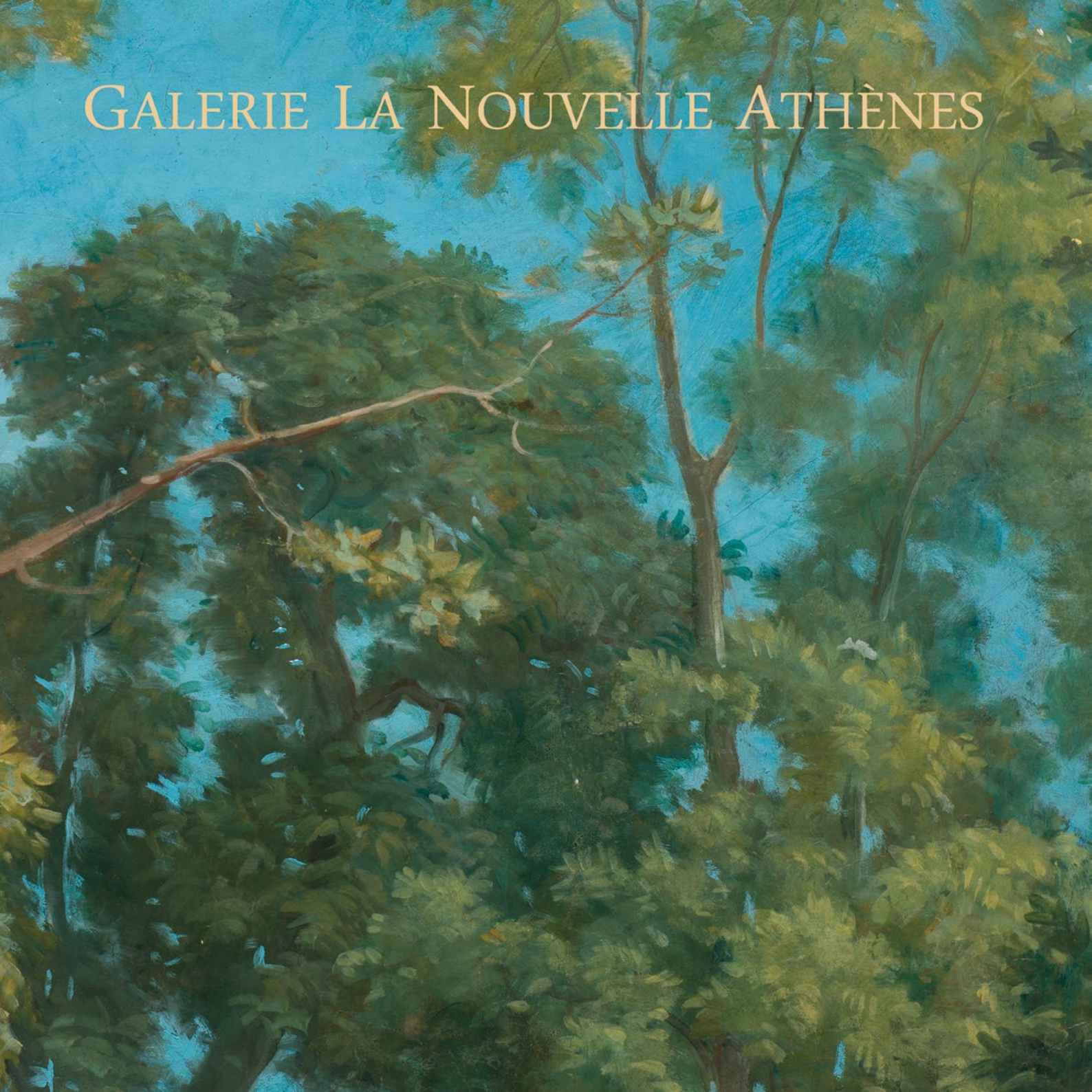


GALERIE LA NOUVELLE ATHÈNES



GALERIE  
LA NOUVELLE ATHÈNES

Raphaël Aracil de Dauksza & Damien Dumarquez

La galerie est ouverte du mardi au vendredi de 10h à 13h et de 15h à 19h.  
Le samedi de 15h à 19h.

Peintures, dessins, œuvres préparatoires  
du XIX<sup>e</sup> siècle

Exposition du 03 novembre au 28 novembre 2015

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

## N°1 Pierre-Nolasque BERGERET (1782-1863)

*Honneurs rendus à Raphaël après sa mort*, vers 1806

Encre et gouache blanche sur papier

11 x 19 cm



P-N. Bergeret, *Honneurs rendus à Raphaël après sa mort*, après 1806, Rueil-Malmaison, Château de Malmaison

Pierre-Nolasque Bergeret, originaire de Bordeaux, se forme à Paris dans les ateliers de François-André Vincent puis Jacques-Louis David où il a pour condisciples Ingres et Granet. Après quatre échecs au Prix de Rome, il choisit de présenter au Salon de 1806 un tableau d'un format ambitieux. Le sujet, quelque peu anecdotique (illustration d'un épisode de la vie d'un peintre célèbre), tient plus du style troubadour que de la peinture d'histoire. *Les Honneurs rendus à Raphaël après sa mort* remporte cependant un tel succès qu'il est acheté par Napoléon I<sup>er</sup> pour le château de Malmaison. Aujourd'hui le tableau est conservé au Allen Memorial Art Museum dans l'Ohio, la Malmaison n'en exposant qu'une réplique.

Notre dessin préparatoire pour cette composition représente le corps du peintre allongé sur un lit à baldaquin, dans une des chambres du Vatican. Près de lui, le pape Léon X lui rend les derniers hommages et place des fleurs sur sa dépouille. Au fond à gauche, Michel-Ange entre pour saluer une dernière fois son illustre concurrent; le jeune Vasari, accroupi au premier plan sur la gauche, entame la rédaction de la biographie du peintre pour ses *Vite*; Jules de Médicis (futur Clément VII), au centre sur l'estrade, tient un crucifix en regardant vers nous. Sur la droite, Baldassare Peruzzi désigne du doigt *La Transfiguration*, dernier tableau du maître. Bergeret s'inspire vraisemblablement de *La Mort de Germanicus* de Poussin pour la composition d'ensemble. Sur notre dessin au lavis d'encre et rehauts de gouache blanche, le peintre a rajouté d'un trait d'encre brune certains éléments qui ne devaient pas faire partie de la composition originale. C'est le cas de la rambarde métallique qui délimite l'estrade centrale et sépare le premier cercle de dignitaires du reste de la scène.

Avec cette peinture, Pierre-Nolasque Bergeret initie une longue série d'œuvres illustrant les morts d'artistes célèbres. Ingres, son ancien condisciple chez David, se souviendra de ce tableau lorsqu'il peindra douze ans plus tard son *François I<sup>er</sup> recevant les derniers soupers de Léonard de Vinci*.



## N°2 Auguste COUDER (1790-1873)

*Le Général Moreau dictant ses dernières volontés à son ami et aide de camp, le colonel Rapatel, 1814*

Lavis d'encre sur papier

12,5 x 15 cm

Signé en bas à droite



A. Couder, *La Mort du général Moreau*, 1814, huile sur toile, Brest, musée des Beaux-Arts

Lorsqu'Auguste Couder entreprend la réalisation de sa *Mort du général Moreau* pour le Salon de 1814, Napoléon vient d'abdiquer pour la première fois, et le peintre est encore inconnu. Un tel sujet ne pouvait être exposé sous l'Empire. Après avoir servi comme général dans l'armée sous la Révolution, Jean-Victor Moreau (1763-1813), militaire d'origine bretonne, fut accusé de trahison et banni par Napoléon Bonaparte en 1804. Il s'exile avec son épouse aux États-Unis, avant de se mettre au service du tsar Alexandre 1<sup>er</sup> et de se battre aux côtés de la coalition européenne opposée à Napoléon. Pendant la bataille de Dresde, le 27 août 1813, Moreau est gravement blessé et décède quelques jours plus tard.

Moins d'un an après, Auguste Couder choisit donc de représenter, non les derniers instants d'un traître à l'Empire, mais ceux d'un héros pour la monarchie nouvellement restaurée. Le titre complet de l'œuvre exposée au Salon de 1814 est *Le général Moreau dictant ses dernières volontés à son ami et aide de camp, le colonel Rapatel*.

Notre dessin au lavis d'encre représente précisément ce moment où le général alité, malade mais encore éveillé, est réellement en train de dicter ses dernières volontés. Dans l'œuvre définitive, le peintre choisira finalement de représenter son dernier soupir. La scène éclairée par une unique bougie met l'accent sur les deux personnages. La composition du dessin, proche de celle du tableau, est cependant inversée. L'aide de camp, qui porte sur la feuille une courte barbe, a rajeuni et n'est plus assis dans le tableau. Les accessoires, chaise, table, épée et lit à baldaquin, restent presque identiques d'une composition à l'autre. Avec son sujet opportun, cette première œuvre exposée au Salon permit à Couder de recevoir un grand nombre de commandes sous la Restauration. Ce tableau est aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts de Brest. Le général Moreau fut inhumé sur ordre du tsar dans la crypte de l'église Sainte-Catherine à Saint-Pétersbourg.



### N°3 Attribué à Pierre-Narcisse GUÉRIN (1774-1833)

*Didon et Énée*, vers 1815

Encre et huile sur papier huilé

19 x 39 cm



P-N. Guérin, *Didon et Énée* (esquisse), vers 1815, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

Tout juste esquissé sur un fond de papier huilé, Énée raconte à Didon et à son fils Ascagne la destruction de la ville de Troie, à laquelle il vient d'échapper. Cette étude, inachevée et lacunaire, est à mettre en rapport avec l'une des œuvres les plus célèbres de Pierre-Narcisse Guérin: *Énée et Didon*, exposée au Salon de 1817. Plus précisément, elle reprend les variations de composition telles qu'on les retrouve dans l'esquisse conservée au Louvre. Énée, assis de profil sur la gauche, tend le bras vers Didon à demi allongée sur un canapé à col de cygne. Son fils Ascagne embrasse Didon sur la joue. Derrière eux, les bras d'une jeune femme s'appuient sur le dossier du meuble. Si l'esquisse du Louvre choisit pour décor un espace intérieur, le tableau présenté au Salon situe les personnages sur une terrasse avec un fond de paysage côtier.

Guérin réalisa un grand nombre d'études pour ses œuvres. Le Louvre conserve une importante série de dessins sur papier huilé qui correspondent techniquement à la partie gauche de notre feuille. La partie peinte propose en outre plusieurs différences notables avec l'esquisse achevée du Louvre: le vêtement d'Ascagne passe de l'ocre au vert, et le drapé sous Didon, rouge ici, apparaît blanc dans l'esquisse. Lorsqu'on regarde de près le modello du Louvre, on s'aperçoit que ce drapé blanc s'est légèrement teinté de rose, ce qui peut attester d'une sous-couche rouge comme dans notre étude. Il est donc probable que notre feuille témoigne de choix préalables du peintre, différents des deux états connus.

Guérin offrit et légua des esquisses et calques préparatoires à neuf de ses élèves. Julien Potier, l'un d'entre eux, fut chargé de la répartition. Alphonse Perrin, pour sa part, hérita vraisemblablement des études pour *Énée et Didon*. Celle-ci a peut-être également pu lui appartenir.



#### N°4 Léon-Matthieu COCHEREAU (1793-1817)

*La Salle du XVII<sup>e</sup> siècle au musée des Monuments français*, vers 1816

Huile sur toile

46,5 x 39 cm

Cachet de collection sur le châssis



L-M. Cochereau, *La Salle du XVII<sup>e</sup> siècle au musée des Monuments français*, huile sur toile, Paris, musée Carnavalet

Léon-Matthieu Cochereau fait partie de ces artistes morts trop tôt pour faire une véritable carrière. Atteint de dysenterie, il décède en 1817 à l'âge de vingt-quatre ans, au cours d'un voyage en Italie. Les circonstances de sa mort nous sont connues grâce au récit de voyage du comte de Forbin qui l'accompagne. Malgré sa fin précoce, l'artiste a laissé un certain nombre d'œuvres iconiques, tel l'intérieur d'atelier de son maître, Jacques-Louis David. Cette toile conservée au musée du Louvre est très souvent reproduite pour évoquer l'ambiance des ateliers au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Notre tableau s'intègre dans une série que l'artiste consacre au musée des Monuments français. Créé par Alexandre Lenoir après les destructions du patrimoine pendant la période révolutionnaire de 1789, le musée ouvre ses portes en 1795 dans l'ancien couvent des Petits-Augustins, sur la rive gauche de la Seine à Paris. Constitué de plusieurs espaces chronologiques, chacun consacré à un siècle, il a pour objectif la préservation et l'exposition des chefs-d'œuvre de l'architecture française. Fermés en 1816, les bâtiments sont affectés à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts.

Ici est représentée la dernière travée des salles du XVII<sup>e</sup> siècle. Au pied des marches entourées de deux colonnes, une jeune femme en costume Empire s'est installée pour dessiner. Autour d'une fenêtre garnie de vitraux, différents bustes, sculptures et bas-reliefs sont exposés. Sur la gauche, on peut reconnaître la statue de Corneille en terre cuite réalisée par Jean-Jacques Caffieri, aujourd'hui conservée au musée de Rouen. On peut apercevoir cette même sculpture dans une autre toile du peintre conservée au musée Carnavalet. Dans cette seconde peinture représentant le même espace, l'artiste change d'angle de vue, se plaçant dans la travée précédente. Comme dans notre tableau, il insère dans sa composition une jeune artiste, copiant les maîtres anciens.



## N°5 Antoine BÉRANGER (1785-1867)

*Hérodote admis dans le collège des prêtres de Thèbes*, 1822

Lavis d'encre sur papier

31 x 46,5 cm

Signé en bas à droite

Provenance: Fonds d'atelier d'Adrien Leduc



A. Béranger, *L'entrée à Paris des œuvres destinées au Musée Napoléon*, 1813, porcelaine, Sèvres, musée national de la Céramique

Antoine Béranger fut l'un des principaux peintres attachés à la Manufacture de Sèvres sous l'Empire puis la Restauration. Les décors peints du spectaculaire vase illustrant *L'entrée à Paris des œuvres destinées au Musée Napoléon*, réalisé en 1813, ont pour longtemps assis sa notoriété.

Notre grand dessin au lavis d'encre brune représente Hérodote admis dans le collège des prêtres de Thèbes. Il est préparatoire au décor d'un vase aujourd'hui disparu, mais dont les archives de la Manufacture gardent les traces depuis sa commande jusqu'à son exposition, le 1<sup>er</sup> janvier 1823. Décrit comme « un vase de forme étrusque, à fond bleu, ornements en or, et garniture de bronze », il mesurait un mètre de hauteur pour soixante centimètres de diamètre. Il devait faire pendant à un premier vase de même forme, réalisé l'année précédente, ayant pour sujet un épisode de la vie d'Aristote. Cet autre vase, qui n'est pas localisé aujourd'hui, avait été acheté lors de sa première exposition par « S.A.R. Monsieur », le futur roi Charles X. Nous n'avons conservé aucun élément sur l'histoire et la destination de ce second vase, même s'il est fort probable qu'il fut acheté par le comte d'Artois, passionné par l'antiquité, pour former une paire avec le précédent déjà en sa possession.

Hérodote, né à Halicarnasse au début du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., est considéré comme « le père de l'histoire ». Il effectua de nombreux voyages et séjourna en Égypte vers 450 av. J.-C. Il consacra plus de cent pages dans son livre II à ce séjour. L'épisode illustré par Béranger nous montre le savant grec dans un temple de Thèbes consultant des rouleaux de papyrus et écoutant les prêtres qui lui traduisent des hiéroglyphes. Le début des années 1820 connaît en France un retour de l'égyptomanie à la suite des découvertes et publications de Champollion, ce regain d'intérêt pouvant expliquer le sujet gréco-égyptien de notre dessin.



## N°6 Auguste COUDER (1790-1873)

*Ève*, vers 1822

Pierre noire et craie blanche sur calque

19 x 27,5 cm

Signé au verso



É. Réveil d'après A. Couder, *Adam et Ève*, 1822, gravure, Paris, Bibliothèque nationale de France

Ce corps de femme nue, allongée, les yeux clos, s'abandonnant aux regards, est dû au crayon du peintre Auguste Couder. Né en 1790, l'artiste suivit les enseignements de Jean-Baptiste Regnault puis de Jacques-Louis David et débuta sa carrière au Salon de 1814 avec un tableau illustrant la mort du général Moreau (cf. N°2). En 1820, la Maison du Roi lui commande pour la somme de six mille francs un tableau dont le sujet sera Adam et Ève. La composition définitive s'inspire du quatrième livre du *Paradis perdu* de Milton. On peut y voir deux anges, Uriel et Zéphon, arrivant par la gauche pour chasser Satan venant de reprendre forme humaine. Dans la partie basse de la composition, Adam et Ève, allongés l'un contre l'autre, endormis, ne peuvent voir la scène qui se déroule derrière eux.

Notre dessin est préparatoire pour la figure d'Ève. Cette étude à la pierre noire et craie blanche sur papier ne diffère que très peu du modèle final. Le bras gauche est légèrement plus relevé; le visage presque de trois-quarts et légèrement incliné vers l'arrière, suggère plus l'extase que le sommeil. Nous savons que Couder a beaucoup hésité dans le choix de la composition. Plusieurs dessins montrent Ève tour à tour assise, redressée puis de plus en plus allongée.

Exposé au Salon de 1822, le tableau ne reçut pas un très bon accueil. Les critiques, soulignant principalement les défauts de composition de l'œuvre, ne laissaient que peu de place aux éloges. Seul le groupe du premier plan représentant Adam et Ève eut droit à des commentaires positifs. Présenté successivement au musée du Luxembourg puis à Versailles, le tableau fut déposé par l'État au musée de Roubaix en 1873. L'inventaire de 1979 a malheureusement mis en évidence la disparition de cette œuvre. Nous connaissons cependant la composition grâce à la gravure d'Étienne-Achille Réveil.





## N°7 Léon COGNIET (1794-1880)

*Le jeune tambour Matreau*, 1824

Étude pour *La prise de Logroño*

Mine de plomb sur papier

27,5 x 40 cm

Titré et monogrammé en bas à gauche



É. Réveil d'après L. Cogniet, *Attaque et prise de Logroño*, 1824, gravure, Paris, Bibliothèque nationale de France

La prise de Logroño est l'un des épisodes glorieux de l'armée napoléonienne pendant la guerre d'Espagne. Le 2 juin 1808, un bataillon de l'armée d'Espagne prend d'assaut la ville de Logroño. Cet épisode rarement illustré connaît sa part de légende. Les gazettes évoquent le comportement héroïque d'un jeune tambour nommé Matreau. Âgé de quatorze ans, celui-ci aurait franchi les murs de la ville, sous les tirs des Espagnols, sans cesser de battre la charge, ouvrant un passage aux soldats et leur offrant la victoire.

Léon Cogniet est l'un des très rares artistes à avoir illustré cet épisode. Le peintre, qui s'est formé dans l'atelier de Pierre-Narcisse Guérin, reçoit le Grand Prix de Rome en 1817 et part pour cinq ans en Italie. Dès son retour, il connaît un large succès et reçoit un grand nombre de commandes officielles sous la Restauration. En 1824, il expose au Salon deux toiles de très grand format qui lui valent tous les honneurs: *Scène du massacre des innocents*, et *Marius sur les ruines de Carthage*. Cette même année, il présente un troisième tableau de dimensions plus modestes qui passe presque inaperçu. Le sujet en est la prise de Logroño.

Notre dessin est une étude pour le personnage principal de la scène, le jeune tambour Matreau. Revêtu du costume des fantassins de l'armée impériale, il maintient ouvertes les portes de la ville tout en continuant de battre la charge avec son tambour. Dans l'œuvre définitive, ce personnage est déporté sur la droite de la composition tel un détail anecdotique. Cependant, l'ensemble des lignes convergeant vers lui, il est le véritable sujet de l'œuvre: petit de taille mais primordial pour la victoire. Commandé par l'État pour décorer l'une des salles de l'Hôtel de Ville de Paris, à l'occasion de la fête donnée pour l'armée d'Espagne le 15 décembre 1823, il est finalement offert par la ville au duc et à la duchesse d'Angoulême. Installée dans leur château de Villeneuve-l'Étang près de Saint-Cloud, l'œuvre est depuis considérée comme disparue et n'est connue que grâce à une gravure.



## N°8 Paul DELAROCHE (1797-1856)

*La Mort d'Élisabeth I<sup>re</sup>*, vers 1824

Aquarelle

34 x 27,5 cm



P. Delaroche, *La Mort d'Élisabeth I<sup>re</sup>*, 1824, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

Paul Delaroche fut incontestablement l'un des artistes les plus célèbres de son temps, même si sa notoriété d'alors semble aujourd'hui occultée par l'omniprésence des œuvres d'Ingres et de Delacroix. Formé dans l'atelier de Gros, il expose très tôt au Salon à l'âge de vingt-cinq ans et connaît un immense succès en 1824 avec sa *Jeanne d'Arc malade*. Delaroche apparaît dès lors comme le chef de file de la peinture de genre historique. En 1827, il entame la réalisation d'une œuvre de très grand format inspirée d'une anecdote publiée dans l'*Histoire d'Angleterre* de David Hume: en 1603, la reine Élisabeth I<sup>re</sup> d'Angleterre apprenant la mort de son favori, le comte d'Essex, s'effondre sur le sol et refuse d'être soignée.

Notre aquarelle semble être une des dernières études pour le tableau final. La composition d'ensemble qui s'inspire d'un dessin de Robert Smirke est ici déjà aboutie, de même que le choix des contrastes colorés et des effets de lumière. Plusieurs détails notables diffèrent cependant: l'attitude du ministre Cecil paraît ici plus apaisée, le conseiller debout à droite ne porte aucune décoration et le rideau est sans franges ni motifs. Si la partie droite est pleinement mise en couleur, la partie gauche reste inachevée et laisse apparaître largement le dessin au crayon.

L'œuvre définitive, de très grand format, est exposée tardivement au Salon en 1828. Achetée par l'État pour la somme de six mille francs, elle reçoit un très bon accueil critique. Stendhal cite par deux fois le tableau dans les meilleurs termes, saluant par exemple le vérisme historique de la scène. Malheureusement, les commentateurs ne seront pas toujours aussi tendres avec le peintre les années suivantes, lui reprochant sa quête permanente des honneurs et de la gloire. Il est alors qualifié « d'homme d'argent travaillant de routine et gagnant trois millions ». À partir de 1837, il cesse d'exposer aux salons et se consacre aux nombreuses commandes publiques et privées qui l'occupent jusqu'à sa mort en 1856.

Nous remercions le professeur Stephen Bann de nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre.



## N°9 Pierre-Claude-François DELORME (1783-1859)

*Paolo et Francesca*, vers 1825-1830

Huile sur toile

25 x 33 cm

Signé en bas à gauche



J-A-D. Ingres, *Paolo et Francesca*, 1819, huile sur toile, Bayonne, musée Bonnat-Helleu

Les amours funestes de Francesca da Rimini et Paolo Malatesta sont célèbres depuis que Dante les a immortalisés dans le chant V de *L'Enfer*. Le moment le plus souvent retenu par les peintres est celui où Gianciotto surprend son épouse en compagnie de son jeune frère. Alors qu'ils lisent les aventures du chevalier Lancelot, les deux jeunes gens comprennent leurs sentiments au moment où sont relatés les amours de Lancelot et de la reine Guenièvre. Avant qu'ils ne puissent échanger un baiser, le mari jaloux apparaît en dégainant son épée pour les assassiner.

En France, le sujet revient à la mode autour de 1810, probablement à la suite de la traduction française de la *Divine Comédie* par Alexis de Montor. En 1812, Marie-Philippe Coupin de la Couperie en propose une interprétation dans la verve troubadour, qui est achetée par l'impératrice Joséphine. En 1814, c'est Ingres qui compose une version pour Caroline Murat, reine de Naples, qui sera suivie par au moins six variations sur le même thème, jusqu'à la mort du peintre. Le sujet connaît dès lors un succès considérable en Europe auprès des peintres, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle: Ary Scheffer, Cabanel, Rossetti, Gustave Doré et bien d'autres illustreront cet épisode.

Pierre-Claude-François Delorme, qui fut l'élève de Girodet, nous propose ici sa propre interprétation du sujet. Le tableau, probablement réalisé à la fin des années 1820, représente les deux amants assis sur un canapé de style Charles X, s'enlaçant tendrement au milieu d'un décor plutôt troubadour qu'authentiquement médiéval. La pièce est plongée dans la pénombre, simplement éclairée par une lampe à huile qui fait ressortir la blancheur satinée de la peau de Francesca. Sur la gauche, sortant de l'ombre, le mari apparaît, prêt à transpercer le jeune couple de son épée. Le musée de Sens conserve un grand dessin du même auteur qui représente les deux amants aux enfers, enlacés pour l'éternité sous le regard de Dante et Virgile.



## N°10 Achille DEVÉRIA (1800-1857)

*Le duc et la duchesse de Guise*, 1829

Scène d'*Henri III et sa cour* d'Alexandre Dumas

Huile sur toile

40,5 x 32,5 cm

Signé en bas à gauche



A. Devéria, *Henri III*, lithographie, Paris, Bibliothèque de la Comédie-Française

Ce tableau illustre l'un des moments cruciaux de la pièce *Henri III et sa cour* d'Alexandre Dumas, la cinquième scène de l'acte III. Un an avant « La bataille d'*Hernani* », l'écrivain lance avec cette pièce de 1829 les hostilités du théâtre romantique. La pièce se détourne définitivement des canons classiques en posant les règles du théâtre historique en costume d'époque. La scène illustrée dans notre tableau souleva selon Dumas « des cris de terreur, mais, en même temps, des tonnerres d'applaudissements ». Achille Devéria, célèbre peintre et illustrateur romantique, représente le duc de Guise forçant sa femme à donner un rendez-vous piège à son amant, rôles joués lors de la première représentation à la Comédie Française par Joanny et M<sup>lle</sup> Mars. L'artiste a également réalisé une lithographie de même composition en 1829. Les deux œuvres, presque identiques, montrent quelques variations: une coupe renversée sur le sol au premier plan de la gravure est absente du tableau et le décor des portes de l'autel dans le fond de la scène change. Stylistiquement proche des œuvres de son frère, Achille subit visiblement ici l'influence de la peinture vénitienne et plus particulièrement celle de Véronèse.

En 1829, après le succès au Salon de *La Naissance d'Henri IV*, Achille Devéria et son frère Eugène apparaissent comme les meilleurs espoirs du jeune mouvement romantique en peinture. Dessinateur et lithographe talentueux, Achille réalise les portraits de nombreux artistes et intimes, tels que Victor Hugo, Prosper Mérimée, Franz Liszt et bien sûr Alexandre Dumas. Par la suite, il laissera à Eugène, son cadet, le rôle de peintre de la famille pour se consacrer principalement à la gravure et à l'illustration avant d'être nommé, en 1849, directeur du Cabinet des Estampes à la Bibliothèque nationale. Il continuera cependant à être partie prenante de l'élaboration des tableaux de son frère qui, malgré un déficit de notoriété croissant, recevra plusieurs commandes publiques avant de se retirer à Avignon puis à Pau.



## N°11 Julien POTIER (1796-1865)

*Octave, Scapin et Léandre*, 1829

Scène des *Fourberies de Scapin* de Molière

Huile sur toile

30 x 22 cm

Signé et daté en bas à gauche



L.Sisco d'après J.Potier, *Les fourberies de Scapin*, vers 1830, gravure, Valenciennes, musée des Beaux-Arts

Julien Potier fut l'un des élèves préférés de Pierre-Narcisse Guérin. Il fit partie de la dernière génération de l'atelier et fut chargé par le maître de l'exécution de son testament, avec pour tâche de partager entre neuf de ses élèves, les œuvres restées en sa possession à sa mort. Devenu professeur à l'école des Beaux-Arts de Valenciennes puis conservateur du musée municipal, Julien Potier offrit à la ville un certain nombre d'œuvres héritées de son maître ainsi qu'une partie de sa propre production. Les anciens inventaires du musée conservent la trace de ces œuvres. Parmi elles, Potier mentionne une gravure illustrant *Les Fourberies de Scapin*. Nous avons pu retrouver la trace de cette illustration dans le fonds documentaire du musée de Valenciennes, publiée par Charles Furne et gravée par Louis-Hercule Sisco. Le peintre a choisi de représenter la troisième scène de l'Acte II, et non comme mentionné sur la gravure et au revers de la toile, la cinquième.

Dans cette scène de la célèbre pièce de Molière, Octave et Léandre viennent de retrouver le malicieux Scapin. Léandre, furieux, veut lui passer son épée au travers du corps mais Octave s'interpose et Scapin effrayé finit par avouer une partie de ses méfaits. Les acteurs en costume de la *commedia dell'arte* se détachent sur un fond de décor de scène évoquant la ville de Naples et son célèbre volcan. Réalisée en 1829, cette peinture profondément romantique n'est pas sans rappeler les œuvres des deux frères Devéria que Julien Potier aurait pu fréquenter à cette époque. Dans la revue mensuelle *Le Moliériste* de 1889, une notice qui décrit la gravure d'après Julien Potier la qualifie de «curieuse et dans le goût romantique», l'auteur ajoutant «ce n'est plus de la comédie, mais bien une scène d'aventure.»



## N°12 William ETTY (1787-1849)

*Youth on the Prow, and Pleasure at the Helm*, vers 1830

Huile sur toile

52 x 42 cm

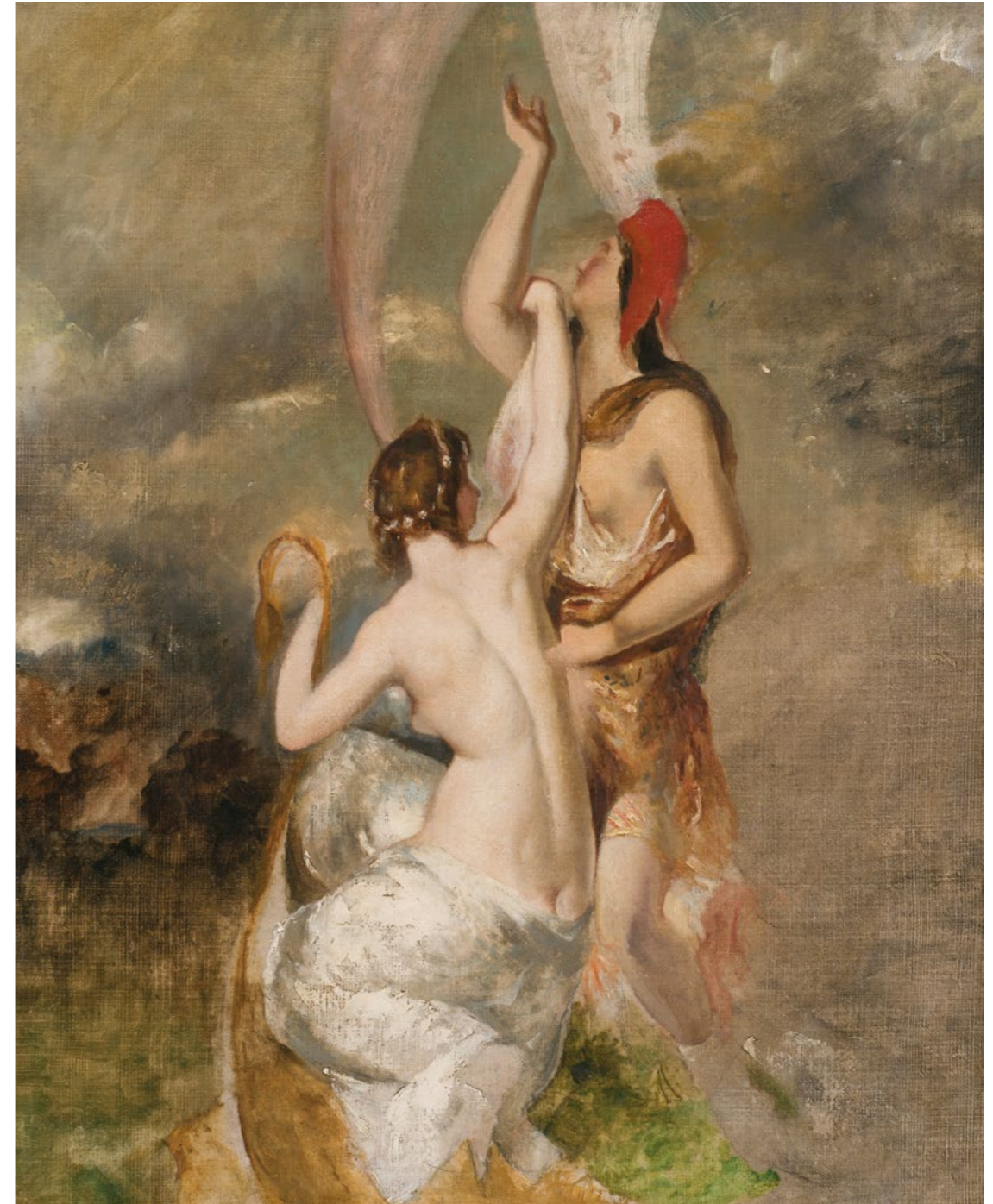


W. Etty, *Youth on the Prow, and Pleasure at the Helm*, 1832, huile sur toile, Londres, Tate Britain

William Etty est un artiste anglais né en 1787. Il fut l'élève d'Henry Füssli et de Sir Thomas Lawrence à Londres avant de faire plusieurs voyages en France et en Italie. Son tableau intitulé *Pandora couronnée par les saisons*, exposé en 1824, lui assure un véritable succès et lui permet d'être reçu comme membre de la Royal Academy en 1828.

Notre peinture, réalisée entre 1830 et 1832, représente un jeune couple sur un bateau. Il s'agit d'une étude pour le groupe central de l'une des œuvres les plus controversées du peintre: *Youth on the Prow, and Pleasure at the Helm* que l'on peut traduire par "*La jeunesse à la proue et le plaisir à la barre*". La composition d'ensemble représente un jeune homme, debout, coiffé d'un bonnet phrygien, sur un bateau. Il est entouré de cinq jeunes femmes nues ou demi-nues dans différentes postures, d'un enfant faisant des bulles et du jeune dieu Zéphyr allongé sur les nuages. Au loin, le ciel gris et menaçant annonce une tempête. Les deux personnages de notre étude, isolés du reste du groupe, hors contexte, semblent faire référence au beau Pâris et à la belle Hélène traversant la mer Égée pour rejoindre l'antique ville de Troie.

Présentée au public en 1832, l'œuvre définitive n'est pas comprise et est même qualifiée d'indécente et d'offensante par certains journalistes. Le sujet, en apparence obscur, s'inspire du poème *The Bard* de Thomas Gray, publié en 1757. Le texte critiquait ouvertement la gestion calamiteuse du pays par Richard II d'Angleterre en la comparant à un navire doré dont les passagers ne seraient pas conscients de l'approche d'une tempête. Etty choisit d'illustrer le poème de manière littérale et semble exclure la portée politique du texte de Gray. Les critiques de l'époque lui reprocheront de ne pas avoir compris le véritable sens du poème. La peinture est achetée par Robert Vernon pour compléter sa collection d'art britannique dès 1832 avant d'être offerte à la National Gallery en 1847, deux ans avant la mort du peintre. Elle entre en 1949 à la Tate Britain et reste à ce jour l'une des œuvres les plus célèbres de William Etty.



### N°13 Jules-Claude ZIEGLER (1804-1856)

*Saint Matthieu*, 1834

Mine de plomb sur papier

17,5 x 13,5 cm

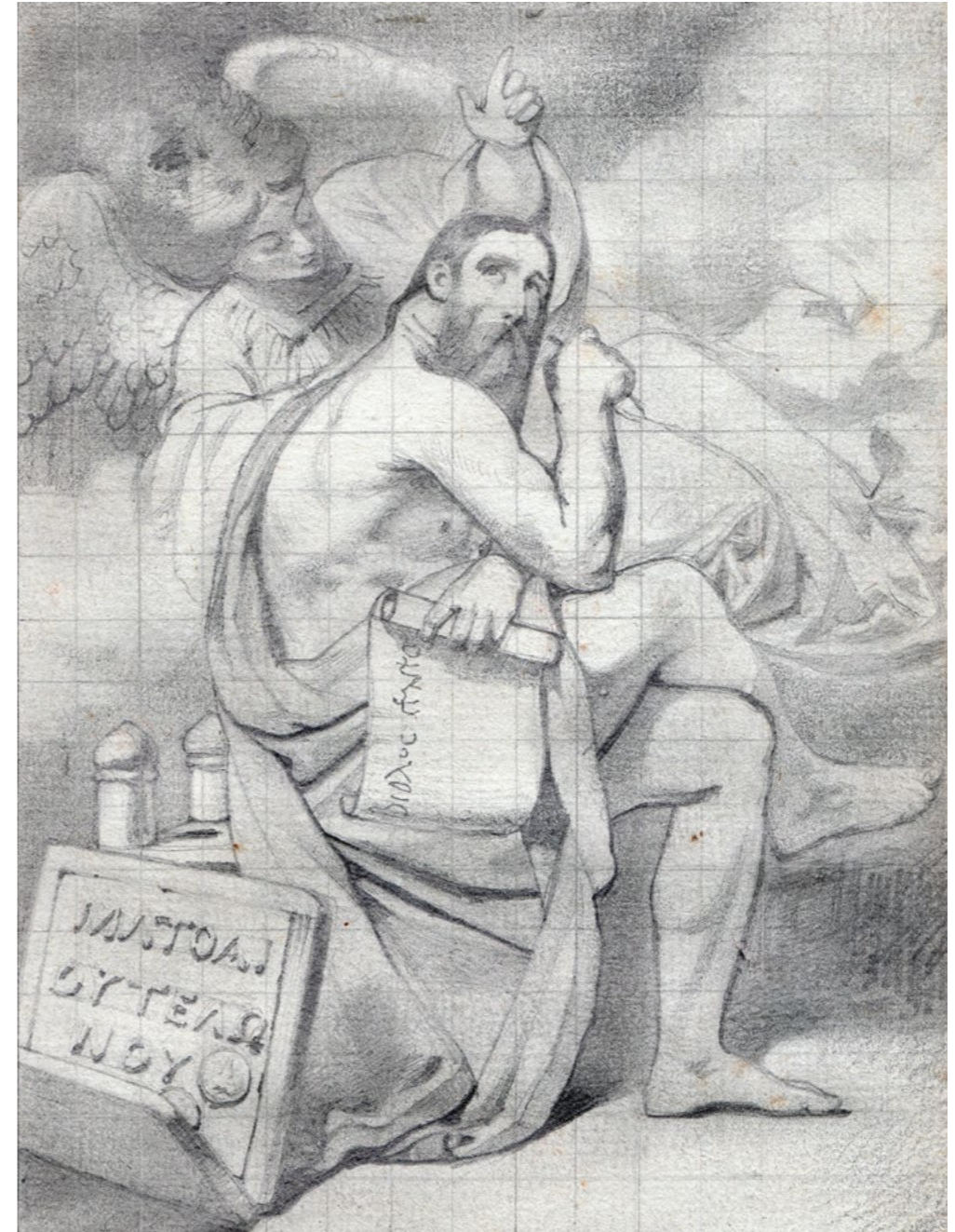


J.Ziegler, *Saint Matthieu*, 1834, huile sur toile, Condom, Cathédrale Saint-Pierre

Artiste touche-à-tout, Ziegler s'intéresse aux techniques de la céramique et du vitrail, et s'initie très tôt à la photographie naissante. La même année, alors que le projet de décor de la Madeleine doit être attribué, Ziegler reçoit une commande du ministère du Commerce et des Travaux publics, probablement sur la recommandation de son maître, Ingres. Il s'agit d'un saint pour la cathédrale de Condom dans le Gers. Exposé en 1834, son *Saint Matthieu* montre l'évangéliste tel un Hercule monumental, assis de profil et vêtu de rouge. Il tient dans sa main gauche un rouleau. Derrière lui, un ange drapé lui dicte les paroles divines.

L'œuvre est décrite par Amaury-Duval, son condisciple dans l'atelier d'Ingres, comme un apôtre aux dimensions colossales. Le fort contraste de lumière entre premier et arrière-plan apparaît comme un héritage caravagesque et trahit la double influence de l'Italie et de l'Espagne sur les œuvres de Ziegler. Le succès de ce tableau lui permit d'obtenir l'attribution du décor de la voûte de l'abside pour l'église de la Madeleine.

Notre feuille, qui est une étude très aboutie au crayon avec mise au carreau pour cette œuvre, provient d'un ensemble de dessins du peintre récemment réapparus. Les œuvres graphiques de Ziegler sont relativement rares, l'artiste ayant presque totalement abandonné son travail de peintre pour se consacrer à la céramique à partir de 1839.



## N°14 Jules-Claude ZIEGLER (1804-1856)

*Marie-Madeleine en prière*, vers 1835

Pierre noire sur papier

23 x 17 cm

*Anges portant un Phylactère*, vers 1835

Pierre noire sur papier

8 x 16,5 cm

Signé au milieu à droite



J. Ziegler, *L'Histoire du christianisme*, 1838, peinture murale, Paris, église de la Madeleine

La construction de l'église de la Madeleine, située face au Palais Bourbon à Paris, débuta en 1763. Le chantier dura presque quatre-vingt-cinq années. Les changements politiques de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècle en firent modifier à de nombreuses reprises les plans et l'affectation. Dès l'origine destinée à devenir une église, Napoléon voulut la transformer en temple à la gloire des armées françaises, puis Louis XVIII en chapelle expiatoire à la mémoire de Louis XVI. Le projet changea une nouvelle fois après la Révolution de 1830. Louis-Philippe, fils de régicide, ne pouvait conserver cette destination et après avoir envisagé un temps de la transformer en gare ferroviaire, confirma sa consécration comme église. C'est Delaroche qui fut d'abord chargé de l'ensemble des décors en 1834. Cependant, sur la sollicitation insistante de Ziegler, l'ambitieux élève d'Ingres, Thiers retira une partie de la commande à Delaroche. Ce dernier, parti en Italie pour étudier l'art de la fresque, apprit la nouvelle durant son voyage. Ziegler, qui revenait d'Allemagne, avait subi l'influence de Cornelius et des Nazaréens. Il proposa pour l'abside, en lieu et place de l'assomption de Marie-Madeleine projetée par Delaroche, une histoire du christianisme qui séduisit le nouveau gouvernement.

Le personnage central du Christ qui s'inspire de *La Dispute du Saint-Sacrement* de Raphaël préside à l'histoire du christianisme. À ses pieds sur la gauche, au sommet d'une pyramide humaine, est représentée Marie-Madeleine, agenouillée sur un nuage soutenu par trois anges. Les deux dessins que nous présentons sont préparatoires pour ce groupe de figures. Le personnage de Marie-Madeleine apparaît seins dénudés, la tête levée vers la droite en direction du Christ. Les trois angelots tiennent un phylactère portant la mention latine *PECCATORUM REMISSIO* (la rémission des péchés). Ziegler se consacra près de trois ans à la réalisation de cette immense peinture qui fut dévoilée au public le 29 septembre 1838.





**N°15 Henri LEHMANN (1814-1882)**

*Jeune Italienne*, 1838

Huile sur toile

32 x 24 cm

Monogrammé, daté et localisé à Rome en bas à gauche

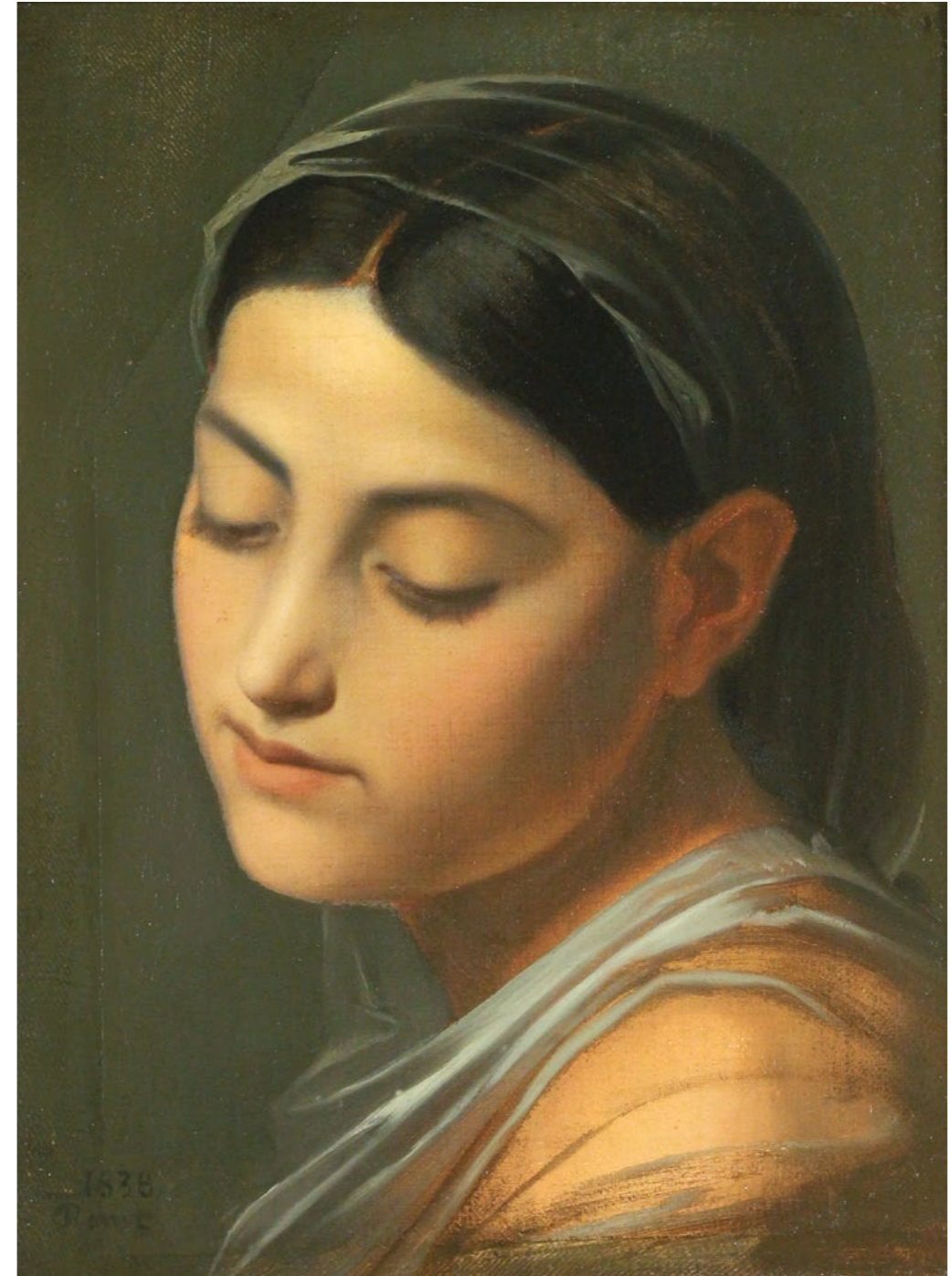


H. Lehmann, *Étude de tête*, sanguine sur papier, non localisé

Henri Lehmann est un peintre d'origine allemande qui fut l'élève de Jean-Auguste-Dominique Ingres à Paris. De nationalité étrangère, il ne put participer au Concours du Prix de Rome. C'est donc à ses frais qu'il entreprit le voyage en Italie, à la fin de l'année 1838. A Rome, il retrouva son maître qui dirigeait la villa Médicis depuis 1835, ainsi que plusieurs de ses amis de l'atelier. Comme tous les peintres qui séjournent dans la Ville éternelle, Lehmann est saisi par la grâce chaleureuse des jeunes Italiennes.

Ce portrait représente une jeune femme les yeux mi-clos sur fond sombre. Un voile transparent recouvre ses cheveux d'un noir intense et retombe délicatement sur ses épaules. Tout au long de sa carrière, Henri Lehmann traita avec sensibilité les figures de femme, et nous laissa un grand nombre d'études, au crayon, au pastel ou à l'huile, d'après des modèles féminins. Si nous n'avons pas pu rattacher ce visage avec certitude à une composition connue, il semble cependant avoir été réutilisé dans un dessin référencé par Madeleine Aubrun sous le numéro D.657 9. Ce dernier serait un étude pour l'un des anges du *Baptême du Christ* de l'église Saint-Merri à Paris. Henri Lehmann entreprend les décors de cette église en 1842, soit tout de suite après son retour d'Italie.

Localisée à Rome et datée de 1838, cette huile sur toile à la découpe irrégulière, fut après le retour du peintre en France, confiée à Étienne-François Haro, le célèbre marchand de fournitures. A cette occasion, elle fut complétée sur la partie droite et montée sur châssis. Le peintre semble l'avoir signée, datée et localisée de mémoire au moment de cette opération.



## N°16 Hippolyte FLANDRIN (1809-1864)

*Pietà*, vers 1842

Pierre noire sur papier

25 x 37 cm

Cachet de la signature en bas à gauche

Provenance: Fonds familial de l'artiste



H. Flandrin, *Pietà*, 1842, huile sur toile, Lyon, musée des Beaux-Arts

Hippolyte Flandrin est l'un des principaux peintres religieux du XIX<sup>e</sup> siècle. D'origine lyonnaise, il apprend très tôt à dessiner avec son frère aîné Auguste, 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, mais décide finalement 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, tels que Saint-Séverin et Saint-Vincent-de-Paul à Paris, Saint-Paul à Nîmes ou encore Saint-Martin-d'Ainay à Lyon. Les quatre commandes successives pour l'église Saint-Germain-des-Prés, qui débutent en 1842, seront sa plus importante réalisation religieuse.

Cette même année, Auguste, le frère aîné du peintre, décède à Lyon. L'amour entre les trois frères est tel qu'Hippolyte se remet difficilement de cette perte immense. Œuvre hommage, *La Pietà*, évoque sans surcharge la douleur de la mère sur le corps du fils tant aimé. Ce corps nu, sans attributs, est étendu sur le sol, au pied d'une croix tout juste évoquée. La figure de la mère sans visage se détache à peine du fond sombre de la toile. Rares sont les œuvres du maître qui dégagent une telle intensité dramatique. Notre dessin montre les nombreuses hésitations du peintre pour définir le nombre et la disposition des personnages. Dans la partie gauche de la feuille, délimitée par un cadre noir, la composition met en place quatre figures : la mère, qui soutient la dépouille de son fils par les épaules, y est accompagnée par deux ombres aux pieds du Christ mort. Sur la partie droite hors cadre, mère et fils sont isolés, sans visages. L'aspect inachevé de l'œuvre définitive lui confère une portée symbolique où thématique chrétienne et douleur laïque se confondent.



## N°17 Paul FLANDRIN (1811-1902)

*Napoléon législateur*, vers 1846

Mine de plomb sur papier

26 x 17cm

Signé en bas à gauche

Provenance: Fonds familial de l'artiste

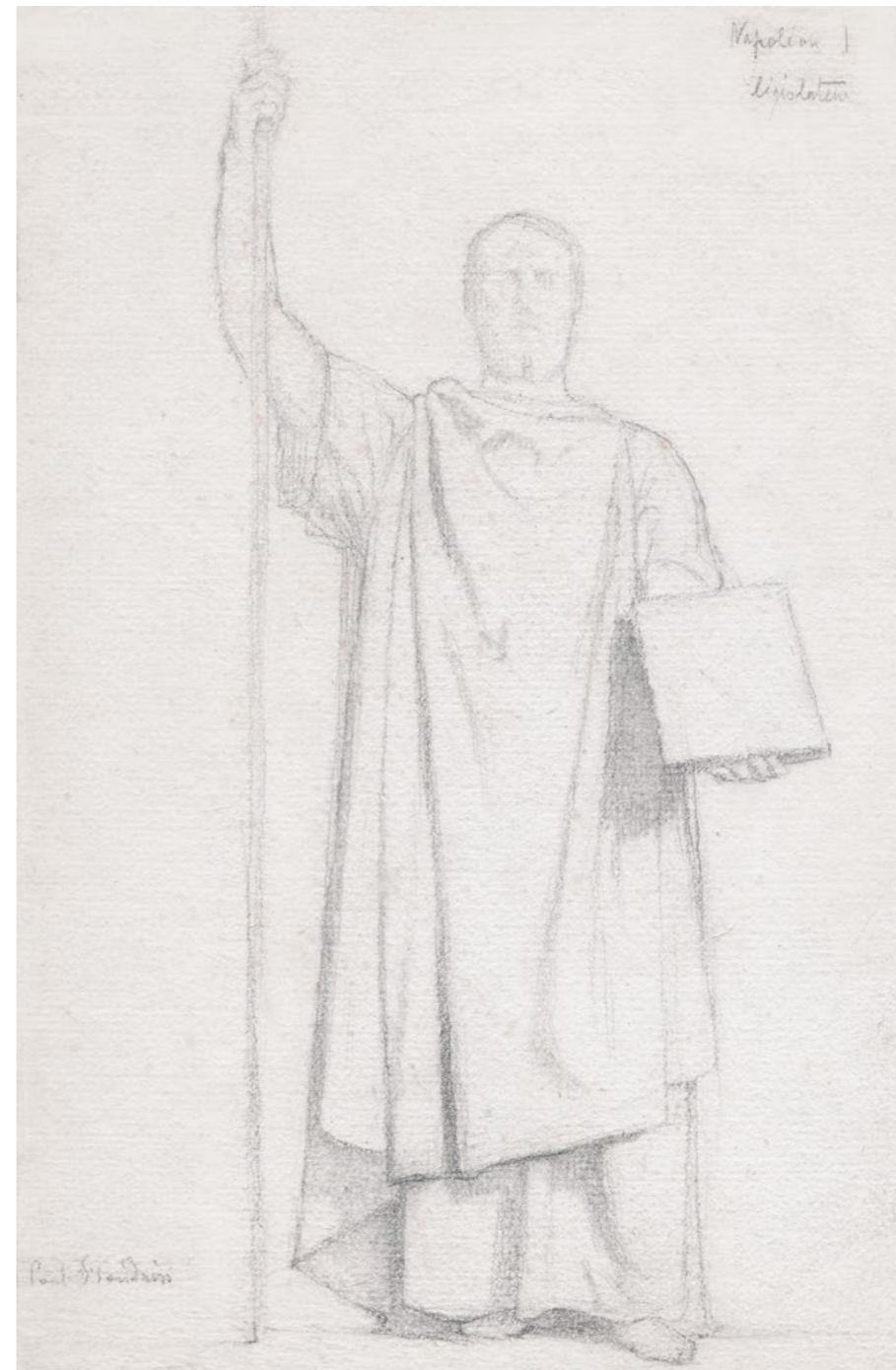


H. Flandrin, *Napoléon législateur*, 1846, huile sur toile, détruit.

Paul Flandrin, le jeune frère d'Hippolyte, fut un peintre sensible et apprécié qui poussa le paysage classique aux frontières du symbolisme. Ses portraits à l'esthétique profondément ingresque, proches stylistiquement de ceux de son frère, étaient également très recherchés. C'est son aîné qui endossa publiquement le rôle de peintre d'histoire, mais nous savons que les deux frères travaillèrent de concert sur la majorité des compositions de ce dernier. Paul est présent sur tous les grands chantiers de son frère, de Nîmes à Paris en passant par Lyon, leur ville natale.

Lorsqu'en 1846, Hippolyte Flandrin accepte la commande d'un tableau devant représenter Napoléon en législateur, pour le Conseil d'État, il fait encore une fois appel à son frère pour le seconder. Sur ce dessin réalisé par la main de Paul, l'Empereur épouse les traits d'Hippolyte. Il est facile d'imaginer la scène dans l'atelier des deux frères. L'aîné, un long bâton dans la main droite et une tablette dans la main gauche, prend la pose sous le regard avisé de son frère cadet. Ici, l'objet d'étude est probablement le volume de l'imposant costume d'hermine ainsi que l'allure générale du motif. Mais Paul, semble-t-il, n'a pu s'empêcher d'esquisser les traits du visage de son frère, facilement reconnaissable. Le Louvre possède une série de dessins par Hippolyte reprenant le même sujet dans des formats approchants, avec le visage de Paul cette fois en lieu et place de l'Empereur.

Ce tableau, selon les critiques, fut l'un des plus grands échecs du peintre. Les gazettes de l'époque moquèrent à l'unisson l'absence de volume, la palette triste, et le manque de ressemblance avec Napoléon. L'œuvre qui fut accrochée dans l'une des salles du Conseil d'État, situé au Palais d'Orsay, fut détruite par les flammes dans l'incendie qui ravagea le bâtiment du 23 au 24 mai 1871. Avec elle disparurent également les fresques de Chassériau et le *Justinien* d'Eugène Delacroix. Cette peinture n'est plus connue aujourd'hui que grâce à une photographie en noir et blanc.



## N°18 Hippolyte FLANDRIN (1809-1864)

*Sainte Pélagie*, vers 1848

Huile sur toile

80 x 41,5 cm



H. Flandrin, *Frise des saintes*, 1848, peinture murale, Paris, église Saint-Vincent-de-Paul

En 1848, la décoration de l'église Saint-Vincent-de-Paul à Paris est proposée à Hippolyte Flandrin. Après de nombreuses hésitations, et sur l'insistance du nouveau maire de Paris Armand Marrast, émerveillé par son travail en cours à Saint-Germain-des-Prés, Flandrin finit par accepter ce nouveau chantier. Il devra le partager avec un autre peintre, Édouard Picot. Ce dernier ayant choisi la décoration du chœur, Flandrin réalisera les peintures de la nef.

Deux grandes processions de saints personnages se dirigeant vers le chœur composent le décor. La figure de notre sainte se trouve sur la frise de gauche de la nef de l'église, légèrement isolée des autres. Pélagie la Pénitente, surnommée la perle d'Antioche au V<sup>e</sup> siècle, était une comédienne d'une grande beauté, mais également d'une extrême prétention. Un jour, entrant dans une église, elle entendit un sermon décrivant la grande pécheresse de Babylone; elle se reconnut dans cette description et, bouleversée, demanda à se faire baptiser sur le champ.

Flandrin choisit de représenter la sainte au moment où elle se dépare de ses bijoux pour les offrir aux pauvres. On peut apercevoir sur la droite, à ses pieds, des éléments rouges et verts qui évoquent le masque antique et la toge, symboles de la tragédie dans la composition finale. De l'autre côté en bas à gauche, nous pouvons voir les restes des parures de sainte Thaïs qui seront remplacés dans la frise par un brasero. Pélagie se retira dans un couvent de moines pour faire pénitence et se repentir de ses péchés. Se faisant passer pour un homme, elle prit le nom de Pélage, afin d'accomplir sa nouvelle mission. Ce n'est qu'à la mort de "frère Pélage" que l'on s'aperçut que ce dernier était une femme. La sainte peinte par Flandrin sur un fond ocre n'est pas sans rappeler la Stratonice de *La Maladie d'Antiochus* peinte par Ingres quelques années auparavant. Flandrin a d'ailleurs représenté son maître sous les traits du pape saint Léon sur la frise opposée.



## N°19 Alexandre DESGOFFE (1805-1882)

*Trois esquisses de paysages*, vers 1858-1860

Projets pour les lucarnes de la salle Labrouste

Huile sur papier marouflé sur toile

65 x 100 cm chacune



H. Linton, *Inauguration de la nouvelle salle de lecture* en juin 1868, gravure, Bibliothèque nationale de France

La salle de lecture construite par l'architecte Henri Labrouste pour la Bibliothèque Nationale rue de Richelieu, et qui porte aujourd'hui son nom, est un parfait exemple de l'architecture métallique du XIX<sup>e</sup> siècle. Neuf coupoles ajourées, soutenues par seize fines colonnes, couvrent un espace de plus 1150m<sup>2</sup>. L'ensemble, qui prend les atours d'une basilique byzantine, paraît perdu dans les bois, loin des tumultes de la ville moderne. Pour obtenir cet effet, Labrouste fit appel au peintre paysagiste Alexandre Desgoffe, à qui il confia les décors de la partie supérieure des six arcs latéraux.

Né en 1805 à Paris, le peintre fut tour à tour l'élève d'Étienne-Louis Watelet, puis de Charles Rémond avant d'entrer dans l'atelier d'Ingres. Il y rencontre les deux frères Flandrin, avec lesquels il se lie d'une profonde amitié. Paul, le plus jeune, qui se consacre également au paysage, épouse la fille d'Alexandre, Aline, transformant cette amitié en liens familiaux. Desgoffe, qui venait de finir à la demande de Labrouste les décors de la bibliothèque Sainte-Geneviève, intervient donc une nouvelle fois sur le chantier de l'architecte. L'artiste a conçu les six espaces qui lui étaient alloués dans la salle de lecture comme des lucarnes ouvertes en trompe-l'œil vers l'extérieur. Six peintures qui se font face une à une, trois de chaque côté de la salle. Seule la cime des arbres est visible sur fond de ciel. Les trois arcs cintrés sur le mur ouest, celui du couchant, montrent un ciel bleu clair, presque laiteux ; les trois suivants dirigés à l'est, vers le levant, se détachent au contraire sur un bleu intense.

Les trois huiles sur papier que nous présentons ici proviennent de l'atelier de l'artiste. Les deux premières sont préparatoires pour le mur est, la troisième pour le mur ouest de la salle Labrouste. La réhabilitation et la rénovation de l'ancienne Bibliothèque Nationale, permettront au public de redécouvrir les six lucarnes de Desgoffe dans leur état d'origine. Comme nos trois esquisses, elles viennent de faire l'objet d'une restauration lente et minutieuse.





## N°20 Attribué à William BOUGUEREAU (1825-1905)

*Les enfants désunis du laboureur*, vers 1847-1850

Huile sur toile

31,5 x 39 cm

Monogrammé *WB* à l'encre sur le châssis



W. Bouguereau, *Jacob recevant la tunique de son fils*, 1845, huile sur toile, collection particulière

Adolphe-William Bouguereau est un peintre français originaire de La Rochelle. Fils d'un négociant en vins, il débute sa formation à l'école des Beaux-Arts de Bordeaux. En 1845, il remporte le concours de peinture historique de son école sur le sujet de Jacob recevant la tunique ensanglantée de Joseph. Fort de ce succès, il quitte sa région natale pour entrer à l'École des Beaux-Arts de Paris et poursuit son apprentissage dans l'atelier d'Édouard Picot. Il est lauréat du Grand Prix de Rome en 1850, après avoir été Second Prix ex-æquo avec Gustave Boulanger deux ans plus tôt.

Notre esquisse fut probablement réalisée pendant la période de formation parisienne de l'artiste, entre 1847 et 1850. Le sujet illustre une fable d'Ésope, plus tard reprise par Jean de La Fontaine: *Les enfants désunis du Laboureur*. Les enfants d'un vieux laboureur ne cessant de se quereller, le vieil homme décida de leur donner une leçon. Il leur remit des baguettes de bois en faisceau et leur demanda de les briser. Mais en dépit de tous leurs efforts, ils ne purent y parvenir. Lorsqu'il délia le fagot, ils purent enfin les casser facilement. « Eh bien ! dit le père, vous aussi, mes enfants, si vous restez unis, vous serez invincibles à vos ennemis ; mais si vous êtes divisés, vous serez faciles à vaincre. »

Pour cette étude, l'artiste semble se souvenir de la composition de son tableau de 1845 illustrant l'épisode de la tunique de Joseph. Le vieillard, assis sur la droite comme l'était Jacob, est entouré de sa femme et de sa fille. Ses trois enfants lui faisant face prennent ici la place des frères de Joseph dans un décor assez semblable. La posture du fils tentant de briser le fagot s'inspire probablement d'un tableau d'Ernest Hillemacher sur le même sujet et que Bouguereau put voir au Salon de 1847. Le châssis, bien conforme à ceux qui ont servi à Bouguereau dans les premières années de son métier, porte les initiales du peintre, *WB*, ainsi qu'une étiquette mentionnant son nom. L'extrême maîtrise dans la composition, la rigueur du dessin, la grande justesse des attitudes bien qu'à peine ébauchées ainsi que le raffinement du coloris sont toutes les qualités qui caractérisent l'œuvre du peintre, dont la carrière à venir laissera le souvenir du plus illustre représentant de la peinture académique de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.



## N°21 Jean-Léon GÉRÔME (1824-1904)

*Après le bain*, 1850

Huile sur papier marouflé sur toile

23 x 17 cm

Signé et daté en bas à droite

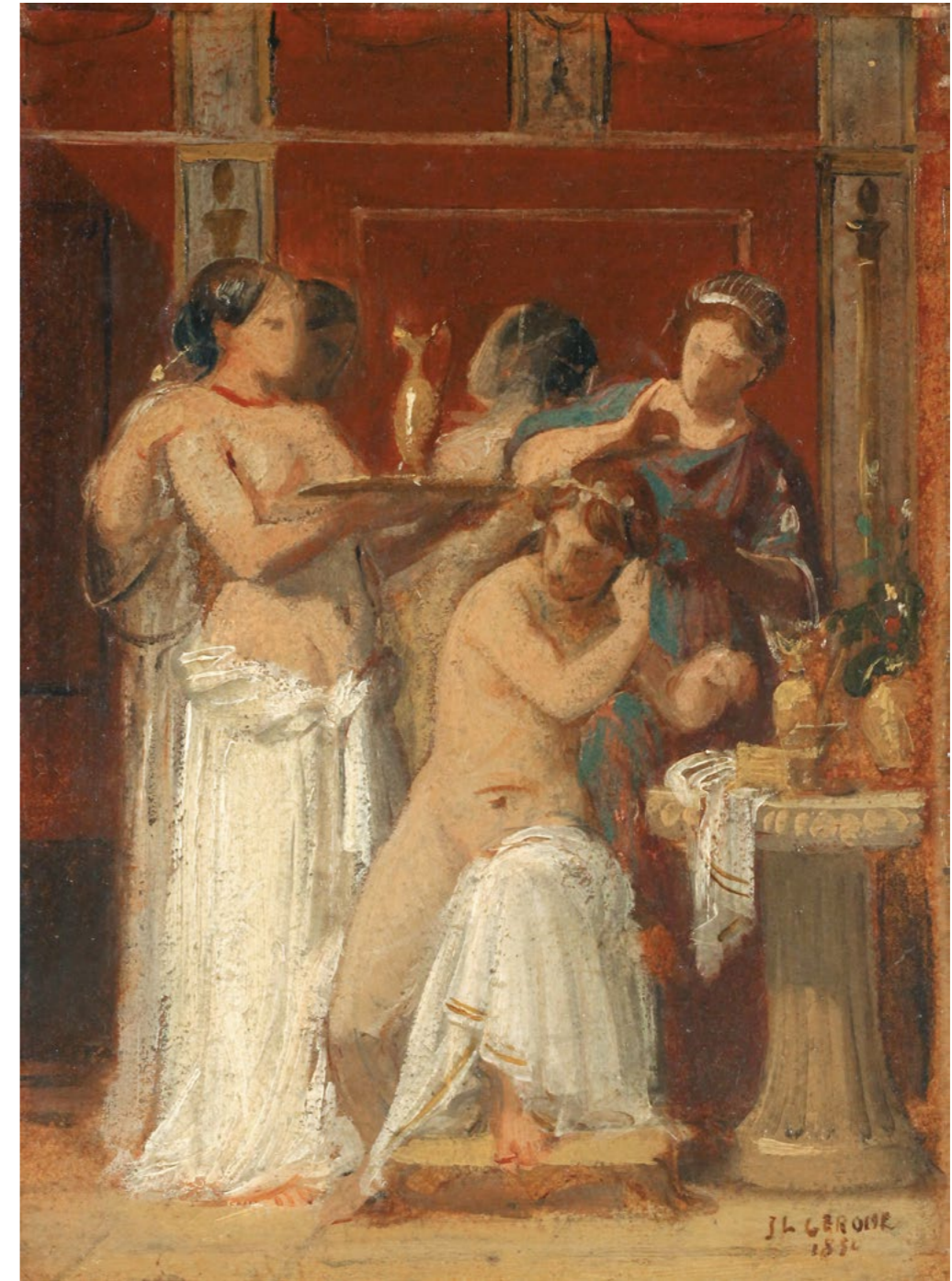


J-L. Gérôme, *Étude pour Le Gynécée*, 1848, huile sur panneau, Paris, musée d'Orsay

Cette petite esquisse de Jean-Léon Gérôme représente, dans un intérieur antique aux murs rouge étrusque, une jeune femme à sa toilette, entourée de quatre servantes. Assise au centre, les jambes couvertes d'un drapé, elle se fait coiffer. Une jeune fille aux seins nus lui tend un plateau sur lequel est posée une aiguière. Deux autres s'affairent à l'arrière-plan. Dans cette peinture, Gérôme fait directement référence à deux sujets consacrés de l'histoire de l'art: La toilette de Vénus et la toilette de Psyché. Pour cela, il s'inspire des scènes de toilette que l'on peut voir nombreuses sur les fresques de Pompéi et d'Herculanum.

Dans les années 1840, un certain nombre de publications et de gravures font état de l'avancée des fouilles sur les deux sites du sud de l'Italie. Une génération d'artistes, principalement issus des ateliers de Paul Delaroche et Charles Gleyre, va tenter une restitution quasi archéologique de cette antiquité retrouvée. Jean-Léon Gérôme, avec ses *Jeunes Grecs faisant se battre des coqs* exposé au Salon de 1847, apparaît comme le chef de file de cette jeune école. Il est suivi par Gustave Boulanger, Jean-Louis Hamon, Charles Jalabert ou Henri Picou qui se feront une spécialité du genre.

Dans ce tableau, l'ensemble du décor et des objets (épingles à cheveux, table, aiguière) montre une connaissance approfondie de l'antique. Mais Gérôme, qui a visité l'Italie quelques années plus tôt avec Delaroche, semble vouloir également restituer l'aspect même des fresques pompéiennes. La matière grasse, presque cireuse, de l'huile sur papier, est relevée avec un pinceau fin de traits plus dilués. Techniquement, cette peinture est à rapprocher de l'esquisse pour *Le Gynécée* de 1848, conservée au musée d'Orsay. Le sujet, proche, présente des femmes dénudées dans un décor antique que le spectateur, tel un voyeur, épie dans leur intimité. Il ne semble pas que cette petite huile ait donné lieu à une œuvre de plus grand format. Ses dimensions et son aspect délicat lui confèrent le statut d'objet précieux qui pouvait tout à fait, en l'état, trouver sa place dans le cabinet d'un amateur averti.





## N°22 James PRADIER (1790-1852)

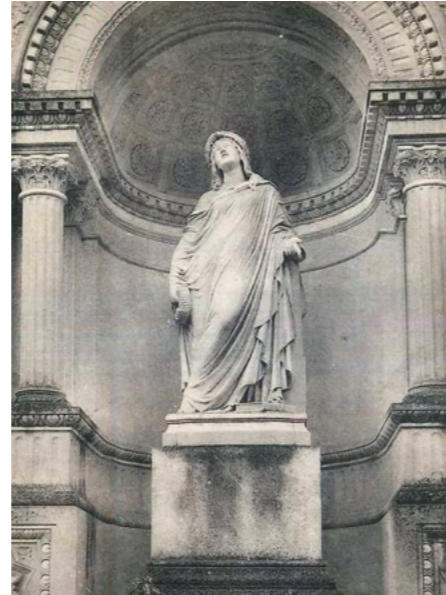
*L'Immortalité*, vers 1850-1852

Mine de plomb sur papier

26 x 17 cm

Signé en bas au centre

Provenance: Collection Jules Salles



J. Pradier, *L'immortalité*, 1852, marbre, Nîmes, Cimetière protestant

En 1852, James Pradier, célèbre sculpteur né en Suisse mais de racines gardoises, exécute peu de temps avant sa mort une statue destinée au Tombeau d'André Amenlier, un riche notable local. Le monument funéraire, commandé en juillet 1850, doit être installé dans le cimetière protestant de Nîmes sur des plans dressés par Feuchère. La commande précise que la sculpture doit représenter une figure allégorique de l'Immortalité de l'âme ou de l'Espérance en Dieu. Réalisée en marbre blanc, la jeune femme, drapée à l'antique, lève les yeux vers le ciel. Elle porte une couronne de lauriers et tient dans sa main droite une couronne de pommes de pin. De l'autre main, l'index tendu, elle désigne une Bible qui est posée à ses pieds.

Notre dessin préparatoire à cette sculpture montre la figure de l'Immortalité dans une position très proche de l'œuvre définitive. Le monument dans lequel elle s'insère est lui par contre assez différent de celui qui sera finalement érigé. Si l'aspect cintré se retrouve dans les deux versions, les motifs décoratifs diffèrent totalement. Ce dessin provenant d'une collection nîmoise, celle de Jules Salles, portait des marques de plis au format enveloppe, ce qui peut attester de son envoi par l'artiste sur le lieu d'érection. Le monument lui-même n'étant esquissé sur notre dessin qu'à titre de proposition, l'architecte a dû le réaliser selon ses propres plans.

L'artiste ressent une véritable fierté à la réception de cette commande, comme le montre une lettre adressée à son assistant Poggi dès 1850: « L'amour des arts est porté haut et fait honneur à la classe distinguée de la population de Nîmes ; j'en suis fier puisque je suis un petit enfant du département ». L'œuvre sera livrée à la fin du mois de mai, quelques jours avant la mort du sculpteur, le 4 juin 1852.



## N°23 Paul DELAROCHE (1797-1856)

*Moïse exposé sur le Nil*, vers 1852

Au verso : *Étude d'homme allongé*

Crayon sur papier

21 x 14 cm

Marque de la collection Horace-Paul Delaroche en bas à droite



P. Delaroche, *Moïse exposé sur le Nil*, 1852, photographie du tableau disparu par R-J. Bingham

Paul Delaroche, qui n'expose plus au Salon depuis 1837, travaille pendant quatre années sur son immense frise pour l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts. C'est à cette même époque qu'il projette de réaliser un tableau ayant pour thème l'enfance de Moïse. Un certain nombre de dessins depuis 1842 atteste des hésitations du peintre en ce qui concerne la composition. Dans ses premières études, le sujet semble centré sur les parents menant l'enfant sur les rives du Nil pour l'abandonner. Une étude partielle, montrant des roseaux et datant de 1848, laisse apercevoir la main d'une jeune fille. Dans cette version, les parents s'éloignant à l'arrière-plan sont relégués au rang de détail. C'est au début de 1852 que Delaroche semble faire un choix définitif. Dans plusieurs courriers, il parle de son « Moïse exposé ».

Notre dessin, qui correspond à la composition définitive du tableau, présente l'instant précis où la jeune fille de Pharaon, en écartant les roseaux, découvre l'enfant sur le Nil. Les parents pour leur part ont totalement disparu. Mesurant près d'un mètre cinquante sur un mètre, le tableau est achevé en 1853. Mêlant histoire biblique et orientalisme, la scène renvoie à la douceur des scènes maternelles réalisées quelques années plus tôt par le peintre. Paul Delaroche décède trois ans plus tard. La toile exposée à Paris en 1857, lors de la rétrospective posthume de l'œuvre du peintre, est signalée au catalogue sous le numéro 47 comme étant la propriété du baron James de Rothschild. Certains biographes de Charles Jalabert, un des meilleurs élèves de Delaroche, mentionnent que celui-ci termina la toile laissée inachevée par son maître.

L'œuvre semble avoir totalement disparu aujourd'hui ou tout du moins n'est pas localisée. Nous avons cependant une idée très précise de son aspect final grâce à une photographie de Robert-Jefferson Bingham, et à différentes gravures et photogravures qui montrent le succès de cette image à son époque.



## N°24 Charles JALABERT (1818-1901)

*Nymphes écoutant les chants d'Orphée*, vers 1853

Encre et aquarelle sur calque

33 x 24 cm

Signé en bas à droite

Provenance: Collection Jules Salles



C. Jalabert, *Nymphes écoutant les chants d'Orphée*, 1853, huile sur toile, Baltimore, Walters Art Museum

Charles Jalabert fut l'élève du peintre Alexandre Colin à l'école de dessin de Nîmes avant d'être admis dans l'atelier de Paul Delaroche en 1839. Second Prix de Rome en 1841, il ne réussit pas à obtenir le Grand Prix malgré trois tentatives et finit par partir à ses frais pour l'Italie en 1843. Il y étudie alors sans relâche les maîtres et les antiques. À son retour en 1847, le succès ne se fait pas attendre: l'artiste fréquente les salons littéraires et devient un peintre recherché par la haute société parisienne.

Au Salon de 1853, il expose *Les Nymphes écoutent les chants d'Orphée*. De format presque carré, un mètre dix par un mètre, l'œuvre montre le bel Orphée de dos, baigné de lumière, dans un paysage de roches et d'arbres qui domine une rivière. Réunies en groupe sur les rochers, les nymphes écoutent le chant extatique du poète. Notre dessin qui a appartenu au collectionneur nîmois Jules Salles est préparatoire pour ce tableau. Dans cette première pensée, le peintre choisit un format cintré en partie supérieure. La composition y est plus ouverte, les montagnes laissant apparaître un coin de ciel. Orphée, qui domine la scène, est représenté de face, la lyre à la main. Le groupe des nymphes reste proche de la composition définitive malgré quelques variations. Cette feuille réalisée à l'encre est relevée d'aquarelle et de gouache.

L'impératrice Eugénie, découvrant l'œuvre à l'occasion du Salon de 1853, désira l'acheter sur sa liste privée. Malheureusement pour elle, un amateur de Liège en avait déjà fait l'acquisition auprès du célèbre marchand Goupil. Nous savons que la toile intégrera quelques années plus tard la collection du baron de Rothschild avant de rejoindre les cimaises du musée de Baltimore où elle est toujours exposée aujourd'hui.



## N°25 Jean-Baptiste CARPEAUX (1827-1875)

*Alexandre tente de se poignarder*

*sur le corps de Clitus*, 1853

Mine de plomb sur papier

10,5 x 13 cm

Cachet de la vente Carpeaux en bas à droite



J-B. Carpeaux, *Alexandre tente de se poignarder sur le corps de Clitus qu'il vient de tuer*, 1853, plâtre, Valenciennes, musée des Beaux-Arts

Jean-Baptiste Carpeaux, le célèbre sculpteur français, entre à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1844. 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. Un an plus tard, il entre dans l'atelier de François Rude mais change rapidement pour celui de Duret. En 1853, le sujet pour le Concours du Prix de Rome de sculpture est *Alexandre tentant de se poignarder sur le corps de Clitus qu'il vient de tuer*. Carpeaux qui participe à l'épreuve est admis cette année-là second logiste. Notre dessin est une étude pour cette composition.

En 328 av. J.-C., Clitus, l'un des plus proches amis d'Alexandre, conteste les décisions politiques de son roi et maître. Ivre et fou de rage, Alexandre le transperce de son épée. Se rendant compte de ce qu'il vient de faire, le jeune roi macédonien tente de se tuer sur le corps de son ami mais en est empêché par ses gardes. Nous connaissons pour ce projet au moins deux études en plâtre qui sont conservées au musée de Valenciennes. La première, très différent de la seconde par son aspect esquissé, semble être une première pensée pour le groupe. Sa composition est par contre très proche de celle du dessin que nous présentons: Alexandre, au centre, tourne la tête à gauche, les bras écartés vers le haut. Le corps de Clitus gît derrière lui au second plan. Le reste de la composition est occupé par une dizaine de figures qui entourent le roi. Dans notre dessin, les bras sont dirigés vers le bas et la tête tournée vers la droite. Le corps de Clitus, lui, est au premier plan.

Le Grand Prix de Rome n'est cependant pas décerné et c'est Henri Chapu qui obtient le Second Grand Prix devant Carpeaux. Le jury lui reproche d'avoir donné à son bas-relief l'aspect d'une peinture. L'année suivante, il remporte le concours avec une sculpture représentant *Hector implorant les dieux en faveur de son fils Astyanax*. Ce succès lui ouvrira enfin les portes de l'Italie.



## N°26 Henri LEHMANN (1814-1882)

*La Nativité*, vers 1857

Pierre noire sur papier préparé

17 x 24 cm

Annoté 3 au 9 mai dans la marge sous la montage



H. Lehmann, *Lamentation au pied de la croix*, 1847, pierre noire sur papier, Los Angeles, Paul Getty Museum

Henri Lehmann qui fut l'élève de Jean-Auguste-Dominique Ingres, reçut plusieurs commandes pour des églises parisiennes, tels le décor de la chapelle du Saint-Esprit à Saint-Merri en 1842, puis celui de la chapelle de l'Institut national des jeunes aveugles en 1843. L'église Saint-Louis-en-l'Île, qui est l'une des plus belles de Paris, fut construite au XVII<sup>e</sup> siècle puis pillée pendant la Révolution française. De nombreuses commandes, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, lui permirent de remplacer ses décors disparus. Aujourd'hui, la chapelle de la Compassion, située dans la quatrième travée de l'église, est ornée de quatre œuvres dont trois sont d'Henri Lehmann : *La Vierge au pied de la croix* (1847), *L'Assomption* (1849) et *La Vierge présentant l'enfant Jésus à l'adoration des hommes* (commandée en 1850). Il semble que le titre de cette dernière composition ait régulièrement prêté à confusion.

Notre dessin, de format horizontal et cintré en partie supérieure, représente une Nativité. Nous connaissons plusieurs œuvres de Lehmann aux thématiques approchantes (*L'Adoration des Mages* de Reims par exemple), mais dont la composition est sans rapport. Le dessin est absent du catalogue raisonné de l'œuvre du peintre, rédigé par Madeleine Aubrun en 1984. Nous n'y trouvons pas non plus d'œuvres définitives pour lesquelles il pourrait être directement préparatoire. Pourtant, dans le catalogue de l'exposition posthume de 1884 aux Beaux-Arts de Paris, le numéro 6 signale qu'une *Nativité* réalisée en 1857 pour l'église Saint-Louis-en-l'Île était exposée. Le catalogue Aubrun fait référence à cette peinture sous le numéro 428, en la signalant comme de localisation et de dimensions inconnues. Le dessin que nous présentons est probablement une étude pour cette peinture aujourd'hui disparue. Celle-ci, qui en toute logique aurait dû être accrochée sous *La Vierge présentant l'enfant Jésus à l'adoration des hommes*, a laissé place à une peinture d'Alexandre Lafond de 1863 représentant *L'Adolescence de la Vierge*.



## N°27 Paul BAUDRY (1828-1886)

*Une Grâce*, c.1864-1874

Étude pour *Le Parnasse*

Pierre noire sur papier

43 x 24,5 cm

Signé en bas à droite



P. Baudry, *Les trois grâces*, Pierre noire, sanguine et rehauts de craie blanche, Paris, ENSBA

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 1850, il partage le Prix de Rome avec William Bouguereau. 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, Jules-Élie Delaunay et Isidore Pils se voit 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. Dix médaillons, vingt voussures, trois plafonds, soit au total trente trois peintures sur près de 430m<sup>2</sup>.

Le dessin que nous présentons est une étude pour *Le Parnasse* placé à l'une des extrémités du plafond du grand foyer. Il représente l'une des trois Grâces de dos située à gauche d'Apollon dans la composition. Pour dessiner ses trois femmes aux formes arrondies Baudry semble s'inspirer de Rubens qui illustra à plusieurs reprises ce sujet. Le peintre consacre dix années à la réalisation de cet ensemble, qui restera son grand chef-d'œuvre. Les toiles furent exposées à l'École des Beaux-Arts en 1874 avant d'être marouflées dans le grand foyer de l'Opéra. Quelques années plus tard, Baudry reçut la commande de fresques pour le Panthéon mais mourut avant d'avoir exécuté son projet.



## N°28 Isidore PILS (1813-1875)

*L'Égide*, vers 1868

Étude pour *Minerve combattant la force brutale devant l'Olympe réuni*

Pierre noire et craie blanche

36,5 x 26,5 cm

Cachet *Atelier Pils* au revers



I. Pils, *Minerve combattant la force brutale devant l'Olympe réuni*, 1868, huile sur toile marouflée, Paris, Opéra Garnier

À l'âge de douze ans, le jeune Isidore Pils entre dans l'atelier du peintre Guillon-Lethière, où il reste pendant quatre années. En 1838, il remporte le Grand Prix de Rome qui lui ouvre les portes de la villa Médicis. C'est Ingres, alors directeur des lieux, qui le reçoit à son arrivée. De santé fragile, tuberculeux, il doit quitter la Villa pour partir en convalescence à Ischia durant l'été 1839. Pendant son séjour en Italie, il visite Naples, Venise et Florence. De retour en France, Pils connaît le succès dû à son talent, reçoit de nombreuses commandes officielles et est choisi par Charles Garnier pour décorer avec Baudry, Delaunay et Lenepveu, le nouvel Opéra de Paris. En charge des peintures du grand escalier, le peintre doit garnir les quatre immenses voussures de compositions allégoriques. Au nord, *Le Triomphe d'Apollon*, au sud *Le Charme de la musique*, à l'ouest *La ville de Paris recevant les plans du nouvel opéra*, et enfin à l'est *Minerve combattant la force brutale devant l'Olympe réuni*.

Cette dernière scène allégorique, composée de dix-huit figures, montre une divinité ailée, drapée de jaune, couronnant Minerve. La déesse personnifie l'intelligence luttant contre la force matérielle. Vêtue d'une armure recouverte d'écailles dorées, elle tend de la main droite une branche d'olivier et se protège de la main gauche avec l'Égide. Ce bouclier mythique, symbole de l'invulnérabilité des dieux, est représenté dans notre dessin tenu par la main de la déesse. Réalisé à la pierre et à la craie blanche sur papier bleu, ce dessin est une étude pour une première composition non retenue dans le projet définitif. A l'origine placée à gauche de la voussure, la déesse tenait le bouclier dirigé vers l'intérieur comme dans notre dessin. Finalement placée sur la droite, Minerve montrera la face de l'Égide au spectateur. Le peintre, décédé en septembre 1875, ne put venir à bout de la réalisation du plafond du grand escalier, et c'est Georges Clairin, son élève, qui dut la terminer.



## N°29 Prosper DÉBIA (1791-1876)

*Hommage à Ingres*, vers 1868

Huile sur toile

114 x 89 cm

Ancienne collection Félix Bouisset

Exposition :

*Montauban, Images d'une ville*, musée Ingres, 1998



A. Etex, *Monument à Ingres*, 1871, pierre et bronze, Montauban, rue du Tescou

Comme Jean-Auguste-Dominique Ingres, Prosper Débia est un artiste peintre natif de Montauban. Presque totalement oublié aujourd'hui, il collabora avec Ingres à la réalisation de *L'Apothéose d'Homère* en 1827, pour le plafond du musée Charles X au Louvre et exposa régulièrement au Salon entre 1824 et 1833. Le musée Ingres de Montauban conserve plusieurs de ses œuvres, et nous permet de juger du talent de ce peintre à la carrière principalement provinciale. *Classiques et romantiques*, peint en 1832, reste son tableau le plus célèbre. Débia semble avoir réduit son activité de peintre après 1833, ne reprenant les pinceaux qu'à de rares occasions. C'est ce qu'il fera, lorsqu'en 1867, il apprend avec une immense tristesse la mort de son illustre ami.

Un mois après l'annonce du décès du peintre, sa ville natale décide d'ériger un monument à sa gloire. En 1868, le programme d'un concours est publié pour choisir l'artiste. Débia qui veut participer à l'élaboration du projet en est cependant exclu. Ses souvenirs intimes sur Ingres, publiés en 1868, relatent cet épisode douloureux pour l'artiste et l'ami. Il y rédige sa propre vision du monument: Ingres, assis sur un trône antique, tient ses pinceaux et sa palette dans une main. Une allégorie féminine de la ville de Montauban se penche sur lui et le coiffe de la couronne de lauriers offerte quelques années plus tôt au peintre par ses concitoyens. C'est cette image que Débia propose dans notre tableau. Il y ajoute sur le piédestal une fontaine en bas-relief figurant *La Source*. Placé sur une esplanade, le monument est entouré par une foule d'amis et d'inconnus, hommes, femmes et enfants. On croit reconnaître sur la gauche le peintre Armand Cambon, futur directeur du musée Ingres et collaborateur du maître, qui se découvre. Plus à gauche, un vieil homme pourrait être le sculpteur Édouard Gatteaux, l'ami de toujours. Dans le ciel nuageux qui occupe la partie supérieure de la composition se détache une évocation de *L'Apothéose d'Homère*. Cette composition servira également de fond monumental pour la sculpture réalisée par Antoine Etex en 1871. Cette dernière est encore visible aujourd'hui au pied du musée Ingres.





### N°30 Sébastien-Charles GIRAUD (1819-1892)

*Jeune breton assis*, vers 1869

*Étude pour Jeu de boules à Pont-Aven*

Huile sur toile

35 x 27 cm

Signé en bas à gauche



S-C. Giraud, *Jeu de boules à Pont-Aven*, 1869, huile sur toile, Rouen, musée des Beaux-Arts

Le célèbre village de Pont-Aven, découvert par le jeune peintre américain Henri Bacon en 1864, compte dès la fin des années 1860 un certain nombre d'artistes attirés par la beauté des paysages et le faible coût de la vie. Vers 1869, Charles Giraud y séjourne un certain temps et y peint des scènes illustrant la vie en Bretagne. Dans notre étude, un jeune homme en costume traditionnel, assis sur un banc les jambes croisées, prend la pose dans l'atelier du peintre. Il tient un chapeau dans ses mains. Nous le retrouvons dans un tableau intitulé *Jeu de boules à Pont-Aven*, conservé au musée de Rouen. Cette scène de grand format représente, dans une rue de Pont-Aven, les hommes du village jouant aux boules. Notre modèle est l'un des joueurs assis sur le banc qui attend son tour. La position du personnage ainsi que la manière dont il est vêtu y sont presque identiques. Seul son chapeau a changé de position. Cette esquisse, très libre, n'est pas sans rappeler certaines études de Corot en Italie.

Sébastien-Charles Giraud est un peintre issu d'une famille d'artistes. Il débuta en peinture auprès de son frère aîné, Eugène Giraud, peintre d'histoire reconnu et portraitiste recherché, avant d'entrer à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1835. Lorsque Louis-Philippe lance en 1843 une expédition militaire en Océanie, Giraud est alors engagé comme dessinateur de la Marine. Chargé de relater également les exploits militaires de l'Armée française, il exécutera de nombreux croquis de cette guerre coloniale franco-tahitienne qui lui serviront, à son retour en 1847, pour l'exécution de plusieurs tableaux commandés par l'administration des Beaux-Arts. Peu de temps après, Charles Giraud reçoit la Légion d'Honneur à l'âge de vingt-huit ans. Il n'arrêtera pas là sa carrière de peintre explorateur et partira en Laponie avec le peintre François-Auguste Biard, ainsi qu'au Groenland et en Islande avec le prince Napoléon.



### N°31 Jules-Antoine LECOMTE DU NOUÏ (1842-1923)

*Profil de femme*, vers 1870-80

Pierre noire et craie blanche sur papier beige

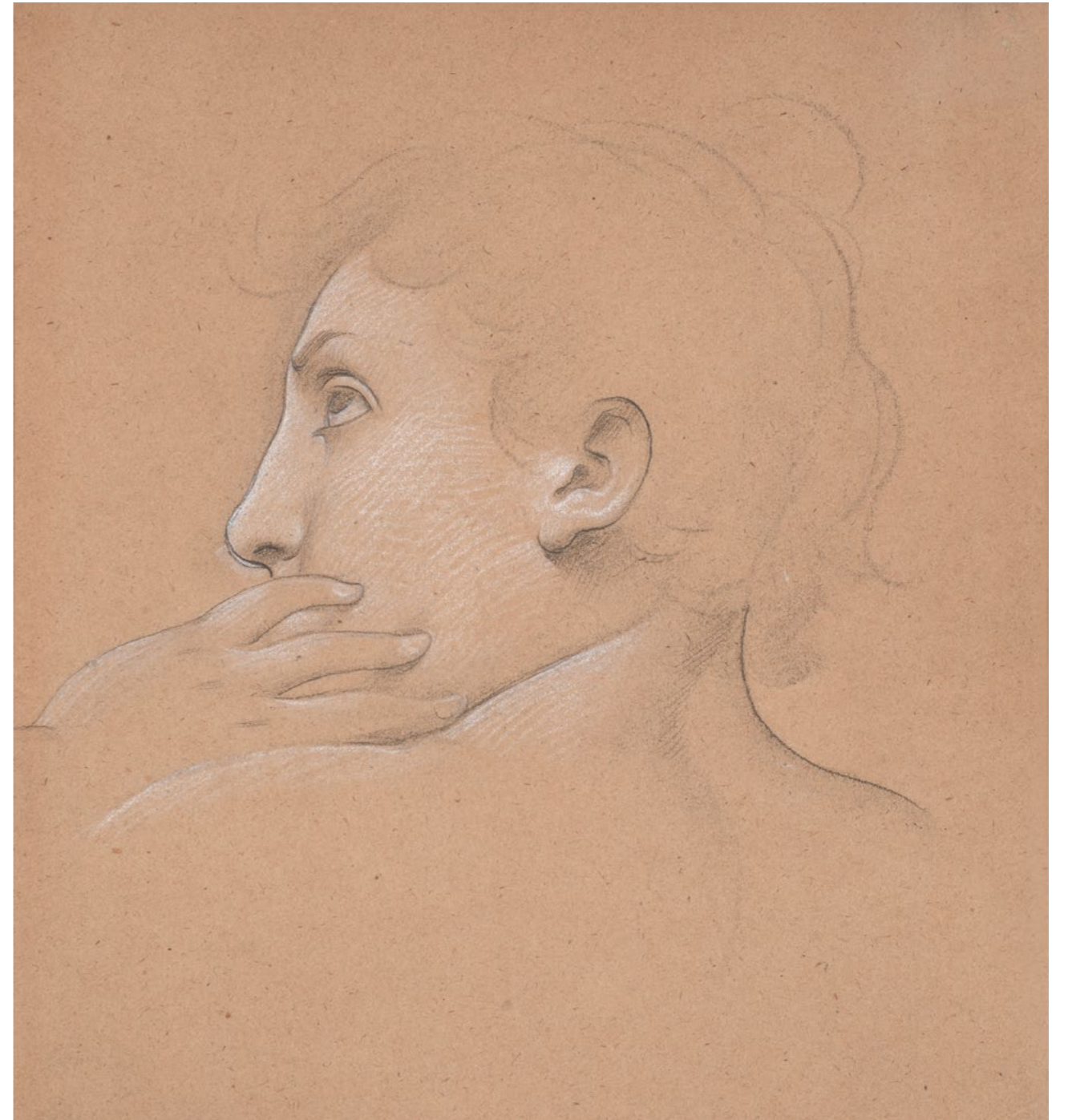
27 x 25 cm



J. Lecomte du Nouÿ, *L'esclave blanche*, 1888, huile sur toile, Nantes, musée des Beaux-Arts

Ce profil de femme, la main s'enfonçant dans la joue, est dû aux crayons du peintre Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ. Né en 1842, il fut successivement l'élève de Charles Gleyre, Émile Signol et enfin Jean-Léon Gérôme dont il assimila le goût académique et une certaine vision anecdotique de l'Orient. Dès 1862, il entreprend plusieurs voyages qui lui permettent de découvrir l'Égypte avec le peintre Félix Clément puis la Grèce, la Turquie et la Roumanie. Il participe pour la première fois au Salon en 1863, alors qu'il n'a que vingt-et-un ans. Ses débuts sont marqués par des choix de sujets académiques inspirés par l'histoire biblique et l'Antiquité. Presque totalement oublié aujourd'hui, son œuvre sert cependant régulièrement pour illustrer une certaine forme de déviance de l'art académique français du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle. *Le Songe de l'eunuque*, et *L'Esclave blanche* stigmatisent les fantasmes de la bourgeoisie masculine pendant les débuts de la Troisième République.

La main potelée, désossée de notre modèle, semble tout droit sortie du *Bain turc* d'Ingres. Certains critiques de son temps ont écrit en parlant de lui: « C'est Ingres faisant du Gérôme ». La technique utilisée dans ce dessin est typique de celle de l'artiste. La pierre noire est ici relevée par des hachures au crayon blanc sur un fond de papier beige. Nous ne sommes pas parvenus à rapprocher cette étude d'une composition achevée du peintre. Nous pouvons cependant la comparer techniquement à une série de dessins préparatoires pour *Ramsès dans son harem*, une œuvre réalisée en 1885 et pour laquelle Lecomte du Nouÿ s'inspira des *Orientales* de Victor Hugo. Le musée d'Orsay ainsi que de nombreux musées à travers le monde conservent et exposent les peintures de ce peintre majeur d'un art que l'on qualifiait encore il y a peu de « pompier ».



## N°32 Pierre Puvis de CHAVANNES (1824-1898)

*Jeunes filles au bord de la mer*, vers 1879

Mine de plomb sur papier

34,5 x 24,5 cm

Signé en bas à gauche sous le montage

Certificat du Comité Pierre Puvis de Chavannes



P. Puvis de Chavannes, *Jeunes filles au bord de la mer*, 1879, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay

Peint en 1879, *Jeunes filles au bord de la mer* apparaît comme une synthèse de l'œuvre de Pierre Puvis de Chavannes. S'éloignant des deux grandes tendances de la fin du siècle, académisme et impressionnisme, le peintre est en quête de simplicité. Romain Rolland décrit dans son journal l'œuvre en 1889 : « Trois femmes... , devant elles, la mer bleue et blanche avec un fond de ciel d'un rose pénétrant et discret. Le calme harmonieux des lignes et des couleurs vibrantes dans leur sonorité lointaine, pénètre l'âme d'une céleste paix et d'une joie profonde et silencieuse. »

Notre dessin d'un synthétisme déconcertant qui annonce l'art graphique d'Henri Matisse montre plusieurs différences avec l'œuvre définitive. Seules deux des jeunes filles sont clairement représentées sur cette feuille. La troisième, à peine visible sur la gauche sous la végétation, semble avoir été effacée. Le peintre Paul Baudouin, élève et ami de Puvis de Chavannes, rapporte avoir vu « dix ou douze » études préparatoires qui ne comportaient encore que deux figures. La jeune femme de droite est tournée vers le spectateur, poitrine visible, alors que dans le tableau elle finira par nous tourner le dos. La dune, les buissons, le ciel et la mer ne sont esquissés que par quelques traits rapides. Plusieurs mentions en marge du motif principal nous indiquent que cette feuille a probablement été reproduite en illustration d'un texte sur le peintre.

Nous savons que la peinture resta plusieurs années dans l'atelier de Puvis de Chavannes avant d'être confiée au marchand Durand-Ruel en 1887. Elle fut par la suite acquise par Émile Boivin. Robert Gérard, le descendant du collectionneur, en fit don au musée du Louvre en 1970. L'œuvre est aujourd'hui visible au musée d'Orsay et est considérée comme l'un des chefs-d'œuvre de la période de maturité du peintre.



### N°33 Cornelis-Ary RENAN (1857-1900)

Étude pour *Le Plongeur*, vers 1882

Mine de plomb sur papier

17 x 10 cm

Monogrammé en bas à droite



A. Renan, *Le Plongeur*, 1882, huile sur toile, collection particulière

Fils de l'historien Ernest Renan et petit-neveu du peintre Ary Scheffer, Cornelis-Ary Renan fut l'élève de Jules-Élie Delaunay et de Pierre Puvis de Chavannes aux Beaux-Arts de Paris. Il exposa pour la première fois au Salon de 1880. Handicapé physiquement, il consacra toute son énergie à la création d'œuvres profondément symbolistes. Intime du peintre Gustave Moreau, il partage avec lui une fascination pour les monstres, nymphes, chimères, et s'inspire des mythes et légendes de l'Antiquité. Comme son père, natif des Côtes d'Armor, il s'investit dans la cause bretonne et fut l'un des fondateurs de l'organisation des Bretons de Paris.

Amoureux de la mer, il présente en 1882 au Salon une toile intitulée *Le plongeur* ou *Le pêcheur de corail*. Une allégorie féminine au buste dénudé se dresse sur le rivage et domine la composition. À ses pieds, sortant de l'eau, épuisé et s'accrochant aux rochers, un jeune homme lui tend un morceau de corail, fruit de sa pêche.

Le dessin que nous présentons, d'un style proche de celui de Puvis de Chavannes, est une première pensée pour cette composition. D'un format plus étiré, il met en scène les deux mêmes personnages avec des variations dans les postures. La jeune femme, un bras rabattu sur la poitrine, se détache sur une paroi rocheuse. Le jeune homme pour sa part, nous tourne le dos dans une attitude plus détendue. Réalisé à la mine de plomb, ce dessin porte le monogramme de l'artiste en bas à droite. Ary Renan décède en 1900 à l'âge de quarante-trois ans. Il laisse le souvenir d'un peintre-poète raffiné et modeste. Le musée de la Vie romantique à Paris, ancienne résidence des familles Renan et Scheffer, conserve une importante collection de ses dessins.



## N°34 Victor PROUVÉ (1858-1943)

### Trois études pour la reliure de *Salammbô*, vers 1893

1. Pierre noire, 22,5 x 29 cm
2. Sanguine, 20 x 23,5 cm (études de femmes au verso)
3. Pierre noire, 19,5 x 23 cm, signé en bas à droite



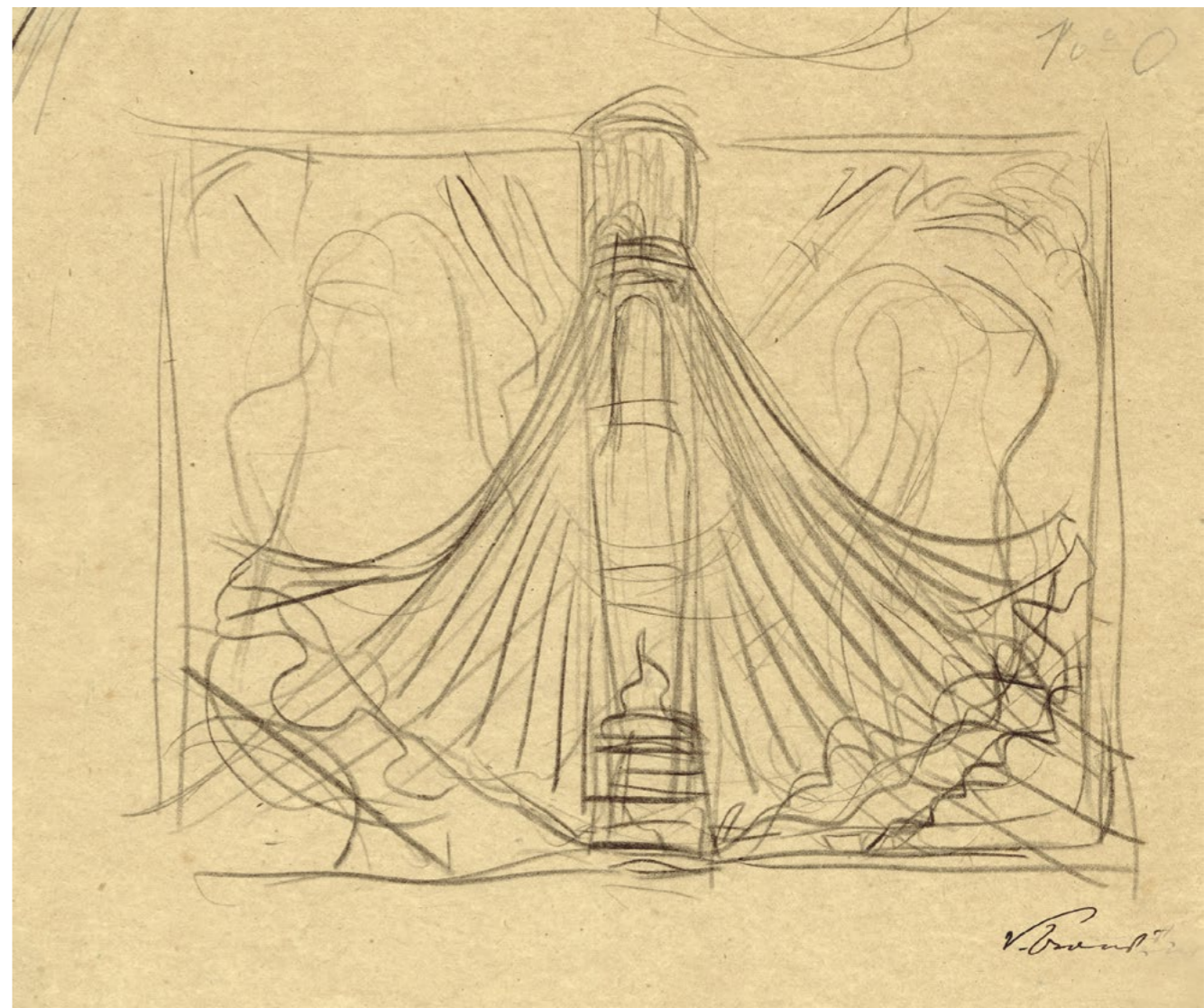
V. Prouvé et René Wiener, *Reliure de Salammbô*, 1893, Cuir mosaïqué, incisé, pyrogravé, doré et émaux cloisonnés, Nancy, musée de l'École de Nancy

L'intérêt de Victor Prouvé pour le personnage de Salammbô date des années de formation du peintre dans l'atelier d'Alexandre Cabanel à l'École des Beaux-Arts de Paris. Il réalise en effet deux huiles sur toile sur ce thème en 1881 et 1884. Nos trois dessins, eux, sont préparatoires pour la reliure en cuir du roman de Gustave Flaubert paru en 1862, que Victor Prouvé réalise en collaboration avec Camille Martin et le relieur nancéien René Wiener en 1893.

L'œuvre définitive est présentée avec huit autres reliures au Salon qui se tient la même année, et acquise immédiatement par le Comité de l'Exposition d'art décoratif et industriel lorrain. L'ensemble montre une rupture radicale avec les techniques de reliure traditionnelle, en substituant à la pratique des petits fers, l'usage de la pyrogravure sur cuir qui permet de libérer la composition sur l'ensemble de la reliure avec de larges découpes de cuir.

Ces trois dessins montrent les tâtonnements de Victor Prouvé dans l'agencement de la composition. S'il semble avoir déjà fixé la structure générale, notamment le zaïmph – large voile sacré porté par la hiératique déesse Tanit – occupant les trois quarts de l'œuvre, ainsi que les deux figures de part et d'autre, certains éléments sont encore hésitants. La figure de Salammbô notamment, cambrée et la tête en arrière sous le glissement du serpent, est tournée tantôt vers la droite tantôt vers la gauche ; le visage monstrueux du dieu carthaginois Baal Hammon aux cornes de bélier se précise, mais reste de face contrairement à la version définitive ; son symbole, cercle et croissant de lune, est visible sur deux études. Enfin, les fermoirs figurés sur l'un des dessins ne seront pas retenus par l'artiste. Dans l'étude la plus aboutie, au crayon noir, Victor Prouvé envisage déjà les petites scènes dans les écoinçons, ajoutant des indices iconographiques et une multitude de détails.





## N°35 Jean-Jacques HENNER (1829-1905)

*Paysage*, vers 1896

Étude pour *Le Rêve*

Encre et huile sur carton

21 x 30 cm

Signé en bas à gauche

Dédicacé au verso à Madame d'Andiran



J-J. Henner, *Le Rêve ou Nymphé endormie*, vers 1896-1900, huile sur panneau, Paris, musée Henner

Jean-Jacques Henner est un peintre français d'origine alsacienne. Après un passage dans l'atelier de Gabriel-Christophe Guérin à Strasbourg, il poursuit ses études à l'École des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier de Michel-Martin Drolling puis dans celui d'Édouard Picot. En 1858, il remporte le Prix de Rome avec *Adam et Ève découvrant le corps d'Abel*. Il séjournera alors pendant cinq ans à la villa Médicis. Son retour d'Italie marquera le début de sa carrière de peintre officiel. Très rapidement, ses peintures au style facilement reconnaissable, feront de lui un artiste très couru et un portraitiste recherché. Sa peinture est constituée majoritairement de nus féminins, de portraits et de sujets d'histoire traités d'une manière moderne qui lui est propre, à contre-courant des artistes académiques de son temps. Aujourd'hui encore, Henner reste dans les mémoires pour ses modèles de femmes rousses aux poses alanguies qui permettent, par leur onirisme, de rapprocher son œuvre du mouvement symboliste naissant.

Vers 1895-1900, Henner peint *Le Rêve ou Nymphé endormie*. Une femme rousse à la peau très blanche est allongée nue dans un paysage. Notre esquisse peinte est à rapprocher de cette œuvre. Représentant un paysage du sud de l'Alsace, le Sundgau, Henner trace à l'encre sur le carton brut les traits de sa composition. Il esquisse ensuite à l'huile la végétation, la colline et au centre, légèrement sur la droite, un étang de couleur bleu ciel. La réserve du support, partie intégrante de l'œuvre, confère une profonde modernité à cette esquisse, dans laquelle rien ne semble manquer. Cette œuvre, laissée volontairement inachevée par Jean-Jacques Henner, fut offerte par l'artiste à la veuve du peintre Frédéric-François d'Andiran (1802-1876). Elle est dédicacée au dos à l'encre en "Souvenir de sa visite en mon atelier".



INDEX :

BAUDRY, Paul.....	27	LEHMANN, Henri.....	15-26
BÉRANGER, Antoine.....	5	PILS, Isidore.....	28
BERGERET, Pierre-Nolasque.....	1	POTIER, Julien.....	11
BOUGUEREAU, William(Attribué à).....	20	PRADIER, James.....	22
CARPEAUX, Jean-Baptiste.....	25	PROUVÉ, Victor.....	34
COCHEREAU, Léon-Matthieu.....	4	PUVIS DE CHAVANNES, Pierre.....	32
COGNIET, Léon.....	7	RENAN, Cornelis-Ary.....	33
COUDER, Auguste.....	2-6	ZIEGLER, Jules-Claude.....	13-14
DÉBIA, Prosper.....	29		
DESGOFFE, Alexandre.....	19		
DELAROCHE, Paul.....	8-23		
DELORME, Pierre-Claude-François.....	9		
DEVÉRIA, Achille.....	10		
ETTY, William.....	12		
FLANDRIN, Hippolyte.....	16-18		
FLANDRIN, Paul.....	17		
GÉRÔME, Jean-Léon.....	21		
GIRAUD, Sébastien-Charles.....	30		
GUÉRIN, Pierre-Narcisse(Attribué à).....	3		
HENNER, Jean-Jacques.....	35		
JALABERT, Charles.....	24		
LECOMTE DU NOUÏ, Jules-Antoine.....	31		

Nous tenons à remercier chaleureusement :

Louise d'Argencourt, Stephen Bann, Chantal Bourgeot, Jean Cazal, Danielle Chevalier, Mariolina Cilurzo, Benjamin Couilleaux, Karine Demay, Vincent Hadot, Isabelle Julia, Jean-Louis Litron, Elsa Manant, Stéphanie Martin, Mathieu Néouze, Jean-Claude Périès, Bertrand Puvis de Chavannes, Emmanuel Roucher, Georges Vigne, Joanna Walkowska-Boiteux.

A la mémoire de Madame Suzanne Nazet et de Monsieur Jean-Pierre Lenglet.

