tableau et mettent en avant le retour vers l'ingrisme dont Ziegler semblait s'être éloigné dans les fresques de la Madeleine. Ce tableau de grand format (293 x 212 cm) est aujourd'hui conservé au musée de Dunkerque. Le musée Magnin de Dijon conserve une autre version à l'identique, mais de moindre dimension, qui était anciennement attribuée par le collectionneur à Papety.

Notre esquisse de même composition montre un grand nombre de variations avec ces



J.Ziegler, *Saint Luc peignant la Vierge*, 1839, huile sur toile, musée des Beaux-Arts de Dunkerque

deux versions qui la désigne comme un modèle au sens propre. La nuée d'angelots n'apparaît pas encore à l'arrière-plan et le tableau posé sur le chevalet est esquissé en couleurs dans notre version alors qu'il l'est en grisaille dans les deux autres. La dalmatique du saint est traitée dans une monochromie jaune ocre, alors qu'elle est bicolore, brun et or à Dijon et Dunkerque. De la même manière, les objets épars, différent dans leurs formes, leurs couleurs et leurs positions.

À partir des années 1840, Ziegler séjourne régulièrement dans la propriété familiale de Haute-Marne, où il s'adonne à la céramique et, parmi les premiers, à la photographie. Il dirigera ensuite une manufacture de vases en grès, près de Beauvais, le musée de cette ville conservant aujourd'hui un grand nombre de pièces. Il revient à la peinture au Salon de 1844 et trois ans plus tard peint la célèbre *Judith* (aujourd'hui au musée de Lyon). Il termine sa vie comme conservateur du musée de Dijon et directeur de l'école des Beaux-Arts de la ville.



N°11

## Claudius LAVERGNE (1815-1887)

*Sainte Élisabeth de Hongrie*, vers 1845

Mine de plomb et craie blanche et aquarelle

17 x 14,5 cm

Peintre, critique d'art et peintre-verrier, Claudius Lavergne est né à Lyon en 1815. Élève de l'École des Beaux-Arts de Lyon, il devient le disciple d'Ingres en 1834, qu'il rejoint par la suite à Rome avec Flandrin. Claudius Lavergne exposa régulièrement au Salon à partir de 1838 et obtint une médaille de 3<sup>e</sup> classe en 1845 pour le *Sacré Cœur*.

La même année, il présente au Salon de Lyon un tableau intitulé *Le Miracle des roses* sous le numéro 254. L'œuvre représente un épisode miraculeux de la vie de sainte Élisabeth de Hongrie.

La légende raconte que la jeune reine portait secrètement du pain aux pauvres d'Eisenach, à pied et seule, ce que réprouvait son mari. Un jour qu'il la rencontra sur son chemin, celui-ci, contrarié, lui demanda ce qu'elle cachait ainsi sous son manteau. Elle lui répondit d'abord que c'étaient des roses, puis, se rétractant, elle lui avoua, pour finir, que c'était du pain, et lorsque son mari lui ordonna alors d'ouvrir son manteau, il n'y trouva que des roses : c'est le miracle de sainte Élisabeth de Hongrie.

La sainte du début du XIII<sup>e</sup> siècle, vêtue de bleu et de blanc porte une couronne et retient dans sa robe une brassée de roses. Elle est entourée à sa droite de Louis IV de Thuringe, son mari, en habit de chasseur, et de sa belle-mère placée derrière elle à sa gauche, qui regarde ce qu'elle cache dans les plis de sa robe.



C. Lavergne, *Sainte Élisabeth de Hongrie*, 1845, huile sur toile, Galerie La Nouvelle Athènes, Paris

Le groupe se détache sur un fond de paysage médiéval avec une forteresse. Claudius Lavergne illustre la légende dans un style troubadour tardif, qui le rapproche des Nazaréens allemands, que l'artiste a pu fréquenter à l'occasion de son séjour romain.

Notre dessin à la mine de plomb et à la craie blanche sur fond d'aquarelle bleue est une étude pour le visage de la sainte.



## N°12

### Hippolyte FLANDRIN (1809-1864)

*Saint Grégoire*, vers 1848

Mine de plomb sur papier

22 x 14 cm

Porte le cachet de la vente après décès en bas à droite

Hippolyte Flandrin est l'un des principaux peintres religieux du milieu du XIXe siècle. Originaire de Lyon, il apprend très tôt à dessiner avec son frère aîné Auguste Flandrin, avant d'entrer à l'école des Beaux-Arts de Lyon. En 1829, il décide de se rendre à Paris avec son frère cadet Paul, pour étudier dans l'atelier du peintre Louis Hersent, avant de décider d'entrer dans l'atelier de son futur maître, Ingres. Il remporte en 1832 le grand Prix de Rome et part l'année suivante à la villa Médicis. De retour à Paris, en 1839, il se consacre principalement à la peinture religieuse. Son talent remarqué par tous lui vaudra de nombreuses et importantes commandes de l'État pour des édifices religieux, tel que Saint-Séverin et Saint-Vincent-de-Paul à Paris, Saint-Paul à Nîmes ou encore Saint-Martin-d'Ainay à Lyon. Le chantier de l'église Saint-Germain-des-Prés, en quatre commandes successives (le sanctuaire en 1842, le chœur en 1846, la nef en 1856 et les transepts en 1864) sera sa plus importante réalisation religieuse.

A la suite de ces deux premières commandes de Saint-Germain-des-Prés, Flandrin reçoit en 1848 de l'architecte Charles-Auguste Questel la commande des peintures de l'église Saint-Paul de Nîmes alors en construction. En 1847, Hippolyte entre sur le chantier avec son frère Paul, aidés par l'ancien élève de leur frère aîné, Benoit Chancel. A leur arrivée à Nîmes, la construction de l'église Saint-Paul ayant pris du retard, Flandrin et ses deux



A.Denuelle, *Coupe longitudinale du chœur de Saint-Paul de Nîmes*, aquarelle, musée des Beaux-Arts de Nîmes

principaux collaborateurs doivent se contenter d'ébaucher les fresques pendant une dizaine de jours, avant qu'Hippolyte ne reparte à Paris, les murs n'étant pas prêts à accueillir ses peintures. Il revint avec sa famille et s'installa à côté de l'Église Saint-Paul, où Lamothe et le peintre Paul Balze, son ami depuis leur époque de formation chez Ingres, le rejoignirent pour l'aider dans sa commande. Flandrin peint le cœur de l'église en six mois. Il y place, à droite et à gauche du chœur, deux magnifiques processions de saints et martyrs se dirigeant vers le chœur.

Notre dessin est une étude pour saint Grégoire, placé dans la partie supérieure droite du chœur, où les quatre Pères de l'Église d'Orient sont représentés assis tenant dans leur main des rouleaux.



## Jean-Baptiste CARPEAUX (1827-1875)

*La présentation du Christ au Temple*, vers 1844-47

Deux dessins au lavis d'encre et crayon sur papier

23 x 91 cm pour chaque feuille

Cachet de la vente Carpeaux en bas à droite des deux dessins

Jean-Baptiste Carpeaux est un célèbre sculpteur, peintre et dessinateur français, né à Valenciennes en 1827. Issu d'un modeste milieu ouvrier, il part à Paris en 1842 et entre à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier d'Abel de Pujol, son compatriote, en 1844. Au début de 1845, moins de six mois après son entrée à l'école, il termine seizième sur cinquante trois dans la première épreuve en vue de l'admission au Grand Prix de sculpture, avec un bas-relief représentant Joseph reconnu par ses frères. En 1846, Abel de Pujol ferme son atelier et Carpeaux rejoint celui de Rude. Cependant, ce nouveau maître se sachant lui-même en difficulté vis-à-vis de l'Académie, conseilla au jeune artiste prometteur d'entrer dans l'atelier de Duret pour conserver ses chances d'obtenir le Grand Prix. Duret lui enseigna l'art du drapé, de l'organisation des masses et lui fit comprendre le sens de la discipline. Nos deux dessins, de grand format, doivent dater de cette période de formation à l'école des Beaux-Arts, entre 1844 et 1847. De sujet identique ils illustrent un épisode biblique tiré des Évangiles : la présentation du Christ au Temple.

Dans le premier dessin, les personnages sont installés dans l'espace architectural du Temple en respectant les règles classiques de la perspective. Dans le second, l'ensemble des personnages est rabattu au premier plan en frise, de manière à pouvoir être retranscrit en bas-relief.

Il s'agit de toute évidence d'un exercice scolaire, auquel le jeune élève Carpeaux doit se plier pour parfaire sa formation de sculpteur.

Nos deux dessins portent, en plus du cachet de l'atelier, une étrange mention au crayon en bas à droite sous chacune des compositions : « Le tableau est de JB Carpeaux, il est aux loges. » Celles-ci, évidemment postérieures, ont dû être tracées par les descendants de l'artiste et font référence à cette période de formation à l'École des Beaux-Arts.

Carpeaux connut rapidement un grand succès. Dès son retour d'Italie, il commence à travailler pour la famille impériale, pour laquelle il réalisera de nombreux portraits. Il recevra également de nombreuses commandes officielles, dont celle de la façade du pavillon de Flore et de *La Danse*.



N°14

## Paul HUET (1803-1869)

*Esquisse pour le Val d'Enfer au pied du Sancy*, vers 1847

Huile sur panneau

20,5 x 25 cm

Cachet de cire Paul Huet au revers

Paul Huet manifesta dès l'adolescence des dons de paysagiste, peignant en plein air à Paris et dans ses environs, particulièrement à l'île Seguin, où sa famille séjournait souvent. Deux brefs passages, en 1818 et 1819, dans les ateliers de Guérin et de Gros, le marquèrent moins que la leçon reçue de Watteau et de Fragonard, qui inspirèrent ses premiers essais. Puis l'influence de Géricault l'emporta, et surtout celle des paysagistes anglais. Étroitement lié avec Bonington, Huet peignit aux côtés de celui-ci et il est parfois malaisé de distinguer l'œuvre de chacun. En 1824, enfin, la découverte de Constable détermina l'orientation définitive de Huet, qui assombrit sa palette, et alourdit sa pâte. Huet, l'un des premiers, trouva l'expression romantique du paysage. *Soleil se couchant derrière une abbaye* (1831, musée de Valence) fut inspiré par un poème de Victor Hugo. Au cours de ses voyages en France et à l'étranger, Huet alla vers les sites rendus mystérieux par de violents contrastes d'ombre et de lumière.

Son tableau intitulé *Le Val d'enfer*, exposé au salon de 1847 et aujourd'hui conservé au musée de Reims, met en avant la domination d'une nature sauvage sur l'homme, ici repré-



P.Huet, *Le Val d'enfer au pied du Sancy*, 1847, huile sur toile, musée des Beaux-Arts de Reims

senté par un adolescent qui semble interpellé le spectateur. Les montagnes acérées, le torrent tumultueux, les nuages qui s'accrochent et s'engouffrent dans la vallée, tout ici montre la suprême beauté d'une nature menaçante.

Notre esquisse, de petit format, peinte à la hâte sur un panneau d'acajou non préparé, annonce les principaux éléments de la composition finale. Le personnage n'est suggéré que par trois points de peinture; un blanc pour la tête, un rouge pour l'écharpe, et un noir pour le pantalon.

Ami intime de Delacroix, loué par la critique d'avant-garde, Huet resta méconnu, puis tomba dans un relatif oubli.



## Alexandre CABANEL (1823-1889)

*Étude de tête d'homme en Saint Jean-Baptiste*, vers 1848-49

Huile sur toile

24 x 17 cm

Originaire d'une famille de Montpellier, Alexandre Cabanel est l'un des artistes les plus célèbres du Second Empire. Élève de François-Édouard Picot, il obtient le second prix de Rome en 1845 et devient pensionnaire à la villa Médicis jusqu'en 1850. Le sujet de saint Jean-Baptiste est connu dans l'œuvre de Cabanel comme étant celui de son dernier envoi de Rome comme pensionnaire. Ce troisième envoi obligatoire consiste en une figure peinte d'après nature de grandeur naturelle. Le mauvais accueil reçu par ses deux précédents envois, qui lui avait valu des mises en garde assez sévères de la part de l'Institut, se devait dans ce dernier cas d'être rectifié. Le tableau reçoit un très bon accueil à l'occasion de son exposition à l'école des Beaux-Arts, puis au Salon l'année suivante, et en fait son premier véritable succès public.

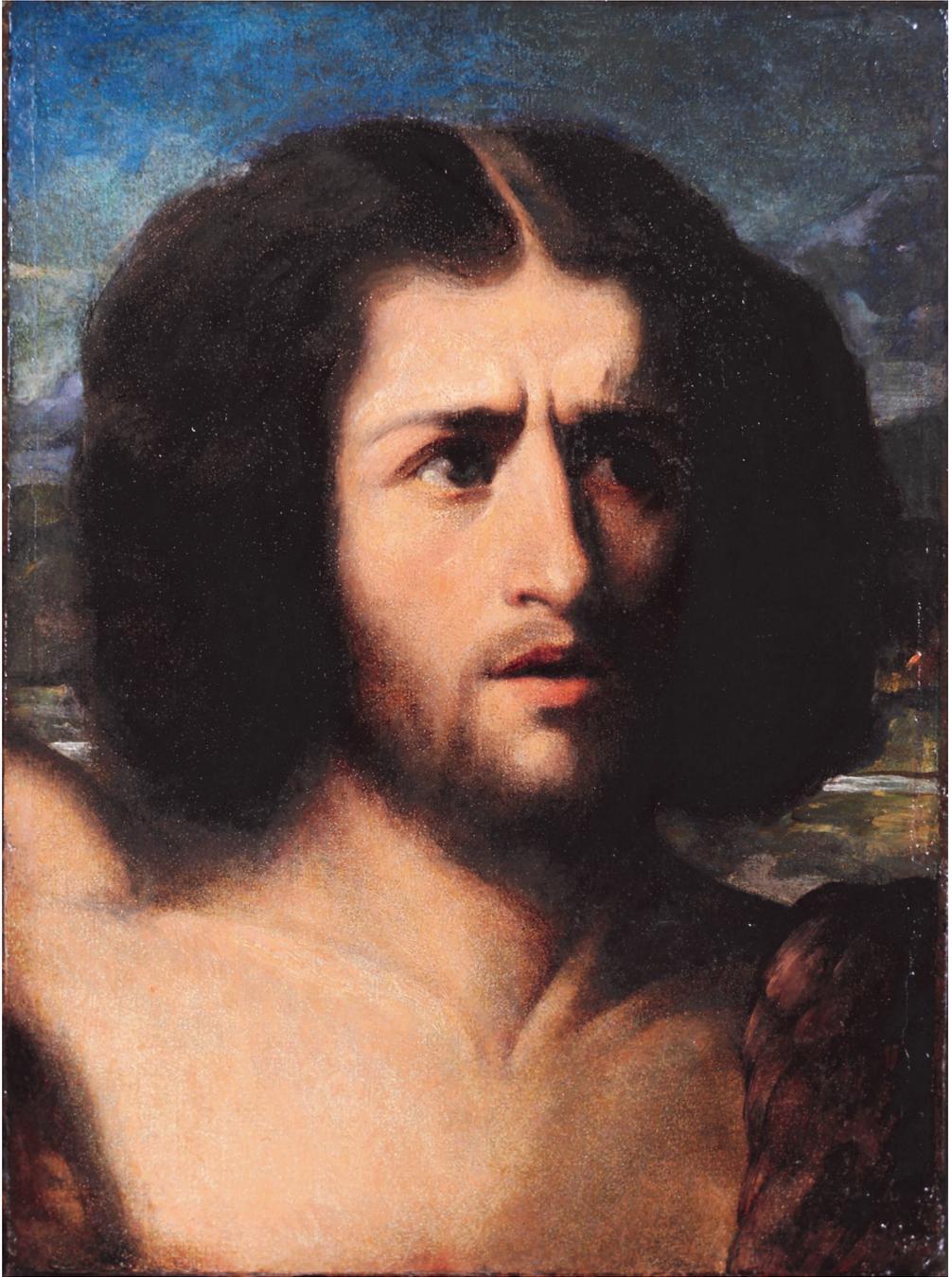
Notre étude de tête d'homme en Saint Jean-Baptiste reprend partiellement le même sujet et doit être envisagée comme un des premiers jalons de l'histoire de cette composition. Même si elle ne peut être directement reliée à son dernier envoi de Rome, l'artiste a dû lors de son séjour romain se plier à l'étude d'après nature comme demandé et réaliser ce portrait d'homme en le transformant à posteriori en personnage biblique. Un trop grand nombre de différences notables empêchent un rapprochement direct qui en ferait à proprement parler une esquisse : cadrage réduit au visage, axe de la tête inversé, présence du vêtement sur l'épaule, ligne d'horizon plus haute. Il



A.Cabanel, *Saint Jean-Baptiste*, 1850, huile sur toile, musée Fabre, Montpellier

reste cependant quelques éléments qui permettent d'envisager cette étude comme l'une des étapes dans la genèse de l'œuvre finale. Si l'axe de la tête est inversé, il l'est de manière parfaitement symétrique. Le fort contraste entre partie gauche et droite du visage, bouche entre ouverte, barbe courte et surtout les cheveux longs répartis de part et d'autre de la tête se retrouvent dans les deux œuvres.

Dans le catalogue de l'exposition Cabanel du musée Fabre, en 2010, le catalogue sommaire de l'œuvre peint signale, sous le numéro 58, une œuvre non reproduite, à la localisation inconnue et dont le sujet serait une esquisse pour la prédication de Saint Jean-Baptiste. Le format indiqué est exactement identique à celui de notre étude qui, de fait, pourrait correspondre au numéro 81 de la vente de l'atelier du peintre en 1889.



N°16

## Eugène DELACROIX (1798-1863)

*Étude pour Samson et Dalila*, vers 1849-1850

Mine de plomb sur papier calque

6,5 x 16,5 cm

Cachet E.D en bas à droite (Lught I.838a)

Ce petit dessin à la mine de plomb sur calque est une œuvre du célèbre peintre romantique Eugène Delacroix. Vers la fin des années 1840, l'artiste travaille sur une composition nouvelle illustrant l'épisode biblique de Samson et Dalila.

L'histoire de Samson est rapportée dans l'Ancien Testament. Les princes philistins, ennemis d'Israël, promettent à Dalila une récompense si elle parvient à découvrir le secret de la force de Samson. Dalila harcèle le héros, jusqu'à ce que celui-ci lui révèle que sa force extraordinaire réside dans ses cheveux. Ce tableau est aujourd'hui conservé à la fondation O. Reinhart à Winterthur.



E. Delacroix, *Samson et Dalila*, Mine de plomb sur papier calque, musée du Louvre, Paris

Au début de l'année 1850, Delacroix finalise la composition et écrit en date du mardi 7 mai :

— *Je n'ai pas mis le pied dehors de toute la journée,*



E. Delacroix, *Samson et Dalila*, 1849-1856, huile sur toile, musée Oskar Reinhart, Winterthur

*malgré le projet d'aller à Fromont.*

*Je me suis occupé de rechercher à mettre au net la composition de Samson et Dalila. Quoique cela ne m'ait pris que peu de temps et dans la matinée seulement, je ne me suis pas ennuyé.*

Notre dessin, qui représente trois personnages, Dalila assise sur le lit, Samson allongé sur ses jambes et un troisième personnage, varie légèrement de la composition définitive. Effectivement, comme dans un autre dessin conservé au Louvre, Dalila détourne la tête vers la droite alors que dans le tableau de la collection Reinhart, elle se penche vers Samson. Ce dessin s'intègre dans le corpus des nombreux travaux préparatoires de l'artiste pour aboutir à son tableau. Le Louvre conserve deux autres dessins pour cette composition.



N°17

## Alexandre CABANEL (1823-1889)

*Allégorie du temps*, vers 1861

Étude pour *Le rêve de la vie*

Sanguine sur papier

40 x 28 cm

Signé en bas à droite

À son retour de Rome, Cabanel reçoit un grand nombre de commandes publiques et privées pour des décors de grand envergure. C'est le cas tout d'abord avec la commande des mois de l'année pour le salon des cariatides de l'Hôtel de Ville de Paris, en 1852 puis avec les décors du grand salon de l'hôtel Peireire en 1858. En 1861, Constant Say un riche industriel, lui commande à son tour le décor du plafond du grand salon de son hôtel particulier. Le thème choisi est « Le rêve de la vie ». Avec ce sujet moins conventionnel que pour ses précédentes commandes, Cabanel mélange les allégories pour illustrer quatre grandes thématiques: la jeunesse, le repos, le travail et la poésie.

Notre dessin à la sanguine est préparatoire au personnage dominant les deux groupes chargés d'illustrer ces deux dernières thématiques. Assis sur un nuage, un globe entre les jambes, le personnage aux airs de dieu grec tend son bras gauche vers le ciel, en tenant un sablier dans la main. Évocation d'un Cronos bienveillant, cette allégorie masculine du temps veille et régit le travail et les loisirs de la vie des hommes.



A. Cabanel, *Le rêve de la vie*, 1861, hôtel Constant Say, Paris



## Paul BAUDRY (1828-1886)

*Jeune garçon au tambourin*, vers 1863-1866

Étude pour *La musique en France*

Sanguine sur papier

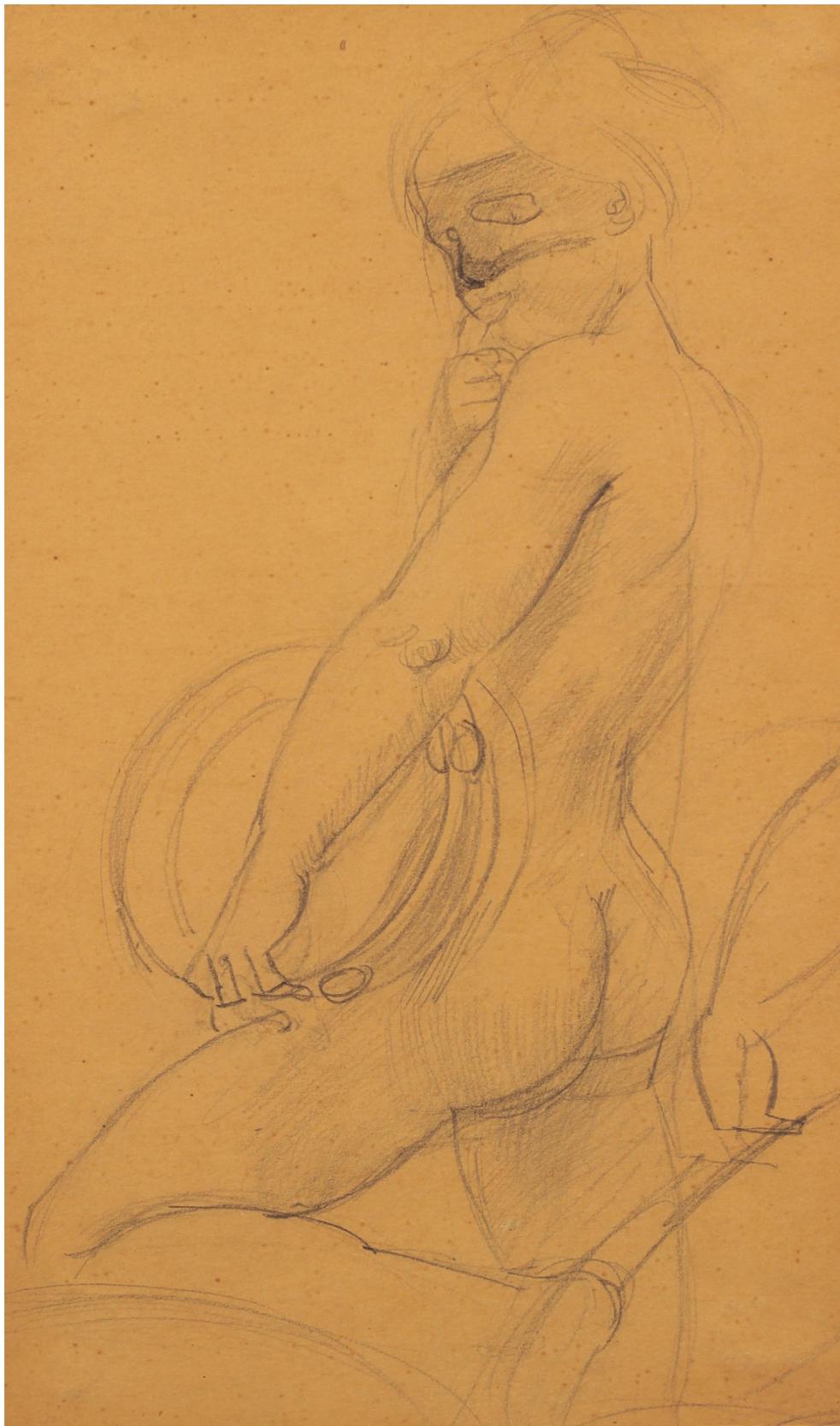
25 x 15 cm

Paul Baudry est l'un des plus importants représentants de la peinture académique du Second Empire. Il entre à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1844, dans l'atelier de Michel-Martin Drolling. En 1847, il obtient un second prix au concours de Rome avec *La Mort de Vitellius*, puis, en 1850, il partage le premier grand prix avec William Bouguereau sur le sujet de *Zénobie trouvée par des bergers sur les bords de l'Araxe*. Fort de ce succès, il part pour l'Italie où il devient pensionnaire de la villa Médicis à Rome à partir de 1851. Dès son retour, il reçoit un grand nombre de commandes publiques et privées et se forge une réputation de portraitiste mondain et de grand décorateur. L'immense chantier de l'Opéra de Paris dirigé par Charles Garnier, qui débute en 1861, est l'occasion pour de nombreux artistes de recevoir des commandes prestigieuses. Paul Baudry, avec Jules Lenepveu, Isidore Pils et Jules-Elie Delaunay se voient confier les décors de l'intérieur de l'édifice, Baudry ayant la tâche de décorer la majeure partie du plafond à voussures du grand foyer. Dans cette œuvre de très grandes dimensions, il illustre les grandes étapes de l'histoire de la Musique, de la Comédie et de la Tragédie et décline plusieurs aspects de leur thématique propre. Dix médaillons, vingt voussures, trois plafonds, soit au total trente-trois peintures sur près de 430m<sup>2</sup>. Pour cette réalisation colossale, Baudry se confronte directement aux plus grands génies de l'histoire de l'art, Michel-Ange, Carrache et Le Brun. A cet effet, dès 1864, il retourne à Rome afin de copier les fresques de la chapelle



P. Baudry, *La Musique en France*, 1874, Opéra Garnier, Paris

Sixtine et celles du palais Farnèse. En 1866, Baudry peint les quatre premiers médaillons : *La Musique en Égypte, en Grèce, à Rome et barbare*. Suivront quelques années plus tard : *La Musique en Perse, en Italie, en Germanie, en Grande-Bretagne, en Espagne* et enfin *La Musique en France*. Le dessin que nous présentons est préparatoire à cette dernière composition. Il représente un jeune garçon nu, et de dos, vu de trois-quarts, tenant un tambourin et tournant son visage masqué d'un loup dans notre direction. Dans l'œuvre définitive, l'enfant ne porte plus de masque et joue du tambourin. Une esquisse préparatoire, passée en vente en 2009 à Vendôme, accuse les mêmes différences avec le médaillon final. Baudry consacre dix années à la réalisation de cet ensemble, qui restera son grand chef-d'œuvre. Quelques années plus tard l'artiste reçoit la commande de fresques pour le Panthéon mais meurt avant d'avoir exécuté son projet.



N°19

## Jean-Baptiste CARPEAUX (1827-1875)

*Première pensée pour La Danse*, vers 1865

Fusain et rehauts de craie blanche

21,5 x 14 cm

Ancienne collection Jeanron

En 1854, Jean-Baptiste Carpeaux remporte le prix de Rome qui lui ouvre les portes de l'Italie. A Rome, il découvre Michel-Ange, dont l'œuvre aura une influence permanente sur sa propre production. A son retour en France, il devient un proche de la famille impériale dont il réalise les portraits en buste de la plupart des membres. Cette amitié avec l'Empereur, et surtout l'Impératrice, lui apporte de nombreuses commandes officielles dans un Paris qui se transforme peu à peu en vaste chantier sous le Second Empire.

En 1863, Charles Garnier, l'architecte du nouvel Opéra de Paris, commanda quatre groupes sculptés à quatre artistes titulaires du Prix de Rome pour décorer la façade du bâtiment. Carpeaux devait traiter le thème de la danse. Trois ans durant, il multiplia esquisses et maquettes. La préoccupation essentielle du sculpteur était de rendre la sensation du mouvement, ce à quoi il parvient par une double dynamique, verticale et circulaire. Le génie bondissant domine l'ensemble, entraînant la ronde des Bacchantes, en déséquilibre. Notre dessin à la pierre noire apparaît comme l'une des toutes premières pensées pour le groupe sculpté. Le personnage du génie, au centre est



J.B. Carpeaux, *La Danse*, 1865-1869, plâtre, musée d'Orsay, Paris

encore à ce moment de la conception un modèle féminin que soulèvent les Bacchantes. L'ensemble du groupe est installé sur un piédestal, dont il ne dépasse pas, à l'inverse du groupe définitif. L'artiste, sous son dessin principal, a esquissé une étude de tête qui pourrait bien être un petit autoportrait. Une mention, au dos de l'encadrement d'origine, précise que ce dessin aurait été offert par l'artiste à Jeanron, probablement le peintre et ancien conservateur du Louvre, Philippe Auguste Jeanron.



N°20

## Gustave GUILLAUMET (1827-1875)

*Jeune Bédouin*, vers 1865

Étude de pour *Le marché arabe dans la plaine de Torcria*

Pierre noire et gouache blanche sur papier

48 x 30 cm

Signé du cachet en bas à droite

Gustave-Achille Guillaumet fut élève de François-Édouard Picot et Félix Barrias, à l'École des Beaux-Arts de Paris, où il obtint un second prix de Rome en 1861. L'année suivante, il a l'occasion d'aller en Algérie pour la première fois. Ayant contracté la malaria, il passera trois mois à l'hôpital militaire de Biskra. Néanmoins, enthousiasmé par ce pays, il y retournera une dizaine de fois, se rendant de Mascara à Oran, en passant par la Kabylie. De retour à Paris, il expose régulièrement au Salon les grandes compositions que lui inspire l'Algérie. Guillaumet illustre des scènes de la vie quotidienne berbère en s'attachant plus particulièrement au rendu de la lumière et de l'atmosphère qui l'environne.

Au Salon de 1865, Guillaumet expose un tableau de grand format intitulé *Marché arabe dans la plaine de Torcia*, sous le numéro 987.

Notre dessin est une des études préparatoires pour cette œuvre. Il représente un jeune bédouin portant une selle. Ce personnage se trouve au premier plan au centre de la composition. La feuille montre des variations dans la position des mains et des études de détails de différents éléments du corps.

Trois ans plus tard, un autre tableau de Guillaumet fit sensation. Il s'agit de *Sarah*, proba-



G.Guillaumet, *Marché arabe dans la plaine de Torcia*, 1865, huile sur toile, musée des Beaux-Arts de Lille

blement le tableau le plus célèbre de cet artiste. Cette œuvre se démarque fortement de la production des peintres orientalistes de l'époque. Guillaumet nous montre une vision différente du désert, jouant sur la sensation de vide et d'immensité, en plaçant un squelette de chameau au premier plan. Au loin, à travers les rayons d'un soleil froid se couchant, on distingue ce qui semble être une caravane. Ce tableau est aujourd'hui conservé au musée d'Orsay.

Gustave Guillaumet ne se contente pas de peindre son ressenti de l'Algérie, il publie également, ses récits de voyages dans des journaux comme son condisciple, le peintre Eugène Fromentin. *Tableaux Algériens*, livre paru en 1888, regroupe cet ensemble de textes.



**Guillaume Alphonse Harang dit CABASSON (1814-1884)**

*Le Christ au tombeau*, vers 1872

20,5 x 25,5 cm

Pierre noire sur papier

Élève à l'École des Beaux-Arts de Paris dans les années 1830, Guillaume Cabasson eut comme professeurs David d'Angers et Paul Delaroche. Il étudia particulièrement la peinture d'histoire et aida son second maître dans la réalisation des peintures de l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts. Il exposa aux Salons à partir de 1841 jusqu'en 1882. En 1878, il devient professeur à l'École des Arts décoratifs de Paris.

Notre dessin provient d'un ensemble important d'œuvres de l'artiste. Il est préparatoire à son tableau du Salon de 1870 intitulé *Le Christ au tombeau* et exposé sous le numéro 440. L'œuvre se trouve aujourd'hui dans l'église de Jaucourt, dans l'Aube.

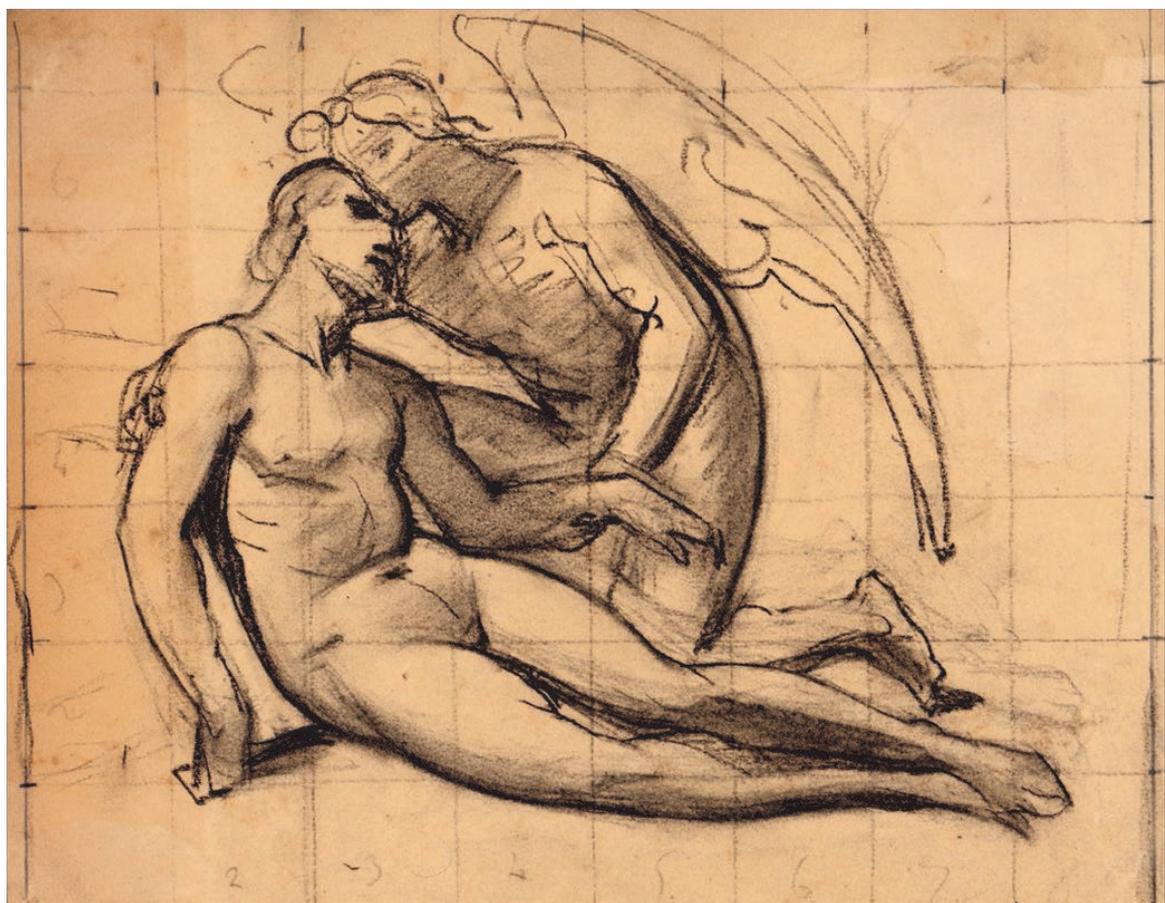
Le Christ nu est soutenu par un ange à l'intérieur d'une grotte funéraire, sa couronne d'épines gisant au premier plan, tandis que deux personnes apparaissent dans l'ombre à l'issue du sépulcre. Le peintre a imaginé cette scène, qui n'est pas mentionnée dans les récits bibliques, puisque l'ange se trouve traditionnellement hors du tombeau dans l'attente des saintes femmes. Ce dessin semble être une des premières pensées pour le groupe principal, puisqu'on observe des corrections et que les ailes de l'ange sont rapidement tra-



G.Cabasson, *Le christ au tombeau*, 1870, huile sur toile, église de Jaucourt dans l'Aube

cées. Dans le tableau définitif, il restera fidèle à cette composition, malgré quelques ajustements de proportion et de posture, comme la largeur du torse ou la position des pieds.

L'œuvre la plus célèbre de Cabasson reste *L'Apothéose de Napoléon III* pour le château de Compiègne, où la référence à Ingres et son à *Apothéose de Napoléon Ier* est évidente. Cabasson exécuta également de très nombreuses gravures pour le compte d'éditeurs de livres historiques illustrés. La Banque de France lui passera également commande de dessins pour certains nouveaux billets de banque émis après 1862.



## Luc-Olivier MERSON (1846-1920)

### *Étude pour le Sacrifice à la Patrie*, vers 1873

Mine de plomb sur papier

27 x 43 cm

Né à Paris, mais d'origine nantaise, Luc-Olivier Merson entre en 1864 à l'École de Beaux-Arts, dans l'atelier d'Isidore Pils. Il obtient en 1869 le premier Grand Prix de Rome avec *Le Soldat de Marathon*. Influencé à Rome par Raphaël, il est remarqué par la qualité de ses envois au Salon. Son dernier envoi en 1875, réalisé à Rome, est fortement marqué par la récente guerre de 1870. Intitulé *Le sacrifice à la Patrie*, ou, *Bella Matribus Detestata*, cette œuvre représente une mère implorant le ciel au pied de son fils, étendu mort sur l'autel de la patrie. Celui-ci est entouré à droite par l'allégorie de la Guerre et à gauche par celle de la Religion. Au centre de la composition, un jeune garçon tient un cartouche dans lequel s'inscrit le titre de l'œuvre inspiré d'un vers d'Horace : « *Bella Matribus Detestata* » (soit : la Guerre détestée des mères).

Cette œuvre, qui reçut un excellent accueil au Salon de 1875 lors de son exposition, fut réservée par l'État, mais finalement achetée par un collectionneur écossais, nommé Duncan. L'artiste Adolphe Girardon, signale avoir découvert l'œuvre par hasard dans un hôtel écossais au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Celle-ci avait été coupée en deux sur sa longueur à des fins décoratives. Elle est aujourd'hui considérée comme disparue.



L.O Merson, *Le sacrifice à la Patrie*, gravure d'après le tableau disparu par Ch. Goutzwiller

Cette étude réalisée à Rome entre 1873 et 1874, est préparatoire pour le drapé du fils mort allongé sur l'autel. Il faut signaler plusieurs variations remarquables avec la gravure de Goutzwiller, seul témoignage de la composition complète. Le drapé, attaché au bras sur notre dessin ne l'est plus sur la gravure et le bras droit rabattu sur le visage est finalement posé sur le torse. Une esquisse, peinte en collection privée, montre cependant ce détail de l'attache au début de la conception de l'œuvre. Ce dessin est titré en bas à droite, *Sacrifice à la Patrie*.

Au verso l'artiste a dessiné à l'estompe un torse d'homme nu, de profil, sans rapport apparent avec la composition.



N°23

## Alexandre CABANEL (1823-1889)

*Croisé en pied*, vers 1874

Étude pour *La Vie de Saint Louis*

Crayon noir sur papier

57 x 31,5 cm

Signé en bas à droite

En 1853, à peine trois ans après son retour d'Italie, Cabanel reçoit une commande importante de Prosper Mérimée pour la chapelle du château de Vincennes. Il s'agit de *La Glorification de Saint-Louis*. Une vingtaine d'années plus tard, en 1874, Philippe de Chennevières, directeur de Beaux-Arts, fit adopter la proposition d'une décoration complète du Panthéon. Cabanel, dont le *Saint-Louis* de Vincennes est encore dans les mémoires, est sélectionné pour réaliser une grande fresque sur la vie de Saint-Louis.

Notre dessin est une étude pour l'un des croisés situé dans la troisième partie du décor, intitulé *Saint Louis rendant la justice et fondant les grandes institutions qui ont fait sa gloire*.

Il s'agit du croisé qui nous fait face, au second plan dans la composition. Vêtu d'une côte de mailles, il tient dans sa main droite une épée, représentée ici par un bâton. Dans la composition finale, son bras gauche est masqué par la présence d'un enfant, et sa main est posée sur l'épaule d'un autre croisé.



A.Cabanel, *La vie de Saint-Louis* (détail),  
1874-1878, Panthéon, Paris

Cette dernière, isolée dans notre dessin, est suggérée dans la composition finale, où seulement le bout de ses doigts est visible.

Ce modèle, non identifié à ce jour, a posé de nombreuses fois pour Cabanel. On le retrouve en pied, mais dans une attitude différente, également dans la partie droite de la composition du Panthéon. Il existe également une esquisse peinte de la tête de ce personnage, aujourd'hui dans une collection particulière.



N°24

## Jules-Elie DELAUNAY (1828-1891)

*Sainte femme tenant un cierge*, vers 1874-1876

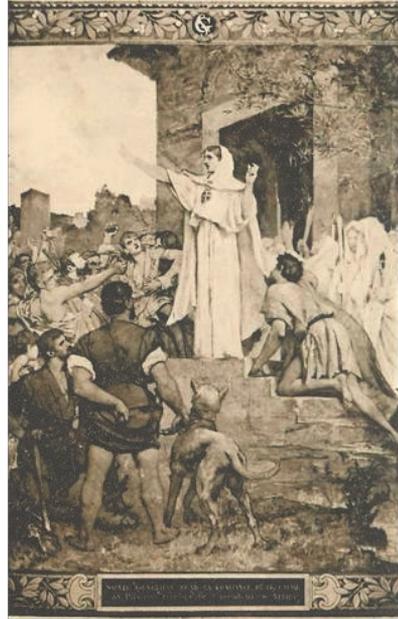
Mine de plomb sur papier

24 x 15 cm

Cachet de l'atelier de l'artiste en bas à gauche

Originaire de Nantes, Jules-Elie Delaunay arrive à Paris à l'âge de vingt ans pour étudier à l'École des Beaux-Arts. Il sera élève de Louis Lamothe et suivra les conseils d'Hippolyte Flandrin. Deuxième Grand Prix de Rome en 1856, il passera quatre ans à la villa Médicis. C'est en Italie qu'il se liera d'une amitié profonde avec le peintre Gustave Moreau. De retour à Paris, il obtiendra rapidement de nombreuses commandes pour des édifices publics. En 1863, sa première grande commande sera un cycle important de peintures pour le couvent de la Visitation à Nantes. Puis des commandes parisiennes se succéderont : il participe à la décoration de l'église de la Trinité à Paris, il réalise également des décors dans des hôtels particuliers parisiens, tel que l'hôtel Pereire. En 1866, il est sélectionné pour un décor peint important du foyer du nouvel Opéra de Paris, où il travaillera aux côtés de grands artistes comme Paul Baudry, l'Hôtel de Ville de Paris ou encore le Panthéon.

Ce dessin est préparatoire à l'un des personnages du troisième panneau de la vie de sainte Geneviève au Panthéon, intitulé : *Sainte Geneviève rend la confiance et le calme aux parisiens effrayés de l'approche d'Attila*. Il représente une jeune femme de profil portant un cierge. Si la composition définitive marque un tournant dans le style de l'artiste, qui se rapproche fi-



J.E. Delaunay, *Sainte Geneviève rend la confiance et le calme aux parisiens effrayés de l'approche d'Attila*, 1874-84, Panthéon, Paris

nalement de la manière de Gustave Moreau et de Puvis de Chavannes, notre dessin reste encore héritier de la ligne épuré d'Hippolyte Flandrin et d'Ingres et nous permet de le dater du début des recherches de l'artiste soit vers 1874-1876.

Delaunay semble avoir travaillé régulièrement au Panthéon, entre 1874 et 1884, sur les quatre parties de sa composition. Les musées de Lille, Toulouse, Marseille et Nantes, ainsi que l'école de Beaux-Arts de Paris, conservent un fond conséquent d'œuvres consacrées au Panthéon qui nous permettent de suivre la genèse de la plus importante commande que reçut l'artiste.



N°25

## Henri-Léopold LEVY (1840-1904)

*Hébé*, vers 1876

Huile sur papier marouflée sur carton

32 x 20,5 cm

Fils d'un fabricant de broderies, Henri-Léopold Lévy entre à l'École des Beaux-Arts de Paris dans les ateliers de François-Édouard Picot, d'Alexandre Cabanel et se lie d'amitié avec le peintre et écrivain Eugène Fromentin. Il débute au Salon de 1865 avec *Hécube retrouve au bord de la mer le corps de son fils Polydore*, pour lequel il reçoit sa première médaille, mais qui ne trouva pas preneur. Ayant du mal à vendre son travail, Lévy propose ses œuvres de nombreuses fois à l'État, sans succès. En 1867, il est récompensé pour *Joas sauvé du massacre des petits-fils d'Athalie*, que l'État finit par acheter pour le musée d'Arras, ainsi qu'en 1869 pour *Hébreu captif pleurant sur les ruines de Jérusalem*, qui trouve sa place au musée de Nancy, ville d'où il est originaire. Son talent sera reconnu sous la Troisième République; il recevra même en 1872, année où il peint *Hérodiade*, la Légion d'honneur.

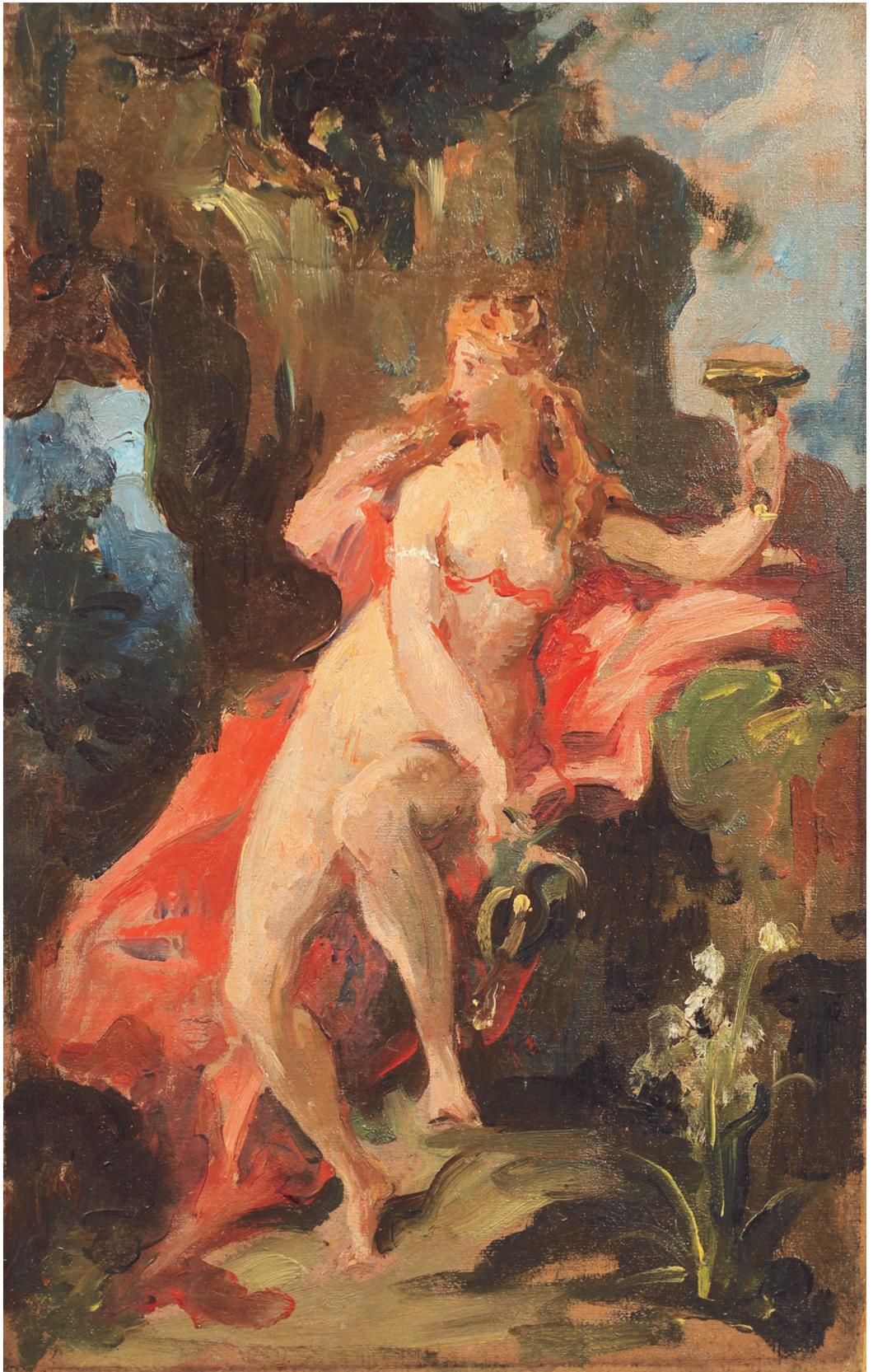
Lévy exécute par la suite de nombreuses compositions religieuses, comme les peintures murales des scènes de la vie de saint Denis, pour l'église Saint-Merri à Paris, ou encore le *Couronnement de Charlemagne* (1881), destiné au Panthéon de Paris. Il est aussi l'auteur de l'*Étude pour les gloires de la Bourgogne* qui orne



H.Lévy, *Hébé*, 1876, huile sur toile, musée des Beaux-Arts de Nancy

un panneau de la salle des États de Bourgogne à Dijon. Il laisse de nombreuses œuvres sur des thèmes historiques, bibliques et mythologiques.

Notre petite esquisse, typique de la manière de l'artiste, est à rapprocher d'une œuvre de même sujet conservée aujourd'hui au musée de Nancy et qui date de 1876. Hébé tient une coupe dans sa main gauche et une aiguière dans sa main droite, alors que l'aigle de Jupiter la regarde depuis le sommet d'une rocaille. Si les deux œuvres semblent de compositions différentes, le personnage d'Hébé est finalement dans une posture très proche, inversée symétriquement et redressée à 90°. Il est possible qu'un même dessin ait servi par jeu de calque à la réalisation de notre esquisse et du tableau de Nancy.



N°26

## Marcel MEYS (actif de 1880-1930)

*Néréïs*, vers 1882

Pierre noire sur papier

30 x 22 cm

Marcel Meys est surtout connu aujourd'hui comme photographe. Il débuta cependant sa carrière en tant que peintre, et fit ses études dans les ateliers de Jules-Élie Delaunay, Pierre Puvis de Chavannes et Gustave Moreau. Son tableau intitulé *Néréïs* fut présenté au Salon de 1882. Il fut primé et permit à l'artiste de remporter une bourse de voyage de 4000 francs afin de se rendre dans une ville italienne de son choix. Dans une critique du Salon de 1882, publiée dans *Le Monde Illustré* de la même année, Luc-Olivier Merson cite la *Néréïs* de Marcel Meys dans un paragraphe consacré aux « ouvrages qu'on regarde avec plaisir ».

Notre dessin au fusain et estompe est préparatoire à cette composition qui doit beaucoup à son premier maître, Jules-Élie Delaunay. On y retrouve une étude pour le visage de la nymphe marine ainsi qu'une ébauche du bras droit.

Le thème des Néréides est traité dans l'art occidental dès l'Antiquité, puisqu'on les trouve fréquemment représentées sur des mosaïques et sarcophages romains. Au XIX<sup>ème</sup> siècle, Théophile Gautier célèbre leur beauté dans son recueil *Émaux et Camées*, publié en 1852, et de nombreux artistes représentent le mythe de Galatée, l'une d'entre elles.



M.Meys, *Néréïs*, 1882, huile sur toile, collection particulière

Ici, le choix de ce sujet par Marcel Meys semble plutôt prétexte à la réalisation d'un nu féminin, à la pose sensuelle et langoureuse, ce genre de peinture académique étant très prisée au Salon. Notre étude rend bien compte de cet intérêt, notamment l'attitude alanguie de la jeune femme aux yeux fermés.

A la fin du XIX<sup>e</sup>, Marcel Meys semble se consacrer uniquement à la photographie. On retrouvera avec ce nouveau procédé, le même goût de l'artiste pour des figures féminines posant en bord de mer.



## Georges MOREAU DE TOURS (1848-1901)

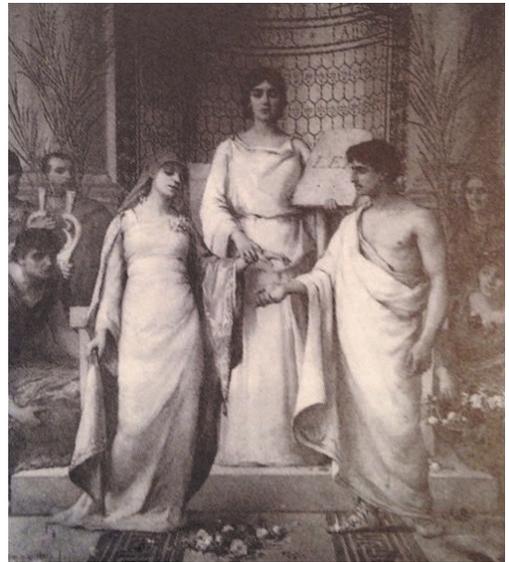
### *Projet de décor pour la salle des mariages de la mairie du II<sup>e</sup> arrondissement, vers 1882*

Huile sur toile

34 x 17 cm

Georges Moreau de Tours fait partie de ces nombreux artistes académiques qui vont décorer les lieux publics sous la Troisième République. Élève de Cabanel, il entra à l'école des Beaux-Arts en 1865. Moreau de Tours présenta régulièrement au Salon de grandes compositions nationales qui firent son succès. En 1879, il participe au concours pour la réalisation des décors de la salle des mariages de la mairie du II<sup>e</sup> arrondissement de Paris, construite entre 1846 et 1847 (et depuis devenue la mairie du III<sup>e</sup> arrondissement). Moreau de Tours gagne le concours contre François Lafon et Édouard Michel. Le programme est constitué de trois peintures de grand format dont les sujets sont *Le Mariage*, *La Famille* et *Le Sacrifice à la Patrie*. Notre esquisse est une première pensée pour le panneau central du *Mariage*.

Une esquisse de présentation, très proche de l'œuvre définitive, est conservée au Petit Palais avec ses deux pendants. La composition, entre cette première esquisse et le tableau toujours en place aujourd'hui, diffère sur plusieurs points : le nombre de personnages, d'abord limité à deux (les mariés), est finalement complété par l'allégorie de la Loi qui scelle leur union, mais également par plusieurs témoins à gauche et à droite de la scè-



Moreau de Tours, *Le Mariage*, 1882, huile sur toile, mairie du III<sup>e</sup> arrondissement, Paris

ne. Le couple, rapproché au départ, s'éloigne et change légèrement d'attitude ; le décor de fond est étoffé, passant d'un fond d'or avec quelques éléments végétaux à une architecture plus complexe. On retrouve cependant les costumes à l'antique, ainsi que la marche et le parterre de roses effeuillées. L'ensemble des peintures est achevé le 26 août 1882 et fut présenté à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889.

FIDELITE. SECOURS. ASSISTANCE.



N°28

## Luc-Olivier MERSON (1846-1920)

*Paysan saluant*, vers 1882

Étude pour *Je vous salue Marie*

Encre sur papier brun

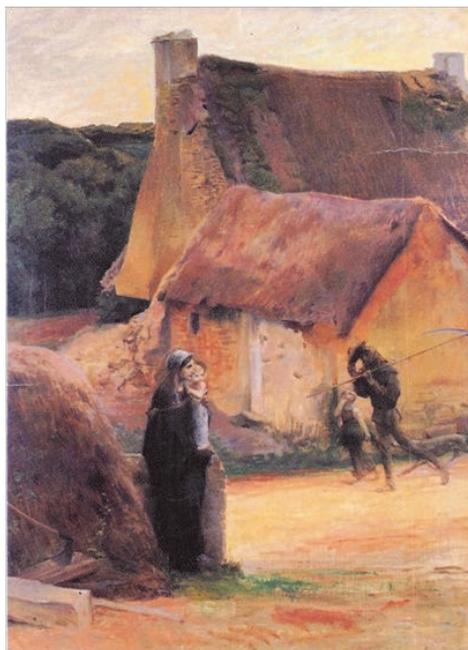
31 x 20 cm

Signé en bas à gauche

Luc-Olivier Merson travailla sur de nombreuses compositions religieuses dans un style teinté de mysticisme, inspirées principalement par le Moyen Âge et l'Antiquité. Il obtient tout au long de sa vie de nombreuses et importantes commandes d'État à Paris, principalement des grands décors muraux au Palais de Justice en 1877, l'Hôtel de Ville en 1889, le cabinet du recteur de la Sorbonne en 1890, l'Opéra-Comique en 1898, mais également une mosaïque pour la coupole du Sacré-Cœur en 1918. La production religieuse de l'artiste est conséquente, tant pour les décors que pour les œuvres de chevalet, à l'image de sa toile la plus célèbre, *Le repos pendant la fuite en Égypte*, qui assure à Merson une reconnaissance internationale.

Notre dessin est préparatoire à l'une de ses œuvres religieuses, conservée aujourd'hui aux États-Unis, au High Muséum d'Atlanta. Il s'agit du *Je vous salue Marie*, un tableau daté de

1882. La peinture met en scène la Vierge et l'Enfant Jésus apparaissant à un paysan et sa fille, revenant des champs. Le paysan salue la



L.O Merson, *Je vous salue Marie*, 1882, huile sur toile, Atlanta High Muséum

Vierge en soulevant son chapeau et la petite fille envoie un baiser. Le traitement totalement novateur de ce type de sujet, et sans précédents iconographiques, connaît un très grand succès aux États-Unis, pays à majorité protestante, lors de son exposition en 1895. Acheté par une fondation privée, le tableau fut légué au High Muséum en 1940.

Crépuscule pour le soir  
saint Martin  
(Munich & Alanya)



The Alms Men

N°29

## Luc-Olivier MERSON (1846-1920)

*Saint Louis entre l'Église et Saint Thomas d'Aquin*, esquisse, vers 1887

Huile sur toile  
40,5 x 32,5 cm

Dans toute sa carrière, Merson ne réalise qu'un seul tableau d'autel. Il s'agit de *Saint Louis entre l'Église et saint Thomas d'Aquin*. Les responsables de l'église Saint-Thomas-d'Aquin à Paris lui passent commande, en 1886, de cette composition pour la somme de 15000 francs. L'artiste travaille un an durant sur cette toile qu'il livre en 1887. Elle est aujourd'hui encore placée sur le maître autel de la chapelle dédiée à Saint Louis.

La composition comporte cinq personnages et est centrée autour de la figure de Saint Louis, assis sur un trône au piédestal orné de bas-reliefs et sous un dais couvert de motifs gothiques. L'arrière-plan est occupé par un paysage sur la gauche, et un chêne sur la droite, qui rappelle la légende selon laquelle le roi Louis IX rendait justice sous un arbre dans le bois de Vincennes. Au dessus du roi, un ange présente la couronne d'épines encerclant une croix. Trois autres figures entourent le roi au premier plan. De gauche à droite : l'Église tenant une croix et un calice, saint Thomas d'Aquin agenouillé qui tient une chapelette, et enfin un prieur partiellement caché par le précédent, qui représente probablement le commanditaire.



L.O Merson, *Saint Louis entre l'Église et Saint Thomas-d'Aquin*, 1887, église Saint-Thomas-d'Aquin à Paris

Il existe une autre esquisse conservée au musée d'Orsay qui, de toute évidence, est préalable à la nôtre. Effectivement celle-ci montre un grand nombre de variations dans les détails et dans le rapport de format, plus étiré, même si la composition d'ensemble reste inchangée. Notre tableau s'apparente de par sa proximité avec l'œuvre définitive, plus à un modello qu'à une esquisse à proprement parler.



N°30

## Georges CLAIRIN (1843-1919)

*Mercur*, vers 1888

Pierre noire et craie blanche sur papier

27 x 19 cm

Signé en bas à gauche

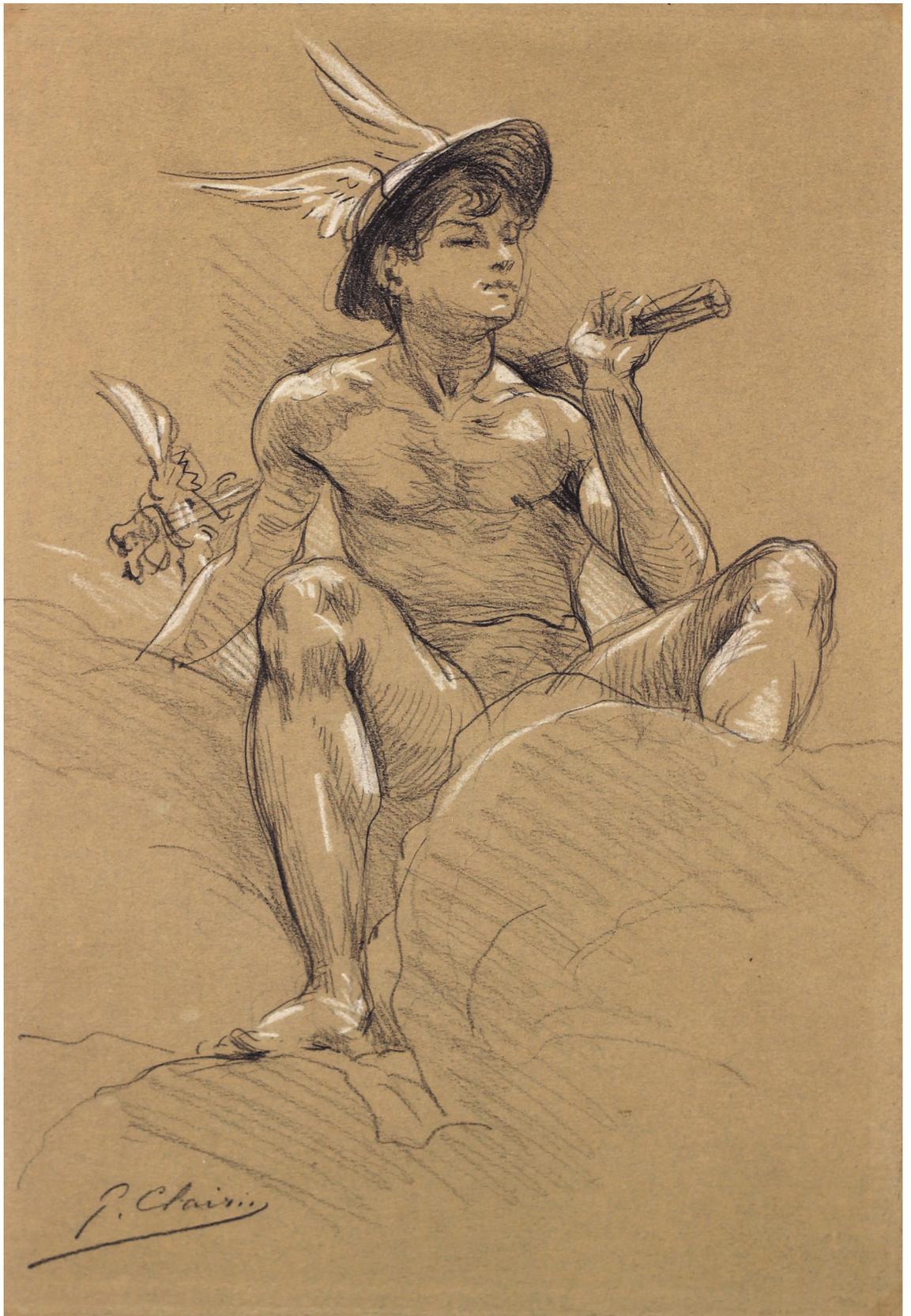
Georges Clairin se forme dans les ateliers d'Isidore Pils et de François-Édouard Picot. En 1861, il entre à l'École des Beaux-Arts de Paris et commence à exposer au Salon en 1866. Il voyage en Espagne avec le peintre Henri Regnault et en Italie avec Jean-Léon Gérôme. En 1895, il fait un voyage en Égypte avec le compositeur Camille Saint-Saëns. Clairin est encore connu aujourd'hui pour ses portraits de Sarah Bernhardt, à laquelle il est lié par une longue amitié, et qu'il dépeint dans ses plus grands rôles. Clairin a également peint plusieurs plafonds, dont ceux des foyers de l'Opéra Garnier (1874), de l'Opéra de Monte-Carlo (1878), du théâtre de Cherbourg, et l'ensemble du programme décoratif du Grand Théâtre de Tours.

En 1883, un incendie détruit une grande partie du nouveau théâtre de Tours, construit en 1867 et fortement inspiré de l'Opéra Garnier (seuls la façade et les quatre murs subsistent). Jean-Marie Hardion, architecte, est choisi pour entreprendre la reconstruction, puis remplacé par Stanislas Loison. La décoration est confiée à Georges Clairin. Il réalisera l'ensemble des peintures décoratives de ce nouveau théâtre, dont le plafond du grand



G. Clairin, *La Loire offrant ses présents à la ville de Tours*, 1888, plafond du grand escalier de l'opéra de Tours

escalier. La thématique choisie est *La Loire offrant ses présents à la ville de Tours*. Clairin s'inspire ici des grands plafonds décoratifs vénitiens du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'allégorie de la Loire, au centre de la composition, est assise sur des nuages. Elle est entourée d'une nuée d'anges qui portent les emblèmes des villes proches, comme Amboise et Chinon. Dans l'angle inférieur droit, un jeune Mercure symbolisant le commerce, est assis nonchalamment sur un nuage, son caducée sur l'épaule. Notre dessin à la pierre noire et à la craie blanche, très proche de la composition définitive, prépare à ce dernier détail.



N°31 et N°32

## Jean-Jacques HENNER (1829-1905)

*Le lévite d'Éphraïm*, vers 1898

Fusain et craie de couleur sur papier, 11,5 x 16 cm

Fusain sur papier, 10 x 14 cm

Cachet d'atelier en haut à droite sur les deux feuilles

Jean-Jacques Henner est un peintre français, né à Bernwiller en 1829. Ancien élève de Michel-Martin Drolling, puis d'Édouard Picot, il remporte le Prix de Rome à sa troisième tentative, en 1858, sur le sujet *d'Adam et Eve découvrant le corps d'Abel*. Après un séjour de cinq ans à Rome, à la villa Médicis, Henner expose régulièrement au Salon jusqu'en 1903. Son œuvre est constituée majoritairement de nus, de portraits et de quelques sujets religieux. Si ses jeunes femmes aux cheveux roux restent dans la mémoire collective, plusieurs de ses tableaux historiques ont marqué ses contemporains. C'est le cas de son *Saint Sébastien* ou de ses différentes versions de *Marie-Madeleine*.

Nos deux dessins sont préparatoires pour son envoi au Salon de 1898, *Le lévite d'Éphraïm et sa femme morte*.

Une femme rousse, le torse nu, est allongée sur une table pendant qu'un homme, son mari, la regarde en pleurant. Cette scène illustre un passage du *Lévite d'Éphraïm*, long poème en prose composé par Jean-Jacques Rousseau, en 1762, dont l'argument est tiré d'un récit biblique du Livre des Justes. Le texte raconte l'histoire d'un lévite faisant halte dans la ville de Gabaa et qui, pour éviter le déshonneur de son hôte menacé par des bandits,

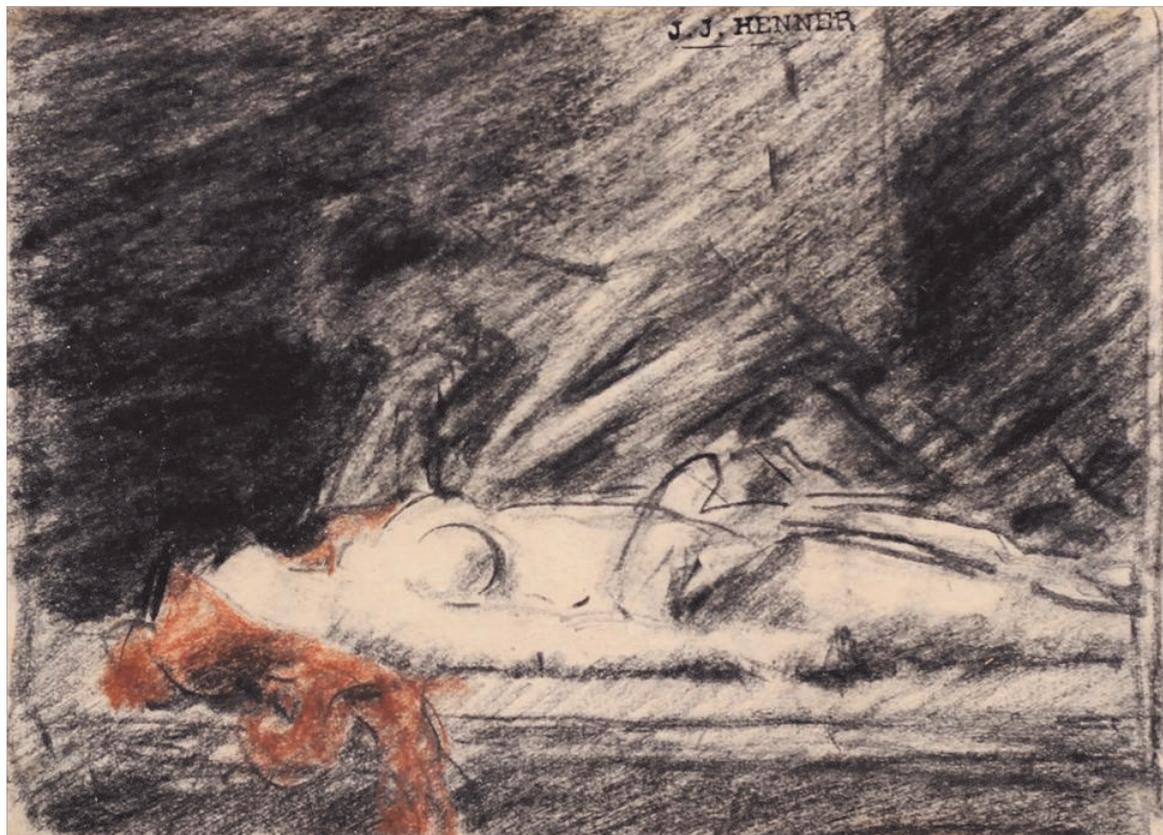


J.J Henner *Le lévite d'Éphraïm*, 1898, huile sur toile, musée Henner, Paris

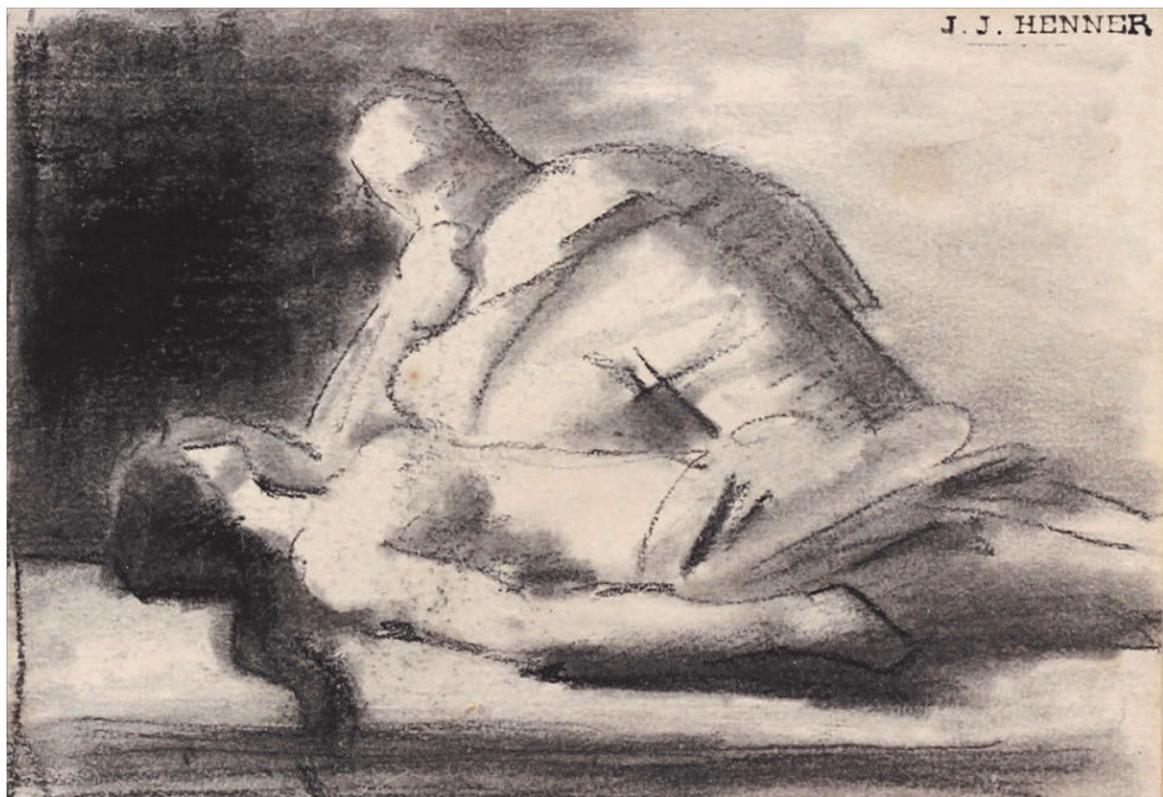
offre sa concubine aux hommes de la tribu de Benjamin qui la violent, puis la tuent. Jean-Jacques Henner choisit ici de représenter l'instant après le crime, quand Éphraïm découvre le corps de sa femme et songe à sa vengeance.

Comme pour chacune de ses œuvres, Henner réalise un très grand nombre d'études peintes ou dessinées. Le musée Jean-Jacques Henner, à Paris, en conserve plusieurs qui nous permettent de voir les variations de compositions. L'artiste réutilisera une disposition des personnages très proche, six ans plus tard, pour son tableau du Salon de 1904 représentant Atala.

J. J. HENNER



J. J. HENNER



N°33

## Louis ANQUETIN (1861-1932)

*Le Combat*, vers 1899

Pastel et mine de plomb sur papier

21 x 36 cm

Cachet de la signature en bas à droite

Louis Anquetin entre en 1882 dans l'atelier de Léon Bonnat. A sa fermeture, l'année suivante, lorsque que son maître est nommé professeur à l'Académie des Beaux-Arts, Anquetin est admis dans l'atelier libre de Fernand Cormon, où il restera quatre années. Il y commence sa formation aux côtés de peintres d'avant-garde qui deviendront ses amis : Vincent van Gogh et Henri de Toulouse-Lautrec. Il rencontre également le jeune Émile Bernard âgé de seize ans et fait la connaissance de Claude Monet en 1885. Anquetin participe à cette époque à plusieurs expositions avec van Gogh, Bernard et Lautrec. Avec Émile Bernard, il se dirige vers le divisionnisme dans les pas de Signac, qu'il rencontre en mars 1887, et il met au point le cloisonnisme. Pendant un voyage en Belgique et en Hollande avec Toulouse-Lautrec, il vit comme une révélation la découverte de l'œuvre de Rubens et de Jordaens. Son travail prend alors un tournant inattendu, et devient plus classique, l'artiste mettant ses pas dans ceux des maîtres du passé.

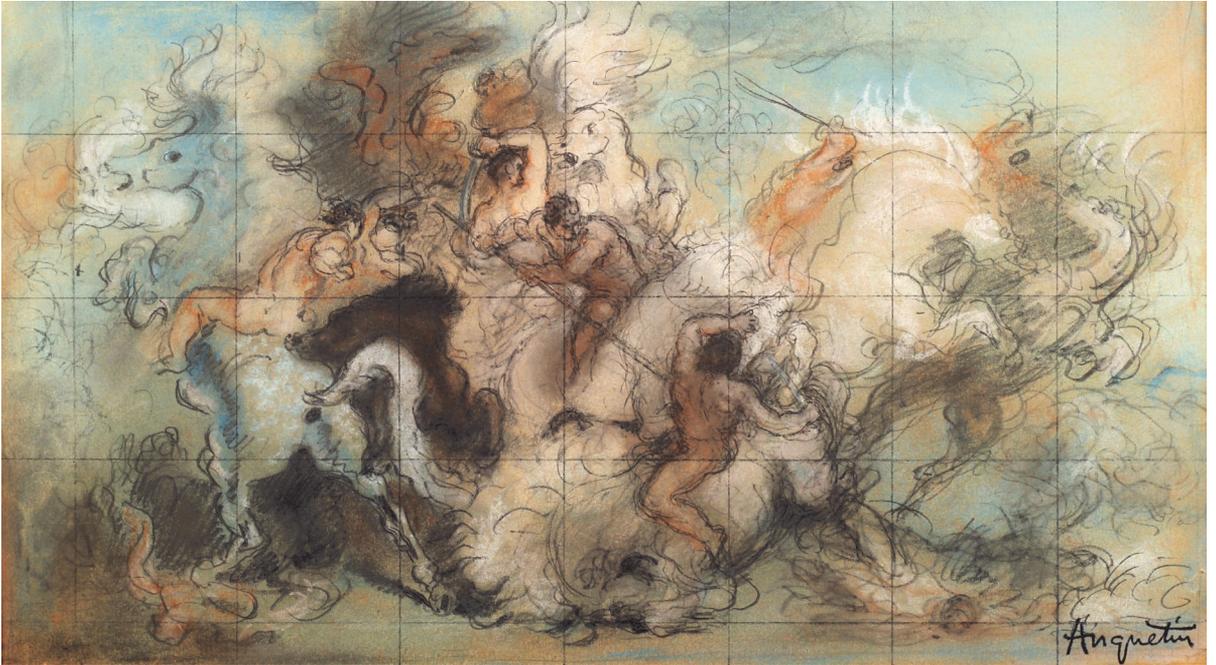
Deux grands panneaux inaugurent cette période. Le premier, *L'Aurore*, est un rideau de scène pour le théâtre Antoine en 1897. Le second, *Le Combat*, fut présenté au Salon de 1899 et déclencha une véritable polémique



L. Anquetin, *Le Combat*, 1899, huile sur toile, non localisée.

dans la presse. Anquetin avait fait la prouesse de peindre cette œuvre de cinq mètres sur trois, en moins de six semaines, travaillant nuit et jour. Composé de vingt sept personnages de grandeur réelle, le tableau ne laissera personne indifférent.

Notre pastel, avec mise au carreau, est préparatoire à la composition d'ensemble de ce tableau monumental, qui entre en résonance tout autant avec les grands formats de Rubens qu'avec *La chasse aux lions* de Delacroix. Véritable manifeste d'un retour aux sources de la grande peinture, cette œuvre annonce le travail des grands décorateurs de la période Art Déco. Un dessin similaire est conservé au musée du Louvre.



## Georges ROCHEGROSSE (1861-1929)

*Visage de femme hurlant*, vers 1906

Étude de tête pour *La Joie rouge*

Fusain sur papier

14 x 10 cm

Signé en bas à gauche

Georges Rochegrosse fut élevé par son père adoptif, Théodore de Banville, le poète parnassien, qui le présenta très tôt à l'élite artistique et intellectuelle de Paris. Enfant, il prend ses premiers cours de peinture avec Alfred Dehodencq, grand ami du poète. À douze ans, il entre à l'Académie Julian et étudie dans les ateliers de Jules Lefèvre et de Gustave Boulanger, recevant un enseignement à la fois académique et moderne.

En 1882, il obtient une médaille pour son premier envoi au Salon, une œuvre historique, *Vitellius traîné dans les rues de Rome par la populace*.

Chaque année, il expose au Salon une toile inspirée par les civilisations égyptienne, romaine ou byzantine. A partir de 1870, il publie aussi des dessins, illustrant les œuvres de ses amis poètes et écrivains. Ainsi, c'est avec le but de trouver des décors pour illustrer *Salammbô*, le roman de Gustave Flaubert, que Rochegrosse découvre Alger en 1894. Il s'éprend aussitôt du pays, où sa femme Marie Leblond a des attaches, et s'y installe avec elle. Rochegrosse devient professeur à l'Académie de peinture d'Alger, créée par le peintre Druet.

En 1906, il obtient la médaille d'honneur au Salon avec sa toile *La Joie rouge*, maintenant dans le foyer de l'Opéra d'Alger. Notre dessin est préparatoire à l'une des figures de cette grande page colorée. Dans un décor d'apoca-



G. Rochegrosse, *La Joie rouge*, 1906, huile sur toile, foyer de l'Opéra d'Alger

lypse antique, une cohue de femmes nues surgit telle une armée de Walkyries. Le peintre semble avoir voulu fixer le souvenir d'un cauchemar sanguinaire, sans que celui-ci fasse référence à un épisode de l'histoire ou à une œuvre littéraire en particulier.

Le visage de femme de notre dessin, véritable allégorie de la folie humaine, est celui du personnage qui domine la composition pyramidale. Les yeux exorbités, la bouche déformée par la fureur, elle semble vouloir quitter la feuille pour effrayer le spectateur.

Ce dessin a été exposé récemment au musée Anne-de-Beaujeu de Moulins, à l'occasion de la rétrospective consacrée au peintre en 2013. Il est également reproduit dans le catalogue monographique écrit par Laurent Houssais sur l'œuvre du peintre.



G. M. Rocheyronne  
Etude n° 1  
Luzière Rouge

N°35

## Émile-Antoine BOURDELLE (1861-1929)

*Jeanne d'Arc*, vers 1909

Encre noire sur papier

31 x 12,5 cm

Signé en bas à droite

Antoine Bourdelle est né à Montauban. Élève d'Alexandre Falguière, il fréquente également l'atelier de Jules Dalou. En 1893, il entre comme praticien dans l'atelier de Rodin. Deux ans plus tard, il participe au concours pour le monument aux morts de la guerre de 1870, à Montauban, qu'il remporte. Mais sa première maquette d'ensemble est accueillie froidement par les membres du comité chargé du projet. L'intervention de Rodin évite l'interruption de la commande. Par la suite, Bourdelle connaît une renommée internationale avec ses sculptures monumentales, dont *l'Héraclès archer* de 1909.

La même année, il réalise une autre sculpture, beaucoup moins célèbre aujourd'hui, et qui pourtant connut un certain succès en son temps, dont témoignent de nombreux tirages ou variantes dans différents formats et matières, commandés par plusieurs villes de France.

Le personnage de Jeanne d'Arc apparaît comme une héroïne populaire nationale depuis le milieu du XIXe siècle, et prend également une résonance nouvelle en tant que symbole d'union entre religieux et laïques, après la défaite de 1871 et la perte de l'Alsace et la Lorraine. Suite à la Première Guerre mondiale, Jeanne d'Arc sera canonisée en 1920,



A. Bourdelle, *Jeanne d'Arc*, 1909, bronze, musée Bourdelle, Paris

et Pie XI la proclamera sainte patronne secondaire de la France en 1922. Notre dessin à l'encre, très détaillé, présente la composition d'ensemble de la sculpture vue de face. La pucelle d'Orléans est représentée en armure, la tête levée vers le ciel. Elle tient dans sa main droite une lance à laquelle est attaché un étendard qui nimbe son visage.



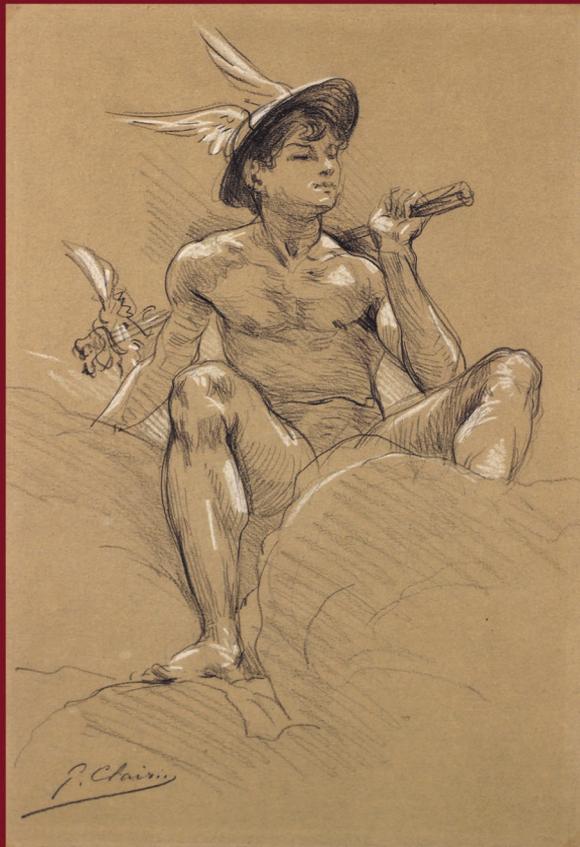
## INDEX DES ARTISTES

ABEL DE PUJOL.....	2	Baron François GÉRARD.....	6-7
Louis ANQUETIN.....	33	Gustave GUILLAUMET.....	20
Paul BAUDRY.....	18	François-Joseph HEIM.....	5
Émile Antoine BOURDELLE.....	35	Jean-Jacques HENNER.....	31-32
Alexandre CABANEL.....	15-17-23	Paul HUET.....	14
Guillaume CABASSON.....	21	Claudius LAVERGNE.....	11
Jean-Baptiste CARPEAUX.....	13-19	Henri Léopold LEVY.....	25
Pierre-Luc-Charles CICERI.....	1	Luc-Olivier MERSON.....	22-28-29
Georges CLAIRIN.....	30	Marcel MEYS.....	26
Eugène DELACROIX.....	16	Georges MOREAU DE TOURS.....	27
Jules-Elie DELAUNAY.....	24	Georges ROCHEGROSSE.....	34
Eugène DEVERIA.....	9	Jean-Victor SCHNETZ.....	3
Hippolyte FLANDRIN.....	12	Auguste VINCHON.....	4
Alexandre-Évariste FRAGONARD.....	8	Jules-Claude ZIEGLER.....	10

Remerciements chaleureux à :

Sylvain Amic, Racha Baroud, Chantal Bourgeot, Marie-Claude Chaudonneret, Bruno Chénique, Mariolina Cilurzo, Karine Demay, Sophie Eloy, Jérôme Farigoule, Isabelle Julia, Johann Naldi, Suzanne Nazet, Emmanuel Roucher, Philippe Sorel, Antoine Tarantino, Georges Vigne, et nos mamans.





GALERIE  
LA NOUVELLE ATHÈNES

22 rue Chaptal 75009 Paris