

GALERIE LA NOUVELLE ATHÈNES



GALERIE
LA NOUVELLE ATHÈNES

Raphaël Aracil de Dauksza & Damien Dumarquez

Peintures, dessins, œuvres préparatoires
du XIX^e siècle

Exposition du 10 septembre au 8 octobre 2016

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

Attribué à Paul DUQUEYLAR (1771-1845)

La Calomnie dévoilée, vers 1800

Huile sur toile

57 x 78,5 cm



P. Duqueylar, *Ossian chantant ses vers*, 1800, huile sur toile, Aix-en-Provence, musée Granet

La scène est étrange et son sujet ne semble pas vouloir s'offrir. Au centre, un jeune homme qui ressemble au célèbre acteur Talma soulève d'une main le voile bleu d'une furie monstrueuse sortant d'une grotte en carton-pâte et de l'autre, protège un vieil homme à la face homérique. À ses pieds sur la gauche, une jeune fille est effrayée et plus à droite, un jeune garçon parle à l'homme assis. Au sol, des lances brisées jonchent la terre. Tout ici évoque le théâtre et ses accessoires : le fond en rideau de scène à peine esquissé, les arbres sans épaisseur, les personnages aux poses outrées et aux costumes à la mode antique. La furie apparaît comme une allégorie de la calomnie et semble conférer au sujet une connotation morale ou politique.

Stylistiquement, l'œuvre présente de forts contrastes entre l'élégance des deux visages masculins et l'aspect plus hiératique des décors et des autres figures. À la toute fin du XVIII^e siècle, l'atelier du peintre Jacques-Louis David vit se développer en son sein une confrérie d'artistes aux rituels sectaires, appelés *Les Barbus*. Ces artistes, au nombre d'une petite dizaine, s'étaient donné pour objectif de radicaliser la peinture néoclassique en vogue dans l'atelier de leur maître, en s'inspirant des vases grecs et en puisant leurs sujets dans les mythes d'Homère et d'Ossian. Certains éléments de cette peinture permettent de la rapprocher des œuvres de l'un d'entre eux : Paul Duqueylar.

Le style de cet artiste originaire de Digne nous est connu grâce à plusieurs peintures d'un format très ambitieux. Celles exposées au musée Granet d'Aix-en-Provence nous offrent un bon exemple de sa "manière". Les personnages aux morphologies improbables sont marqués par un allongement excessif ; la technique picturale souvent approximative s'appuie sur des contrastes outrés de couleurs et de lumières. Issu d'une famille très aisée, Paul Duqueylar participa régulièrement au Salon sans nécessité de vente ou de reconnaissance. Il devint correspondant pour l'Institut de France et finit ses jours près de Lambesc dans son château de Valmousse où il reçut régulièrement le peintre François-Marius Granet.



N°2

Jean-Baptiste REGNAULT (1754-1829)

Vénus embrassant l'Amour, vers 1810-1815

Huile sur papier marouflé sur carton

24,5 x 21,5 cm

Mention à l'encre au dos du support :

Jean-Baptiste baron Regnault, Vénus et l'Amour

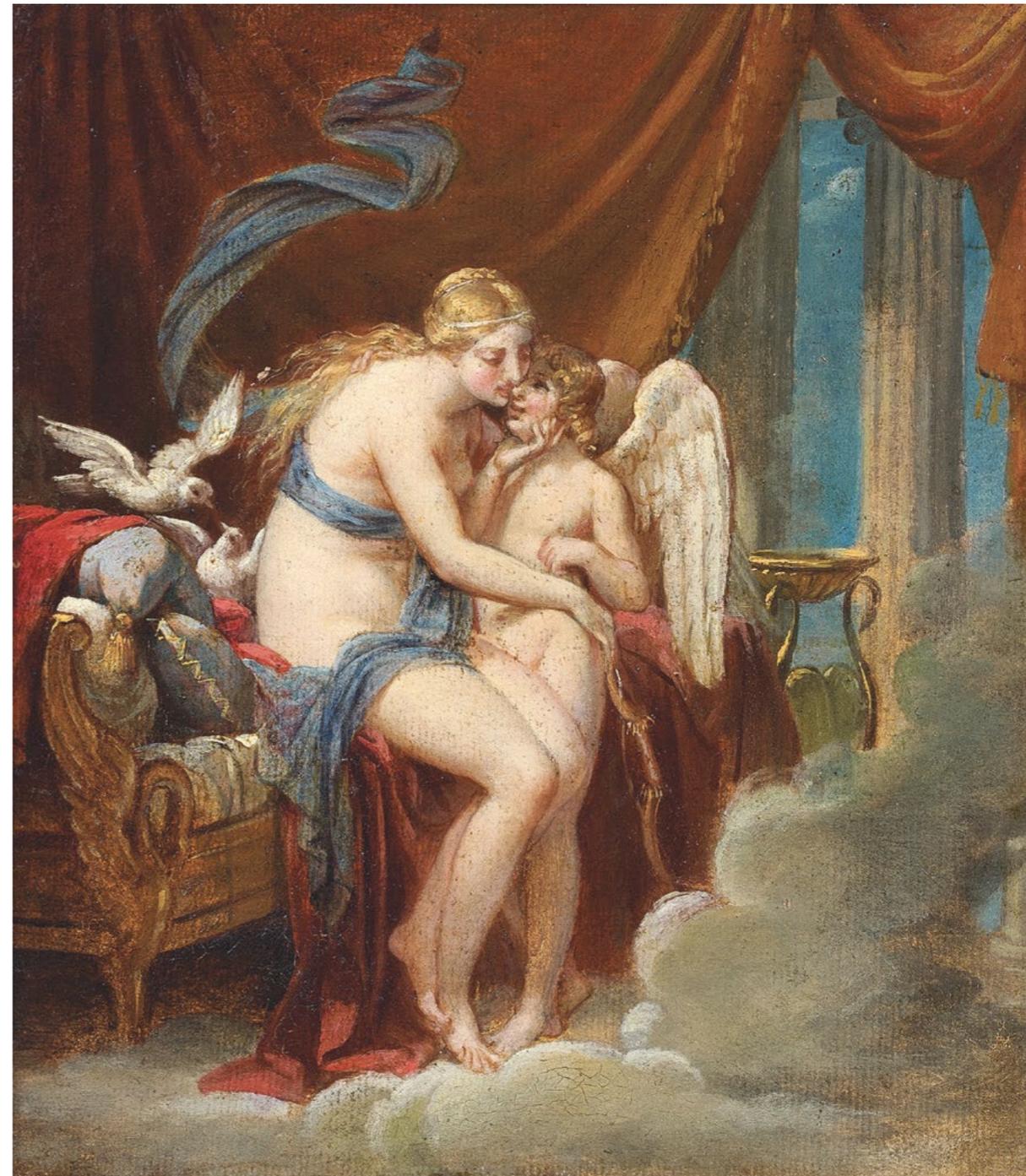


J-B Regnault, *La toilette de Vénus*, huile sur papier, Dijon, musée Magnin

Vénus, assise sur un lit à col de cygne, enlace son fils Cupidon adolescent et pose un baiser sur sa joue. À ses côtés, deux colombes imitent son geste. Le groupe est installé sur un sol de nuages, au centre d'un décor à l'antique de style Empire qui évoque l'Olympe. Une mention au revers de cette huile sur papier en attribue la paternité au peintre Jean-Baptiste Regnault.

Regnault, qui fut l'élève de Jean Bardin à Paris, remporta le Prix de Rome en 1776 et retrouva Jacques-Louis David et Pierre Peyron à Rome, au palais Mancini. À son retour en France, il emprunta la voie du néoclassicisme et connut un succès grandissant jusqu'aux événements de 1789. *La Liberté ou la Mort*, illustration allégorique de la devise de la Convention que le peintre exposa au Salon de 1795, montre sa capacité d'adaptation aux changements politiques en cours. Sous l'Empire et la Restauration, l'artiste reçut plusieurs commandes officielles pour des peintures d'histoire. Tout au long de sa carrière, il exécuta également des œuvres aux sujets plus légers. Qualifiées d'œuvres mythologiques galantes, elles restent ancrées dans l'esprit du XVIII^e siècle et font une large place aux amours olympiens : *Amour et Psychée* peinte dès 1785, et surtout *La Toilette de Vénus* datant de 1815 en sont de parfaits exemples.

La Toilette de Vénus, conservée aujourd'hui à la National Gallery of Victoria à Melbourne, est une toile de grand format. Il existe une esquisse pour la partie supérieure de cette composition dans la collection Magnin à Dijon. Peinte également à l'huile sur papier, elle est très proche iconographiquement et techniquement de cette *Vénus embrassant l'Amour*. Nous y retrouvons les rideaux rouges à galons dorés et le drapé de satin bleu entourant Vénus sous la poitrine. Regnault intègre dans ses décors des éléments de mobilier contemporain de la période de réalisation. De style Louis XVI dans les années 1780, ils sont de style Empire dans cette œuvre. Le lit à col de cygne fut inventé par l'ébéniste Jacob sur des dessins de Charles Percier en 1805. Ce type d'ornement restant à la mode jusqu'en 1815, nous pouvons donc dater cette œuvre de ces années-là. La morphologie des modèles féminins chez Regnault est conforme à celle de cette Vénus, bassin large et épaules fines.



N°3

Auguste COUDER (1789-1873)

Étude pour la Femme du lévite, vers 1817

Huile sur toile

65,5 x 82 cm



A. Couder, *Le Lévite d'Éphraïm*, huile sur toile, Arras, musée des Beaux-Arts

Après des débuts prometteurs au Salon de 1814, au sortir de son apprentissage dans l'atelier de Jacques-Louis David, la carrière d'Auguste Couder commença véritablement en 1817 avec son *Lévite d'Éphraïm*. Le tableau de grande dimension (3m80 x 2m90) fut rapidement acquis par l'État. Le sujet, qui illustre un épisode des Saintes Écritures parmi les plus violents du texte biblique, relate le viol et le meurtre d'une femme par un groupe de villageois. Son mari, un lévite originaire d'Éphraïm qui avait cherché l'hospitalité d'une nuit dans le village de *Gabaa*, fut pris à partie par les habitants. Ces derniers devenant menaçants, le lévite s'enfuit en abandonnant son épouse entre leurs mains. Une fois le groupe disparu, l'homme revint et trouva sa femme étendue et inerte. Le tableau de Couder représente le moment de cette découverte macabre. Le lévite domine la scène depuis l'embrasure d'une porte, les bras en l'air dans un geste théâtral évoquant l'horreur. Il est accompagné d'un jeune garçon tenant une torche et d'un vieillard. À ses pieds, étendu sur les marches, le corps de sa femme occupe toute la partie inférieure de la toile. La composition s'ouvre à droite sur un paysage nocturne dans lequel on peut voir les villageois s'éloigner le long d'une rivière, près d'un pont.

Notre grande étude au format horizontal (un peu plus d'un tiers de la largeur définitive) se concentre sur la partie inférieure de la composition et donc exclusivement sur la figure étendue. Rapidement ébauché dans un camaïeu de gris, le décor met en évidence le fort contraste d'ocre et de bleu de la tunique de la femme. Épurée de tout autre élément narratif, la scène semble évoquer un épisode plus antique que mystique, dans un style plus néoclassique que le tableau final.

Le tableau du Salon, très largement salué par la critique, fut exposé par la suite au musée du Luxembourg, véritable consécration pour un jeune artiste. Ce fut là son plus grand coup d'éclat et même si les commandes privées et publiques affluèrent, il ne vit jamais se renouveler un tel succès. Le tableau est aujourd'hui conservé au musée d'Arras.



N°4

Alexandre Denis ABEL DE PUJOL (1785-1861)

Jules César se rendant au Sénat le jour des ides

de Mars, 1819

Huile sur toile

23 x 31 cm

Mention au dos sur la toile *Abel 1819*



Nicolas Chrétien d'après Abel de Pujol, *Mort de César*, lithographie

La nomination de Jules César comme dictateur à vie attisa la colère de certains sénateurs qui craignaient l'instauration d'une monarchie. Le 15 mars de l'an 44 avant J.-C., le jour des ides de Mars, les conjurés attendent César devant la Curie de Pompée. Une fois à l'intérieur, ils se saisissent de lui et le poignent tour à tour jusqu'à la mort. La victime s'apercevant que Brutus, qu'il considérait comme son fils, fait partie des assassins, prononce la fameuse et légendaire locution latine "Tu quoque, fili !".

En 1818, le duc d'Orléans, futur roi Louis-Philippe, commande au peintre Abel de Pujol un tableau sur ce sujet pour les galeries du Palais Royal. D'une composition clairement narrative, l'œuvre est conçue dans le plus pur respect de l'enseignement davidien. César, au centre, avance l'air sévère entouré par les conjurés alors que son épouse, avertie en songe du drame à venir, supplie son mari de ne pas entrer. Il existe plusieurs études pour cette commande : un dessin abouti daté de 1818 et une esquisse, conservée au musée de Valenciennes. Cette dernière, proche de celle que nous présentons, montre cependant plusieurs différences comme la présence d'un oiseau dans le ciel. Il existe également une étude de même sujet mais de composition très éloignée qui fait partie du fonds de Valenciennes. L'œuvre définitive fut détruite pendant la révolution de 1848 et n'est plus connue que par la gravure. Il ne semble pas que l'artiste ait considérablement varié la composition entre les différentes études connues et ce que nous pouvons voir sur la gravure. Henri de Latouche dans son recueil *Lettres à David, sur le Salon de 1819* décrit dans un commentaire élogieux la peinture comme "*simple, noble et vraisemblable*".

Lauréat du Prix de Rome en 1811, Abel de Pujol reçut de nombreuses commandes pour le Louvre, le château de Fontainebleau, le Palais Bourbon ou la Bourse et apparaît comme l'archétype du peintre officiel sous la Restauration. Le musée de Valenciennes lui a consacré une magnifique exposition rétrospective accompagnée d'un catalogue en 2011.



N°5

Charles-Marie BOUTON (1781-1853)

Religieux en prière devant la statue du fondateur de son ordre, vers 1819

Huile sur toile

24,8 x 32,6 cm

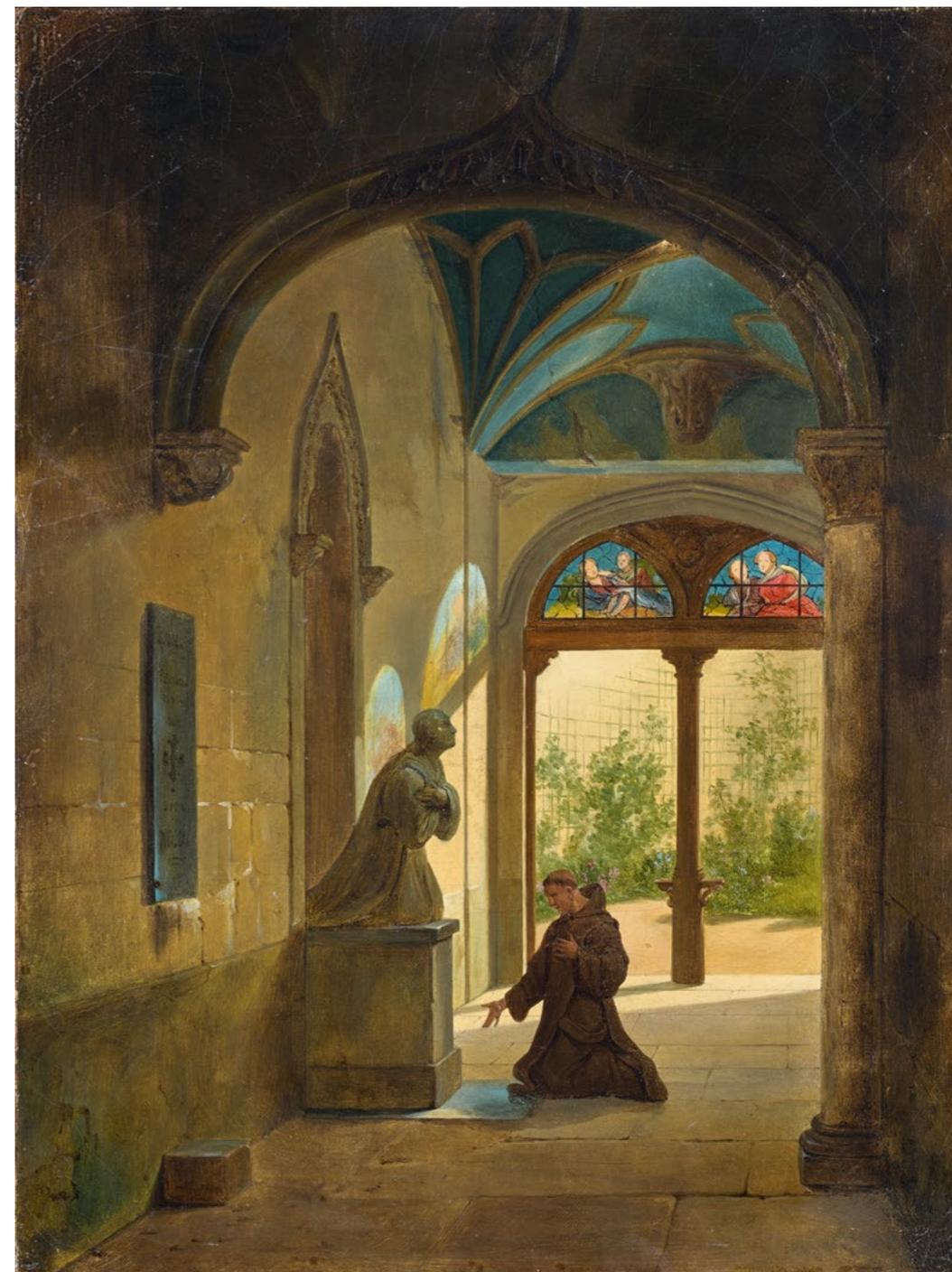


C-M Bouton, *Religieux en prière devant la statue du fondateur de son ordre*, publié par Alphonse Giroux, en 1819, à Paris

Charles-Marie Bouton revendiquait de n'avoir jamais eu de maître même si plusieurs de ses biographes le dirent élève de Jacques-Louis David et de Jean-Victor Bertin. Son style, proche à la fois de ceux de François-Marius Granet et d'Auguste de Forbin, marque également l'influence lyonnaise des premiers troubadours tels que Pierre Révoil et Fleury-Richard. Comme de nombreux peintres de son temps, Bouton fut fasciné par le musée des Monuments français créé par Alexandre Lenoir en 1795. Pour sa première participation au Salon, en 1812, il choisit d'exposer une vue de la salle du XIII^e siècle qui fut achetée par Joséphine de Beauharnais pour la Malmaison. D'autres tableaux s'inspirant des lieux suivirent, même après la fermeture du musée en 1816.

En 1819, Alphonse Giroux, peintre et marchand, publia une série d'albums de gravures d'après des copies à l'aquarelle de tableaux célèbres. Parmi elles, une gravure en couleur d'après une peinture de Charles-Marie Bouton est titrée *Le Religieux en prière devant la statue du fondateur de son ordre*. Cette dernière, à quelques infimes détails près (marches pour accéder au jardin, polychromie du plafond) reprend la composition de la peinture que nous présentons. Sous une voûte gothique, un moine est agenouillé en prière devant une sculpture de marbre qui s'inspire assez directement de celle de Jacques Sarazin représentant Pierre de Bérulle, fondateur de l'ordre de l'Oratoire, et que l'on pouvait admirer dans les salles du XVII^e siècle au musée des Monuments français (aujourd'hui au musée du Louvre). La lumière du soleil, provenant d'un jardinet, traverse un double vitrail et colore les murs de pierre ocrés. On retrouve ce même effet de lumière colorée dans une autre œuvre de Bouton datant de 1817 intitulée *La Folie de Charles VI*, la scène s'inscrivant dans le décor de la salle du XIV^e siècle au musée des Monuments français.

À partir de 1822, Charles-Marie Bouton s'associa à Louis Daguerre pour la création du Diorama. Constitué de gigantesques toiles translucides peintes, il présentait des intérieurs d'églises et de monuments dont l'aspect changeait en fonction de la lumière. Le procédé, appelé *polyorama panoramique* par ses inventeurs, connut un très vif succès public jusqu'à la destruction des lieux par un incendie en 1839. Charles-Marie Bouton poursuivit seul le Diorama dans un autre espace jusqu'en 1848, tout en exposant régulièrement des œuvres au Salon jusqu'à sa mort en 1853.



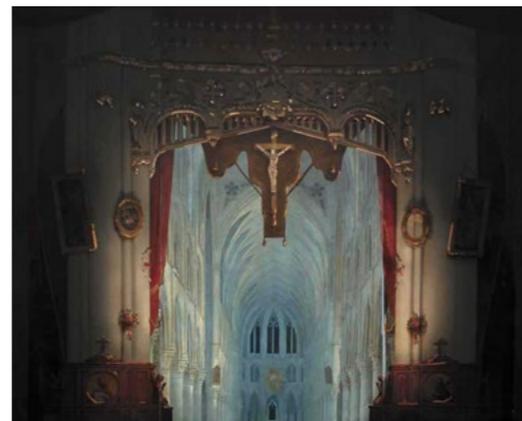
N°6

Attribué à Louis DAGUERRE (1787-1851)

Messe nocturne dans la chapelle de la Vierge en l'église Saint-Roch à Paris, vers 1819-1824

Huile sur toile

31 x 38,5 cm



L. Daguerre, Diorama (effet de nuit), église Saint-Gervais-Saint-Protais de Bry-sur-Marne

Une lumière d'un bleu profond colore sans les traverser les fenêtres hautes de la chapelle de la Vierge dans l'église Saint-Roch. Deux tableaux inclinés à l'aspect de miroirs aveugles encadrent la scène. Au centre, un prêtre les bras levés, dirige la prière face à un public de fidèles qui nous tourne le dos. On aperçoit derrière lui une évocation imparfaite du groupe sculpté par Michel Auguier représentant initialement *La Nativité*. Dans cette peinture, la Vierge Marie et Joseph, affublés d'ailes, se transforment en anges. Au loin, le Christ du Calvaire, également sculpté par Auguier, est dominé par la gloire baroque de Falconet. Cette dernière apparaît ici assagie par l'inexactitude de la restitution des lieux. La peinture fut probablement réalisée de mémoire en atelier, d'après un croquis rapide et incomplet.

Bien que non signée, cette œuvre entre incontestablement en résonance avec les préoccupations de Louis Daguerre au début des années 1820. L'inventeur du Diorama était fasciné par les effets de lumière dans les édifices religieux parisiens, avec une prédilection pour les ambiances nocturnes. Son associé, Charles-Marie Bouton, connaissait bien l'église Saint-Roch pour avoir réalisé plusieurs tableaux la représentant, dès 1817. Les différentes erreurs liées à la représentation de l'architecture et des sculptures empêchent de lui en attribuer la paternité. On peut par contre y retrouver la spontanéité et les effets contrastés d'éclairage chers à Daguerre. Le sujet de messe nocturne sera repris en 1835 pour l'une des pièces les plus célèbres du Diorama : *La Messe de minuit à Saint-Etienne-du-Mont*. Par le jeu des éclairages, elle montrait une église vide à la lumière du jour qui se remplissait tout doucement de fidèles à la nuit tombée.

Louis Daguerre reste aujourd'hui dans la mémoire collective comme l'inventeur du daguerréotype, l'un des tout premiers procédés photographiques issu des découvertes de Nicéphore Niepce. En son temps, c'est pourtant le Diorama qui fit très tôt sa célébrité.



N°7

François-Louis DEJUNNE (1786-1844)

La maison de Michel-Ange à Rome, vers 1820

Huile sur toile

46 x 41 cm



Aubry-Lecomte d'après Dejuinne, *La maison de Michel-Ange à Rome*, 1823
lithographie

François-Louis Dejuinne fut probablement l'élève préféré d'Anne-Louis Girodet-Trioson. Entré dans l'atelier à l'âge de dix-sept ans, il resta proche de son maître jusqu'à la mort de ce dernier en 1824. Sous la Restauration, il reçut plusieurs commandes officielles pour les châteaux de Versailles et de Trianon. Il participa régulièrement au Salon et exposa en 1821 un portrait de Girodet peignant *Pygmalion et Galatée* (cette peinture fut acquise par le musée de Montargis en 2006). Trois ans plus tard, le graveur Jean-Baptiste Aubry-Lecomte présenta au Salon plusieurs lithographies dont une d'après Dejuinne intitulée : *Maison de Michel-Ange Buonarroti, située au pied du Capitole*. Elle porte également les mentions d'usage indiquant : *peint par Dejuinne en 1820. - Lithogra. par Aubry-Lecomte 1823.*

La cage d'escalier de la casa Buonarroti à Rome fut immortalisée au XIX^e siècle dans plusieurs peintures et dans de nombreux dessins. Granet a lui-même traité le sujet avec le même angle de vue en 1806. La composition de la gravure d'Aubry-Lecomte est presque en tous points identique à celle du tableau que nous présentons. On peut voir le maître de la Renaissance tenant un carnet à dessin dans sa main. Il montre à l'un de ses élèves le modèle du dessin qu'il vient de tracer : une femme jouant avec un enfant sur les marches de l'escalier. Derrière Michel-Ange, le passage ouvre sur une vue extérieure constituée d'une fontaine à tête de lion. Un petit élément cependant diffère clairement entre la peinture et sa version gravée : au premier étage, un personnage regarde la scène, la tête posée sur son bras. Dans la peinture, il s'agit d'un jeune garçon alors que la gravure nous montre distinctement une jeune femme.

Le tableau de Dejuinne qui n'apparaît dans aucun livret du Salon est pourtant mentionné comme exposé durant l'édition de 1819 par le comte de Clarac dans un article paru en 1841. Il n'est pas évident que le tableau que nous présentons soit celui réalisé en 1820, auquel la lithographie fait référence, mais éventuellement une redite postérieure. Il est même possible, comme le voulait l'usage, que le peintre ait confié cette deuxième version comme modèle pour le graveur. Le changement de figure serait donc le fait de l'interprétation de ce dernier. En 1824, François-Louis Dejuinne exposa au Salon un tableau qui semble avoir été conçu tel un pendant à cette composition, *La maison du Tasse à Sorrente*, œuvre réapparue en 2009 en vente publique.



N°8

Jean-Antoine CONSTANTIN (1756-1844)

Saint Bruno et saint François à la Sainte-Baume, vers 1825

Huile sur toile

75 x 56 cm



J-A Constantin, *Saint Paul ermite et saint Antoine abbé*, aquarelle, Galerie La Nouvelle Athènes

Plus connu sous le nom de Constantin d'Aix, Jean-Antoine Constantin est un artiste provençal, élève de Joseph-Antoine David de Marseille. Directeur de l'école de dessin d'Aix-en-Provence, il eut pour élève François Marius Granet. Considéré aujourd'hui comme l'un des précurseurs du paysage romantique, il suit les pas du peintre Joseph Vernet. Presque exclusivement peintre au début de sa carrière, il se consacre par la suite au dessin et à l'aquarelle. Un voyage de six années en Italie marque profondément son style dont l'influence sur Granet est incontestable. La peinture que nous présentons ici figure deux saints devant une grotte. Pour l'ambiance générale de la composition, Constantin s'inspire des œuvres de Salvatore Rosa découvertes en Italie, mais du point de vue stylistique, il intègre déjà un souci du détail proche des premiers peintres romantiques allemands.

Le paysage de montagne et la chapelle qui le domine évoquent le site de la Sainte-Baume près d'Aix-en-Provence. Au premier plan de la composition, deux personnages s'ignorent. Vêtu de blanc, un moine chartreux tient un crâne et regarde vers le ciel. Proche de lui, assis sur un rocher, un moine en robe de bure prie, un livre à la main. L'artiste ne semble pas évoquer un épisode précis de l'histoire religieuse, mais confronte deux manières d'aborder la foi : celle de saint Bruno associé au crâne et au crucifix et celle de saint François replié sur lui-même, en étude.

Les toiles de ce format sont rares chez Constantin. Il réalisa cependant un grand nombre d'aquarelles de sujet approchant et travailla régulièrement sur le site de la Sainte-Baume d'où il avait une vue magnifique sur la montagne Sainte-Victoire.



N°9

Nicolas-Antoine TAUNAY (1755-1830)

Baigneuses dans une clairière, vers 1825

Huile sur panneau

22 x 30 cm.

Mention *Tonay* au revers sur le panneau



N-A Taunay, *Moïse sauvé des eaux*, 1827, Rio de Janeiro, musée national des Beaux-Arts

Nicolas Taunay a peint quelques-uns de ces tableaux de charme où il allie la beauté féminine à une nature idyllique. Dans les années précoces de sa carrière, il représentait des scènes mythologiques, des bacchanales comme celle qui figure désormais au musée de Laranjeiras à Rio de Janeiro. Très fantaisistes, irréels tant par le sujet où les satyres se mêlent aux ménades, que par la touche, vibrante et encore empreinte du goût du XVIII^e siècle, ces premiers tableaux sont rares. Mais rares aussi ceux qui, plus tard, reprennent ce genre de scène, d'un très discret érotisme.

Au premier plan de la clairière d'un bois touffu, huit jeunes femmes dansent et se baignent dans un petit lac. Tout exprime la chaleur et la joie de vivre. Aucun épisode antiquisant, aucune allusion littéraire – du moins, semble-t-il – car l'une des jeunes femmes domine par son port dressé, drapée dans son voile blanc, telle la statue antique de Vénus, de Diane ou de Galatée. Taunay donne une respiration à sa composition : au milieu de la touffeur et des frondaisons qui s'étalent dans une gamme de verts modulés jusqu'au brun, il ajoute ces couleurs qui lui sont si chères : le fameux « rouge Taunay », hérité de ses ancêtres chimistes émailleurs à Sèvres, le bleu vif qui lui est si familier et divers blanc jusqu'à un rose subtil... Si Taunay a pu se rappeler les baigneuses de Joseph Vernet, il adopte une nature beaucoup plus sauvage, avec les herbes folles du premier plan qui rappellent la générosité de la nature sud-américaine. Nous situons le tableau dans les années 1825, au retour du Brésil, et le rapprochons techniquement du *Moïse sauvé des eaux* présenté au Salon de 1827.

Charmant tableau très fini malgré sa petite taille : ce n'est pas un *modello* comme souvent Taunay les faisait dans ce format, mais bien un tableau de cabinet, ces précieux petits sujets que l'on installait alors dans une bibliothèque, une chambre ou un bureau. Dans cette idée, les amateurs avaient familièrement donné à son petit tableau d'un *Défilé d'armée* le surnom du « *Petit canon de Taunay* ». Ce tableautin, caché sur un coin de mur favori, aurait bien pu porter le surnom des « *Petites baigneuses de Taunay* ».

Nous remercions Mme Claudine Lebrun Jouve pour la rédaction de cette notice.



N°10

Guillaume GUILLON LETHIÈRE (1760-1832)

La Mort de Virginie, vers 1828

Huile sur papier maroufflé sur toile

18,5 x 32 cm

Provenance présumée : vente après décès du

Dr. Samuel Hahnemann sous le n°77 ou 78



G. Guillon Lethière, *La Mort de Virginie*, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

La mort de Virginie est un des épisodes les plus dramatiques de l'histoire de Rome, relaté par Tite-Live et d'autres auteurs antiques. Fille d'un centurion de l'armée romaine et d'une ancienne esclave affranchie, Virginie avait la réputation d'être d'une grande beauté. En 449 avant J.-C., l'un des magistrats influents du décemvirat, Appius Claudius Sabinus, jeta son dévolu sur elle, mais Virginie se refusant à lui, il décida de l'offrir comme esclave à l'un de ses serviteurs. Ne pouvant s'opposer à cette décision, son père vint sur la place publique et préféra poignarder sa fille à mort plutôt que de la voir perdre sa liberté. Devant ce drame, le peuple se souleva et provoqua la chute du décemvirat.

Originaire de Guadeloupe, Guillaume Guillon Lethière remporta le second grand Prix de Rome en 1784, comme élève de Gabriel-François Doyen. Malgré sa deuxième place, il put partir en Italie grâce à une dérogation royale. Pensionnaire à Rome au début de la Révolution, Lethière suivit de près les événements politiques qui se déroulaient en France. Dès cette époque, il eut l'ambition de réaliser une série de quatre toiles monumentales illustrant les grands épisodes révolutionnaires de l'antiquité romaine, en reflet des événements contemporains. Il n'en réalisera finalement que deux : *Junius Brutus condamnant ses fils à mort* en 1811 et *La Mort de Virginie* en 1828.

Les premières études pour cette deuxième composition datent de 1795 et prouvent une gestation de plus de trente années. L'œuvre, qui fut exposée au Salon de 1831 un an avant la mort du peintre, est conservée aujourd'hui au musée du Louvre. Il existe un grand nombre de dessins et d'esquisses pour cette peinture. Le musée de Lille conserve une première esquisse de composition inversée, et le musée d'Orléans une seconde très proche de celle que nous présentons. Sous la forme d'une frise rappelant les hauts-reliefs de sarcophage antique, la scène se déroule sur un fond architectural évoquant la Rome archaïque. L'artiste a choisi de placer le poignard ensanglanté au centre de la composition, repoussant sur la gauche le groupe des patriciens dominé par Claudius Appius, et sur la droite, le peuple rassemblé autour du père de Virginie. Guillaume Guillon Lethière exposa au Salon jusqu'à l'année suivante en 1832, date de sa mort, et laissa inachevé son cycle révolutionnaire conçu quarante ans plus tôt.



N°11

Théodore ROUSSEAU (1812-1867)

*La Dent de la Rancune dans la vallée de
Chaufour, 1830*

Huile sur papier maroufflé sur toile

18 x 22,5 cm

Certificat de Michel Schulman en date du 22.11.2015



T. Rousseau, *Vallée en Auvergne*, 1830, huile sur papier, Saint Louis Art Museum

Théodore Rousseau s'initie au paysage dès l'âge de neuf ans avec son cousin le peintre Pierre-Alexandre Pau de Saint-Martin et intègre plus tard les ateliers du paysagiste Jean-Charles-Joseph Rémond et du peintre académique Guillaume Guillon Lethière. Dès son plus jeune âge, il voyage dans le Jura et en Auvergne, profitant de ses déplacements pour croquer inlassablement les paysages qu'il rencontre. La dent de la Rancune est l'une des roches remarquables de la vallée de Chaufour en Auvergne.

Le rocher magmatique, au centre de la composition, domine une minuscule tache rouge, évocation d'une bergère qui guide ses moutons dans la vallée. Le site menaçant, tout comme le ciel chargé d'orage à l'arrière-plan, semble attendre, impassible, la tempête à venir. Paysage romantique par excellence, cette peinture est une parfaite illustration des rapports entre l'homme et la nature chez Théodore Rousseau. Son premier biographe, le critique Alfred Sensier, définissait cette relation comme *«la pathétique impuissance de l'homme face à l'immensité de la nature»*. L'artiste nous a laissé un grand nombre d'études peintes et dessinées des sites auvergnats, qui atteste de l'influence du peintre Paul Huet et des maîtres de l'École anglaise sur ses premières œuvres.

Rousseau, qui participe au Salon dès 1831, se lie rapidement d'amitié avec la nouvelle génération des peintres qui formeront avec lui l'école de Barbizon : Corot, Millet et Dupré. Restant toujours légèrement en marge du mouvement réaliste, il fut tout à la fois admiré et incompris par ses contemporains. Régulièrement refusé au Salon, il dut attendre 1848 pour recevoir sa première commande officielle de l'État. Le critique d'art Théophile Thoré reconnaissait déjà son talent dans sa célèbre lettre ouverte, prologue à son *Salon* de 1844 : « La nature a pour toi des beautés mystiques qui nous échappent ». Artiste écologiste avant l'heure, Rousseau s'investit dans la lutte contre l'abattage des arbres qu'il qualifiait publiquement de « carnage ».



N°12

Félicie de FAUVEAU (1801-1886)

Projet de monument à Bonnechose, 1832

Encre, aquarelle sur fond lithographique avant la lettre,
tiré sur vélin naturel

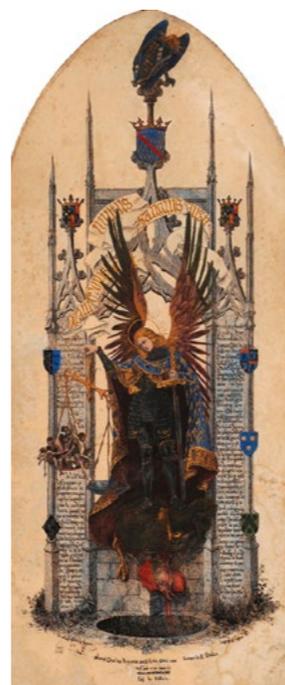
52 x 18 cm

Signé et daté dans le corps du texte

Femme sculpteur, Félicie de Fauveau fut une représentante majeure du style troubadour en France. Sous l'influence du peintre Ary Scheffer, elle chercha très tôt l'inspiration dans une nostalgie médiévale qui la fascinait. Royaliste de conviction, elle entretenait une amitié sincère avec la duchesse de Berry. Ses atours, volontairement masculins, et sa relation intime avec Félicie de Duras, marquise de La Rochejaquelein, marquèrent profondément les esprits de son temps. Proche des cercles légitimistes, elle s'engage dans l'insurrection vendéenne de 1832 qui voulut restaurer les Bourbons sur le trône de France aux dépens de Louis-Philippe.

Durant cette période troublée, elle fit la connaissance d'un jeune page de Charles X, âgé de vingt-et-un ans qui, revenu d'exil pour se joindre à la révolte, fut blessé puis capturé par les soldats de Louis-Philippe le 21 janvier 1832. Le jeune Louis-Charles de Bonnechose mourut de ses blessures dix jours plus tard. Félicie fut arrêtée à son tour, accusée de haute trahison, puis emprisonnée pendant plusieurs mois. Seule dans sa cellule de Fontenay-le-Comte, ayant demandé et obtenu des crayons et des encres, elle réalisa à même le mur un projet de monument en mémoire du jeune martyr. Finalement acquittée après un procès où elle se défendit seule, elle ne réalisa jamais le monument dans sa version sculptée. Tracé à l'encre et enluminé sur une feuille de vélin, le projet que nous présentons montre l'archange saint Michel terrassant le dragon à tête de coq. Le groupe principal s'inscrit dans un simulacre d'architecture à pinacle sur lequel se développe un texte revendicatif en lettres gothiques. Le gallinacé, symbole ancien de la France, avait été choisi durant la monarchie de Juillet en remplacement de la fleur de lys dynastique et c'est donc cette nouvelle France régicide que l'artiste choisit de terrasser par l'intermédiaire de l'archange.

Félicie de Fauveau abandonna l'idée d'un groupe sculpté et fit lithographier son projet en 1833 à Paris par Pierre-Alexandre Lapret. Cette épreuve sur vélin avant la lettre (les mentions en partie basse sont absentes) intègre des ajouts et variations tels que le blason, l'étoile lumineuse au sommet ou les volutes bleues dans le fond. Enluminée entièrement à l'aquarelle et encre or de la main de Félicie de Fauveau, elle reste le témoignage unique et le plus personnel du projet original.



A. Lapret, d'après Félicie de Fauveau *Monument à Bonnechose*, lithographie



N°13

Jean-Charles RÉMOND (1795-1875)

La Mort d'Abel, vers 1837

Huile sur toile

38 x 46 cm



J-C Rémond, *La Mort d'Abel*, 1837, huile sur toile, Montpellier, musée Fabre

Jean-Charles Rémond entra à l'École des Beaux-Arts en 1814 et eut pour maîtres Jean-Baptiste Regnault et Jean-Victor Bertin. Lauréat du prix de paysage historique en 1821, il part pour Rome et visite l'Italie pendant quatre années. À son retour à Paris, il expose régulièrement au Salon, encouragé par des achats fréquents de l'État. Fils d'imprimeur, il publie tout au long de sa vie de nombreuses lithographies qui, plus que sa peinture, lui valent un véritable succès populaire et des revenus conséquents.

Au Salon de 1838, Rémond expose un grand paysage à sujet biblique : *La Mort d'Abel*. Selon le *Livre de la Genèse*, Abel et Caïn, les deux premiers fils d'Adam et Ève, cherchaient la reconnaissance de Dieu. L'aîné, cultivateur, jalousait son frère cadet qui était berger. Lorsqu'un jour l'offrande d'Abel, un agneau, se consuma, preuve de l'agrément divin, et que celle de Caïn fut rejetée, ce dernier entra dans une colère immense et tua son frère. Le premier meurtre de l'humanité fut donc un fratricide. Comme le veut l'usage dans le genre du paysage historique, la part narrative de l'œuvre de Rémond est ici réduite à un détail au sein d'un paysage dominant. Au premier plan sur la droite, le corps lumineux du jeune Abel est étendu près du foyer sacrificiel. Son frère Caïn nous tourne le dos et s'éloigne dans la pénombre. La scène est nichée dans un paysage fait de roches et de végétation. Dans le lointain, une étendue d'eau se termine en cascade, symbole de la chute, et le ciel bleu se couvre de nuages qui annoncent la colère divine. Le tableau, qui reçut un excellent accueil au Salon, est aujourd'hui exposé au musée Fabre à Montpellier.

Cette esquisse typique de la manière du peintre diffère dans son format de l'œuvre définitive et laisse une plus large place au ciel. Le musée de Vire a acquis en 1974 une autre peinture de même sujet par Rémond mais dont la composition diffère en tous points. Il pourrait s'agir d'une première pensée ou d'une autre interprétation du sujet, sans rapport direct avec l'œuvre du Salon de 1838, plus que d'une esquisse à proprement parler.



N°14

Eugène DELACROIX (1798-1863)

Desdémone maudite par son père, vers 1839

Encre et craie blanche sur papier brun

24,5 x 31

Cachet de la vente d'atelier en bas à gauche (L.838a)

Ancienne collection A. Robaut, ancienne collection Cheramy

Reproduit dans *L'œuvre complet d'Eugène Delacroix*, par A. Robaut



E. Delacroix, *Desdémone maudite par son père*, huile sur toile, Reims, musée des Beaux-Arts

Les œuvres de Shakespeare connaissent en France un engouement sans précédent à l'époque romantique. *Othello ou le Maure de Venise*, publié en 1604, est revisité à l'opéra en 1816 par Gioacchino Rossini. L'histoire évoque l'amour de la belle Desdémone (interprétée en France par la Malibran) pour Othello, un général maure au service de Venise. Suite aux manigances de Iago, un autre officier éconduit par la belle, Othello devient fou de jalousie et étrangle Desdémone avant de se poignarder de désespoir. Delacroix s'inspira de cette pièce, et plus probablement de l'opéra qui en découle, pour peindre en 1839 un tableau dont le titre complet est *Desdémone aux pieds de son père qui veut lui donner sa malédiction pour avoir secrètement épousé Othello*. Cette scène, totalement absente du texte original, imagine la colère du père de Desdémone qui lui reproche d'avoir épousé secrètement le Maure Othello. Le peintre exploita le sujet une nouvelle fois en 1852 pour un second tableau, aujourd'hui conservé au musée de Reims.

Le dessin préparatoire à l'encre met en évidence la tension dramatique de la scène en opposant les deux figures principales de part et d'autre d'une diagonale tracée à la craie blanche. Un quadrillage en huit parties sépare le père et sa fille en concentrant l'œil du spectateur sur le geste des mains et la confrontation des regards. Le décor et les personnages secondaires, présents dans la toile, ne sont évoqués ici que par de simples hachures énergiquement tirées à l'encre brune.

Alfred Robaut (1830-1909) acquit ce dessin pendant la vente d'atelier qui fut organisée en février 1864 à la suite du décès de Delacroix. Ce collectionneur, qui était également artiste, vouait une véritable passion pour le peintre romantique. Il rédigea le premier catalogue raisonné de l'œuvre de Delacroix qui fut publié en 1885 et dans lequel est reproduit ce dessin sous le numéro 699. À cette occasion, il propose la date de 1839 plutôt que celle de 1852. Plus tard, il se sépare de la feuille au profit de Paul-Arthur Cheramy (1840-1912), célèbre collectionneur. Il existe dans le fonds des Arts graphiques du musée du Louvre un second dessin de même composition, mais au crayon (RF 9360, verso).



N°15

Dominique PAPETY (1815-1849)

Prière à la Madone, vers 1840-1842

Huile sur toile

37 x 46 cm



D. Papety, *Prière à la Madone*, huile sur panneau, Nantes, musée des Beaux-Arts

Originaire de Marseille, Dominique Papety fut d'abord l'élève d'Augustin Aubert avant de rejoindre l'atelier de Léon Cogniet à Paris. Vainqueur du Grand Prix de peinture en 1836, il partit pour Rome comme pensionnaire de la Villa Médicis quand Jean-Auguste-Dominique Ingres en était le directeur. Le grand maître de Montauban eut sur le jeune artiste une incontestable influence et reconnut immédiatement la particularité de son talent. Il put dire de lui que « *ce ne fut jamais un élève, [mais] un maître dès qu'il toucha un pinceau* ». De son séjour en Italie, de 1837 à 1842, Papety rapporta des carnets entiers remplis de dessins sur le motif et d'innombrables représentations des types italiens.

En dehors des œuvres exécutées comme envois obligatoires pour l'Institut durant la période romaine, Papety réalisa plusieurs peintures de chevalet. *La prière à la Madone* en est un exemple. La composition, inventée dans les dernières années de son séjour, mêle la sérénade de deux *pifferari* à la prière d'une jeune romaine. Peintre profondément catholique, comme Hippolyte Flandrin avec qui il se lia d'amitié, Papety transforme une scène de rue populaire en image de dévotion à la madone. Nous savons que le peintre réalisa au moins deux versions de cette composition, l'une sur panneau aujourd'hui au musée de Nantes, et une seconde sur toile en collection particulière. Cette troisième peinture, bien que d'un format presque identique, s'apparente plus à une étude. D'une exécution rapide, elle présente déjà l'ensemble des éléments de la composition sans approfondir les détails secondaires. L'artiste semble s'être concentré sur l'attitude des trois personnages. Ni la canne posée sur le sol ni les ex-voto sur le mur du fond ne sont encore visibles. L'autel à la Vierge est dépouillé de l'icône et du vase de fleurs présents dans la composition définitive. La lanterne est également absente pour l'instant.

À son retour, la reine Amélie, dont la dévotion était célèbre, lui commanda une œuvre de piété intitulée *Consolatrice afflictorum*. Cette vierge consolatrice est aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts de Marseille. Les dernières années de la courte vie du peintre seront consacrées à voyager, en Grèce principalement, où il visite les vingt-trois monastères du Mont Athos. En Morée, il contracta le choléra et dut cesser de travailler. Il mourut des suites de la maladie en 1849 à Marseille, auprès de sa famille. Il n'avait que trente-quatre ans.

Nous remercions Monsieur François Amprimoz, qui a aimablement confirmé l'authenticité de cette œuvre et qui l'inclura dans son catalogue raisonné en préparation.



N°16

Théodore GUDIN (1802-1880)

Rochers à Belle-Île-en-Mer, 1841

Huile sur toile

31 x 39 cm

Signé et daté en bas à droite



T. Gudin, *Tempête sur les côtes de Belle-Île*, 1851, huile sur toile, Quimper, musée des Beaux-Arts

Théodore Gudin consacra toute sa vie à la mer et fut le premier peintre officiel de la Marine royale. Après avoir passé plusieurs années dans l'atelier de Girodet avec son frère Louis, il exposa pour la première fois au Salon de 1822. De sa participation à l'expédition d'Alger en 1830 et de son voyage en Italie, il a rapporté un très grand nombre de dessins et d'études de marines. Spécialisé dans la représentation de grandes batailles navales et de scènes de naufrage, il reçut de Louis-Philippe la commande de quatre-vingt-dix tableaux destinés au musée de Versailles pour commémorer le souvenir des grands épisodes de l'histoire navale française. Proche de la famille d'Orléans, il fut nommé baron puis reçut la Légion d'honneur en 1841. Cette marine date de cette année-là.

Alors qu'il vit à Paris, occupé par les commandes royales, c'est en Normandie et en Bretagne que Gudin va à la rencontre des éléments, en quête d'inspiration. Un rocher sombre et monumental à l'aspect organique, fait d'ocre et de brun, occupe la moitié droite de la composition et semble avoir pris la mer au piège pour mieux la dévorer. À l'arrière-plan, les côtes de Belle-Île-en-Mer, crayeuses, protègent des flots apaisés sous un ciel laiteux. Fascinante et menaçante, cette nature intemporelle occulte l'humain et échappe à l'anecdote.

La mort de son frère aîné en 1820 hanta le peintre toute sa vie. Alors qu'ils canotaient ensemble sur la Seine, à la recherche du motif, Théodore ne put sauver Louis de la noyade. En 1864, il œuvra en sa mémoire à la création de la Société centrale de sauvetage des naufragés.



N°17

Camille ROQUEPLAN (1803-1855)

Esquisse pour un naufrage, vers 1841

Huile sur toile

26,5 x 31 cm



C. Roqueplan, *La Barque*, aquarelle, Rouen, musée des Beaux-Arts

Selon plusieurs de ses biographes, Camille Roqueplan répugna longtemps à embrasser la carrière de peintre malgré un talent précoce. Bien qu'encouragé par son père puis par ses maîtres successifs, il faillit abandonner plusieurs fois pour mener des études de médecine avant de se résigner à être pleinement et exclusivement un artiste. Ce tiraillement et l'absence de désir de réussite confèrent à ses œuvres une profonde liberté et une grande variété. Son tout premier professeur, Maillart, lui enseigna dès sa jeunesse l'art du paysage. Roqueplan, qui réalisa un grand nombre de peintures à sujet romantique, conserva pour le genre du paysage une affection particulière tout au long de sa vie. En 1831, il exposa au Salon une grande marine titrée *Vue prise sur les côtes de Normandie*, représentant plusieurs embarcations prises dans une mer agitée, et qui connut un grand succès. Le peintre réalisa plusieurs marines à l'huile de formats variés durant sa carrière, mais également des aquarelles, technique romantique par excellence, dans laquelle il excellait.

D'un geste rapide et intuitif, Roqueplan creuse les vagues sur la toile, noyant sous d'épaisses touches de peinture blanche mêlées de brun un frêle esquif voué à disparaître sous les flots. Sur l'horizon, un bateau à vapeur semble vouloir quitter la toile à toute vitesse pour échapper à la tempête qui se prépare. Le ciel bleu nuit, percé d'une grande masse blanche qui le divise en deux, confère à la scène une étrangeté presque fantastique. Une aquarelle conservée au musée de Rouen qui représente une famille sur une barque ballottée par les vagues pourrait servir d'illustration au prologue de notre naufrage. Il existe également en collection privée une autre marine de Roqueplan, datée de 1841, qui est assez proche dans sa composition et sa technique de celle que nous présentons.

D'une grande liberté, cette peinture a l'apparence de l'inachevé auquel rien ne devrait plus être ajouté. Contemporaine de certaines œuvres de Turner, elle annonce, par les choix colorés qui la composent, les marines que Courbet et surtout Manet peindront quelques années plus tard.



N°18

Jules ETEX (1810-1889)

Télésilla, dame d'Argos, 1841

Huile sur toile

130 x 93 cm

Signé en bas à gauche *J.ETEX*

Exposé au Salon de Paris en 1841 et au Salon de Nantes en 1845



J. ETEX, *Périclès*, vers 1839, peinture sur lave de Volvic, Paris, École des Beaux-Arts

Au V^e siècle avant J.-C., selon Plutarque, la ville d'Argos fut attaquée par les armées spartiates du roi Cléomène. Le premier assaut sanglant ayant causé la perte de tous les hommes valides d'Argos, la légende raconte que Télésilla, une poétesse native de la ville, encouragea les femmes à se revêtir des armures de leurs époux, ce qui provoqua la surprise et la fuite de l'armée adverse. Dès lors, pour célébrer cette victoire, une fête fut instituée durant laquelle hommes et femmes échangeaient leurs vêtements et une statue fut érigée en l'honneur de Télésilla dans le temple d'Aphrodite.

L'héroïne de ce fait glorieux servit de modèle à Jules ETEX pour son tableau qui fut longuement commenté dans le journal *L'Artiste* à l'occasion du Salon de 1841. Le peintre s'inspire de la description faite par Pausanias d'une statue représentant la poétesse se coiffant d'un casque militaire avec des livres à ses pieds. Télésilla, pensive, se tient debout accoudée à une colonne gravée de quelques lignes en grec et sur laquelle sont posés un casque et des feuillets. Un village côtier et la mer Égée évoquent l'antique cité grecque d'Argos à l'arrière-plan de la composition.

Le peintre représenta ce tableau quatre ans plus tard au Salon de Nantes de 1845. L'esprit ascétique et sans emphase de l'œuvre précède de plusieurs années, en l'annonçant, le style néo-grec de peintres tels que Jean-Léon Gérôme, Charles Gleyre ou Henri Picou. Malgré de nombreuses participations au Salon, Jules ETEX, ancien élève d'Ingres et frère du sculpteur Antoine ETEX, ne parvint jamais véritablement à rencontrer le succès auprès du public. Il fut cependant un portraitiste recherché et participa comme la majorité des peintres de son temps, au concours pour la figure allégorique de la République de 1848.



N°19

Jules DUPRÉ (1811-1889)

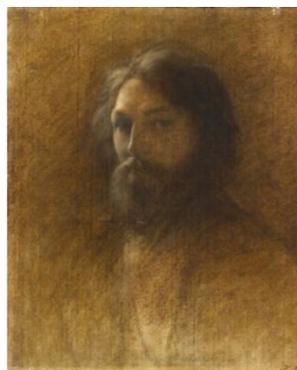
Vue des Pyrénées depuis la côte basque, vers 1844

Huile sur toile marouflé sur panneau

10,5 x 19 cm

Provenance : ancienne collection Marie-Madeleine Aubrun

Numéro 107 du catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé

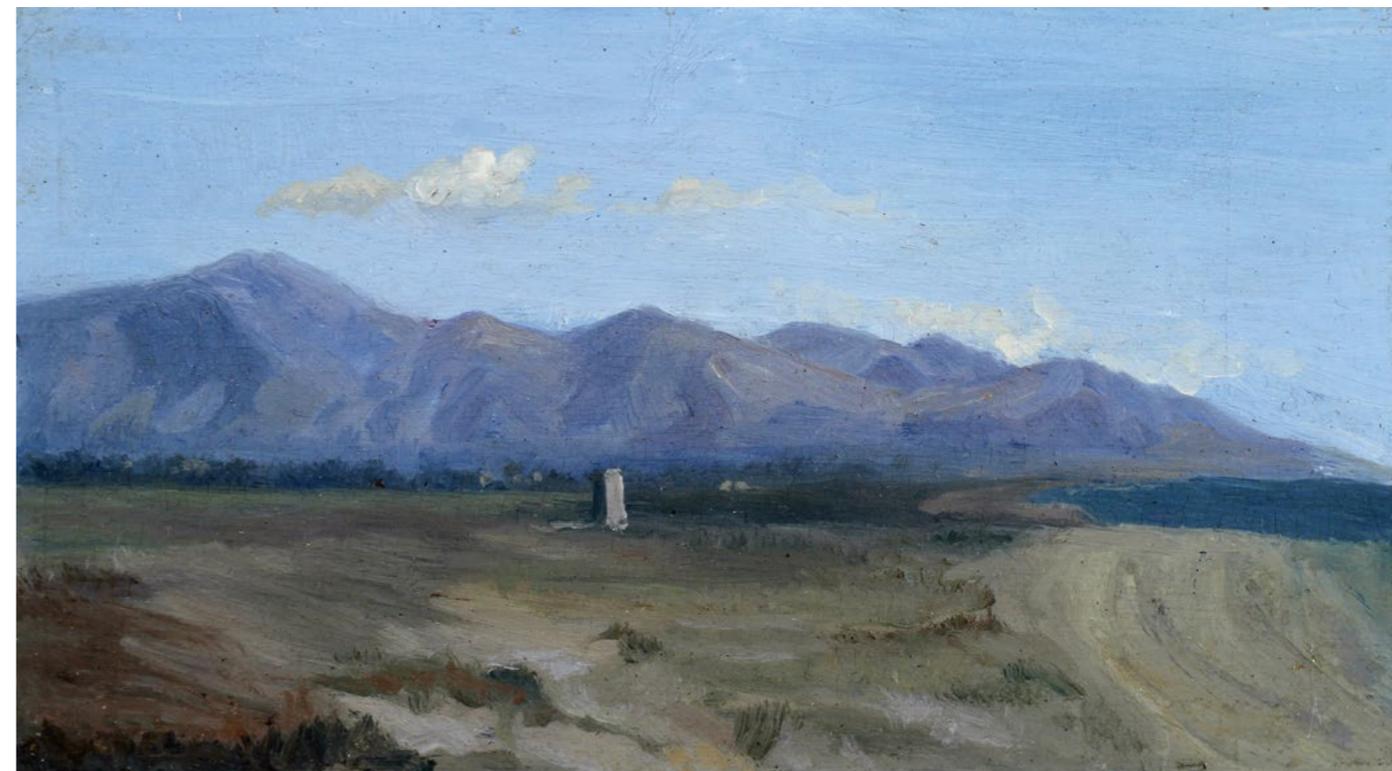


J. Dupré, *Autoportrait*, 1853, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

Jules Dupré est initié très tôt à la peinture dans la manufacture de porcelaine de son père à Nantes. À l'âge de douze ans, il entre en apprentissage à Paris chez un oncle comme peintre sur porcelaine. Il y fait la connaissance de plusieurs futurs grands noms de la peinture de son siècle : Auguste-Denis Raffet, Louis Cabat et Narcisse Díaz de la Peña. Grand admirateur de Géricault, il était également fasciné par les paysagistes hollandais du XVII^e siècle. Sous l'impulsion de Cabat, il abandonne la peinture décorative et se consacre aux paysages de plein air. En 1831, il expose pour la première fois au Salon, puis voyage en Angleterre pour étudier les maîtres du paysage anglais. À son retour, il se lie d'amitié avec Théodore Rousseau dont les préoccupations picturales étaient proches des siennes. Ensemble, ils traversent la France jusque dans les Pyrénées et les Landes durant l'année 1844.

Réalisée sur le motif durant ce voyage, cette peinture de petit format surprend dans l'œuvre de Dupré. D'une esthétique plus classique qu'hollandaise, elle s'éloigne du goût de son compagnon de route et présente une vision épurée des chaînes de montagnes vues depuis les côtes basques près de Bayonne. L'absence de toute végétation visible pour briser l'horizontalité dut confronter le peintre à des sentiments inédits. Seule une masse de pierre accroche le regard dans la plaine, au centre. On comprend aisément l'affection que put porter Marie-Madeleine Aubrun pour cette petite peinture qu'elle conserva dans son bureau. L'historienne de l'art et biographe de l'artiste pouvait y voir réunis son amour du paysage néoclassique dans l'esprit de Théodore Caruelle d'Aligny (dont elle fit également le catalogue raisonné) avec sa passion pour la peinture habituellement plus ténébreuse de Dupré.

À son retour des Pyrénées, Jules Dupré travailla régulièrement dans la forêt de Barbizon où il fréquenta Constant Troyon et Jean-François Millet. Ses deux toiles, *Le Matin* et *Le Soir*, qui furent achetées par l'État et exposées au musée du Luxembourg, montrent des interrogations sur la nature et la lumière qui sont proches de celles des impressionnistes et de celles de Claude Monet en particulier.



N°20
Louis BOULANGER (1806-1867)

La mort d'Ophélie, vers 1844

Huile sur toile

32,5 x 16 cm

Signé du monogramme *LB* en bas à droite



L. Boulanger, *La Ronde du Sabbat*, huile sur toile, Paris, Maison Victor Hugo

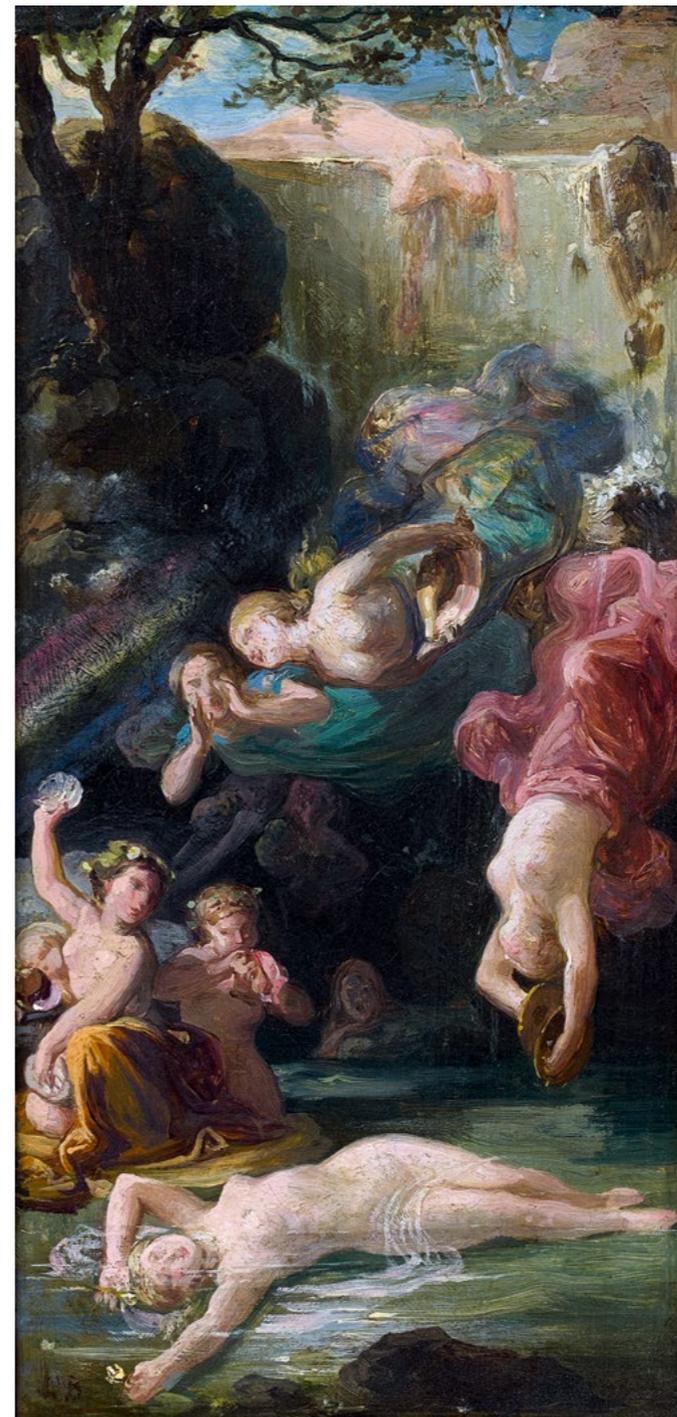
Louis Boulanger, que Victor Hugo appelait «mon peintre», est l'une des figures incontournables du mouvement romantique. Peintre, illustrateur, décorateur, passionné de théâtre et de musique, il nous a laissé des images qui sont aujourd'hui indissociables de la vision que nous conservons de la scène parisienne dans la première moitié du XIX^e siècle. Dès 1827, il participe avec Achille Devéria aux illustrations d'un recueil intitulé *Souvenirs du théâtre anglais*, directement inspiré des pièces de Shakespeare. Toute la génération romantique, écrivains, peintres et compositeurs, se fascine alors pour ces drames passionnels à l'anglaise.

Berlioz, en 1829, assista à des représentations de *Hamlet* au théâtre de l'Odéon à Paris. L'actrice anglaise Harriet Smithson, qui interprétait alors le rôle d'Ophélie, ne le laissa pas indifférent : il finit par l'épouser. Cette passion lui inspira sa célèbre *Symphonie fantastique* et *Tristia*, un triptyque inspiré de *Hamlet*. *La mort d'Ophélie* est la deuxième partie de *Tristia*. Composée entre 1844 et 1848, l'œuvre s'appuie sur un poème d'Ernest Legouvé, lui-même tiré de la fin de l'acte IV de *Hamlet*.

« ... *Quelques instants sa robe enflée / La tint encore sur le courant / Et, comme une voile gonflée, / Elle flottait toujours chantant, / Chantant quelque vieille ballade, / Chantant ainsi qu'une naïade / Née au milieu de ce torrent. Mais cette étrange mélodie / Passa, rapide comme un son. / Par les flots la robe alourdie / Bientôt dans l'abîme profond / Entraîna la pauvre insensée, / Laissant à peine commencée / Sa mélodieuse chanson.* »

Ernest Legouvé

Dans cette peinture, Louis Boulanger fait le choix d'une composition originale pour s'emparer du sujet. La scène se déploie en éclair, de haut en bas, comme pour suivre la versification de Legouvé et la partition de Berlioz. Dans le chapitre supérieur, la belle est encore allongée sous le saule et va basculer dans le torrent. Au centre, des divinités aquatiques chantant et jouant de différents instruments évoquent l'aspect mélodique du poème et accompagnent, plus bas, le corps sans vie d'Ophélie étendu sur les eaux. Cette composition en chute n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle d'une autre œuvre du peintre : *La Ronde du Sabbat*.



N°21

Auguste-Barthélémy GLAIZE (1807-1893)

Paolo et Francesca, vers 1845

Huile sur toile

54 x 45 cm

Signé en bas au centre *A. GLAIZE*

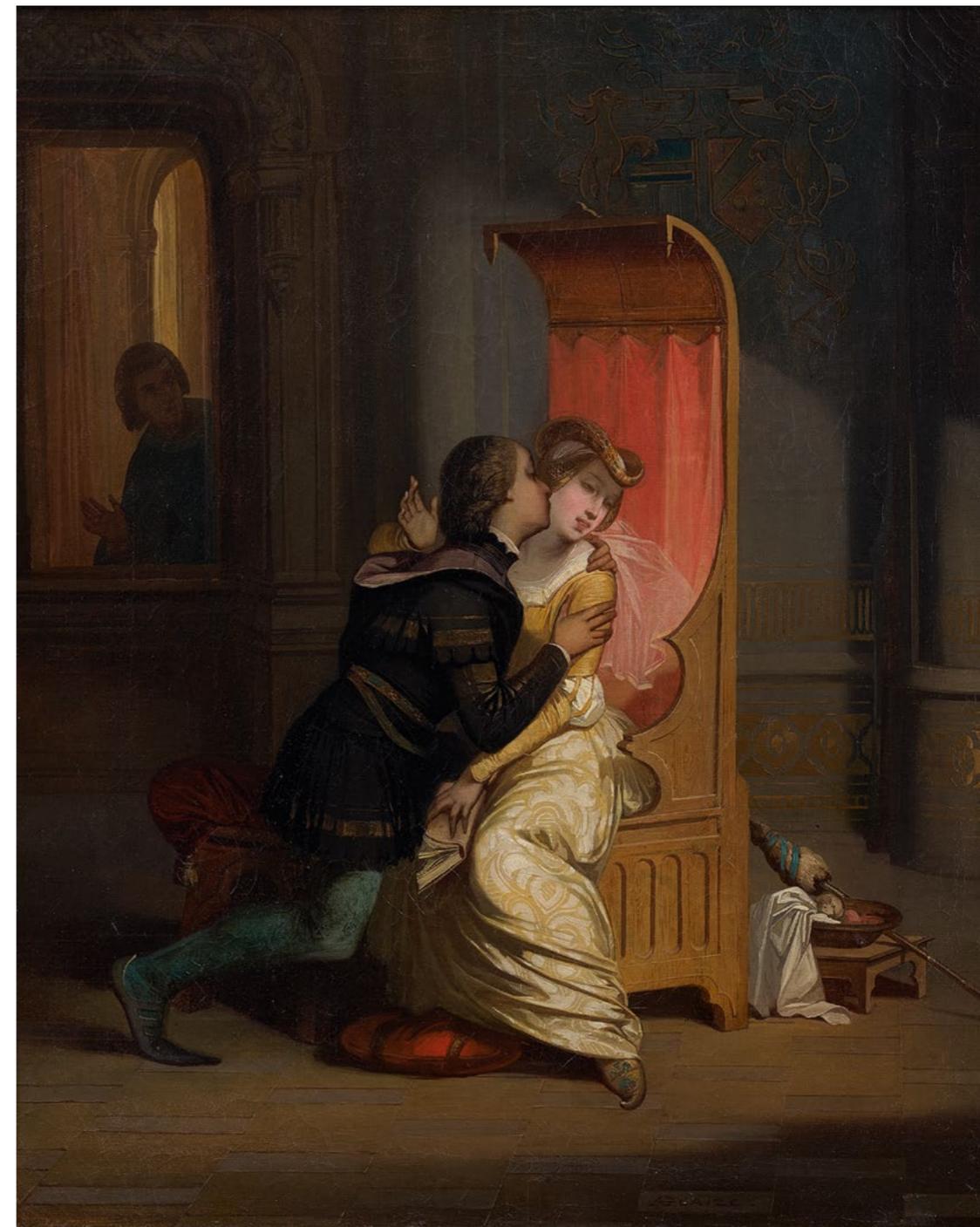


P. Delorme, *Paolo et Francesca*, vers 1825-1830, huile sur toile, Galerie La Nouvelle Athènes

Originaire de Montpellier, Auguste-Barthélémy Glaize connut la renommée de son vivant. Après une formation chez les frères Devéria, Glaize exposa au Salon à partir de 1836 et reçut de nombreuses commandes pour des édifices religieux de la capitale et de sa ville natale. Hésitant à ses débuts entre la peinture de genre et la peinture d'histoire, il évolua tout doucement vers le style académique en vogue sous le Second Empire.

Le sujet de ce tableau, troubadour par excellence, autorise une datation assez précoce dans l'œuvre du peintre, probablement vers le début des années 1840. L'histoire des amours de Francesca da Rimini et Paolo Malatesta est tirée du chant V de *L'Enfer* de Dante. Le thème fut souvent exploité par les artistes du XIX^e siècle, d'Ingres à Cabanel, de manière élégamment courtoise ou au contraire, profondément dramatique. Chez Glaize, le moment retenu est celui où les deux amants abandonnent leur «pieuse» lecture et échangent un baiser fougueux. Le mari trompé de Francesca apparaît à contre-jour par une ouverture donnant sur le couloir. Rien ne transparait de sa fureur sur la toile et son épée vengeresse est masquée par le muret de pierre. Par ces choix de composition, le peintre occulte la suite funeste de l'histoire au profit d'une scène galante dans le goût médiéval. Le mobilier et le décor semblent faire plus référence au médiévisme prôné par l'architecte Eugène Viollet-le-Duc que par le style troubadour à la mode au début du règne de Louis-Philippe.

Glaize eut plusieurs élèves, dont son propre fils Léon qui connut comme lui le succès et reçut des commandes multiples, dont une partie des décors de l'Hôtel de Ville de Paris. Les œuvres d'Auguste-Barthélémy Glaize sont aujourd'hui conservées dans de nombreux musées. *Les femmes gauloises*, l'un de ses chefs-d'œuvre de très grand format, exposé au Salon de 1851, vient d'être restauré par le musée d'Orsay. Le musée Fabre à Montpellier conserve plusieurs de ses peintures, dont un portrait d'Alfred Bruyas, le célèbre mécène et ami de Gustave Courbet.



N°22

Guillaume BODINIER (1795-1872)

Rencontre des voyageurs avec un berger, 1846-1857

Aquarelle et crayon sur papier

28,5 x 46,5 cm

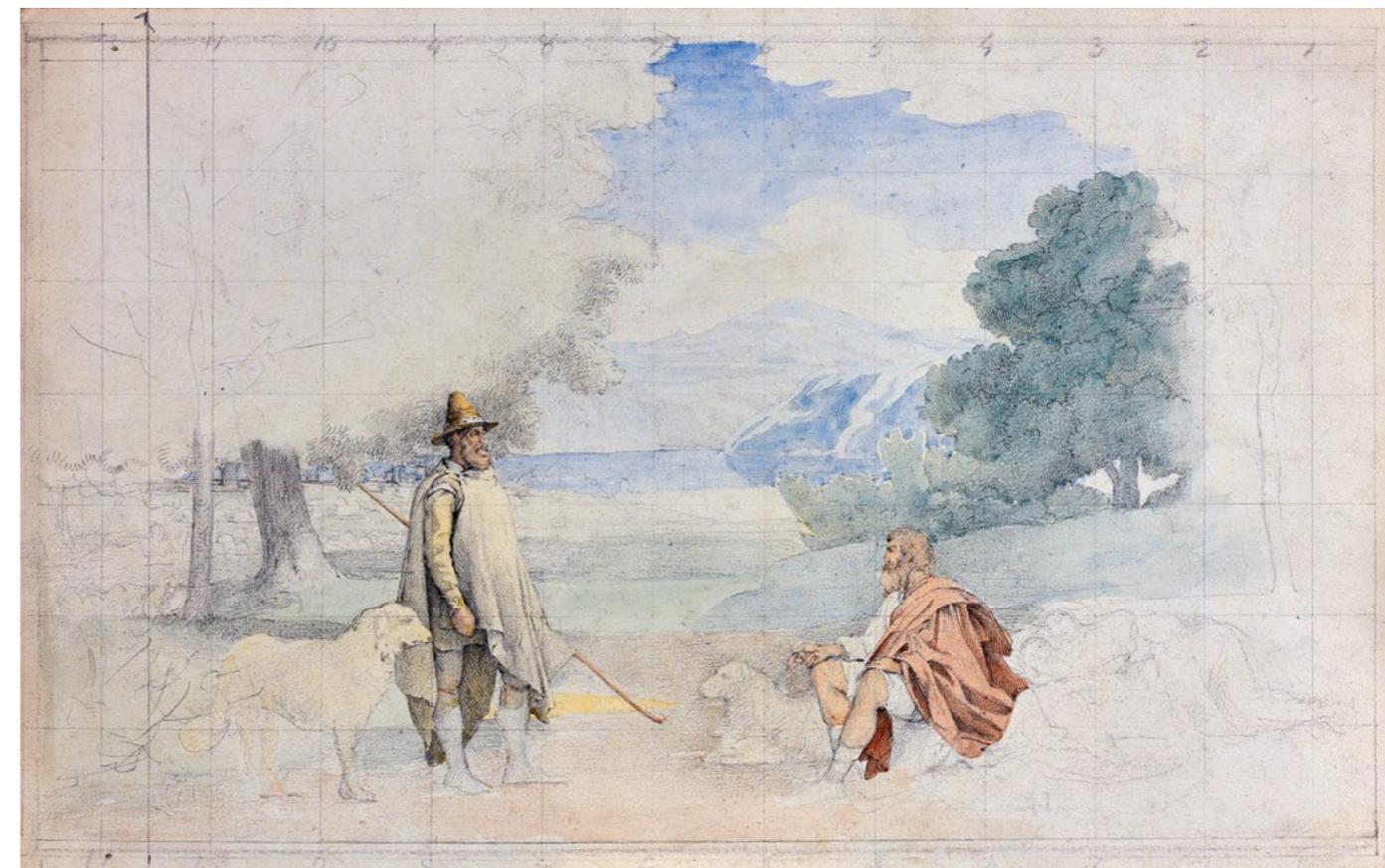


G. Bodinier, *Rencontre des voyageurs avec un berger*, huile sur toile, Angers, musée des Beaux-Arts

Originaire d'Angers, Guillaume Bodinier fut l'élève de Pierre-Narcisse Guérin à l'École des Beaux-Arts de Paris. Il entra dans son atelier en 1815 et put y fréquenter la nouvelle génération des peintres romantiques tels que Géricault, Delacroix et Léon Cogniet. Après deux échecs au concours du Prix de Rome, il partit en Italie par ses propres moyens pour suivre son maître qui venait d'être nommé directeur de la Villa Médicis. L'Italie a profondément marqué son travail de même que sa rencontre avec Corot. Il s'intéresse tant aux paysages de Rome et du sud de la péninsule qu'aux habitants, qu'il peint dans leurs activités et costumes traditionnels avec une précision du détail presque ethnographique.

Le musée d'Angers possède une importante collection d'œuvres de l'artiste dont un grand tableau titré *Rencontre des voyageurs avec un berger*. Si l'idée de ce sujet semble remonter aux dernières années de son séjour en Italie vers 1846, nous savons qu'il attendit le Salon de 1857 pour exposer le tableau définitif sous le titre de *Repos des voyageurs et berger*. Le fonds Bodinier contient plusieurs études préparatoires pour cette œuvre. L'une d'entre elles, représentant la figure du berger, est datée de 1846.

La grande aquarelle représentant un berger italien et une famille de voyageurs sur fond de paysage est l'une des dernières étapes préparatoires pour le tableau, comme l'atteste la présence de la mise au carreau clairement visible. Malgré son caractère inachevé, qui concentre l'aquarellage sur les deux personnages principaux, nous pouvons voir que l'artiste modifia certains éléments au moment de l'agrandissement. Le chien couché aux pieds du voyageur disparaîtra, et l'arbre qui ferme la partie supérieure de l'œuvre par une composition en arche sera réduit pour laisser une plus large place au ciel. La femme dormant avec son enfant est ici à peine esquissée, de même que les arbres. Souvenir nostalgique et évanescant d'une Italie quittée depuis plus de onze années, cette œuvre est empreinte d'une sérénité toute arcadienne.



N°23

Eugène ISABEY (1803-1886)

Portrait de Lamartine, vers 1848

Huile sur toile marouflée sur panneau

13 x 12 cm

Signé et dédié en bas droite à *M. A de Lamartine - Isabey*

Ancienne collection Pierre Miquel



P. Nadar, *Portrait de Lamartine*, 1856
photographie

Ce portrait de petit format réunit deux personnalités de l'école romantique : le modèle, Alphonse de Lamartine, auteur et homme politique, image de l'artiste engagé et le peintre Eugène Isabey, paysagiste proche de Delacroix et fils du célèbre portraitiste Jean-Baptiste Isabey.

L'écrivain qui proclama la Deuxième République en 1848 est représenté en buste dans un intérieur. Sa chevelure déjà grisonnante et son visage en léger contre-jour se détachent subtilement sur un fond sombre. Le dossier tapissé d'un fauteuil masquant l'angle inférieur de la toile, plus lumineux que le reste de la composition, suggère la présence d'une lampe hors champ. C'est à cet endroit que l'artiste a choisi de signer et de mentionner l'identité du modèle. Eugène Isabey, qui fut l'élève de son père, est plus connu pour ses marines tourmentées que pour ses portraits. Partie prenante du mouvement romantique, il fréquenta la fine fleur de l'élite culturelle de son temps. À la chute de la monarchie de Juillet, il dut réaliser ce petit portrait à titre amical pour le modèle, son support et son format ne pouvant s'accorder avec l'idée d'une œuvre de commande.

Ancienne propriété du collectionneur et historien de l'art Pierre Miquel, cette peinture fut présentée en 1969 à la Bibliothèque Nationale à l'occasion de l'exposition *Lamartine* sous le numéro 495 du catalogue.



N°24

Jean-Léon GÉRÔME (1824-1904)

Léonard de Vinci libérant des oiseaux, vers 1849

Huile sur toile

23 x 17,5 cm

Signé en bas à gauche J.L. GERÔME



J.L. Gérôme, *Michel-Ange montrant le torse du Belvédère à un élève*, huile sur toile, New York, Dahesh Museum

Léonard de Vinci, identifiable à sa longue barbe blanche, ouvre une cage pour libérer des oiseaux qu'il vient d'acheter sur un marché florentin. Derrière lui, un jeune élève suit du regard le départ d'un des volatiles qui se détache sur un fond de façades blanches ouvrant sur un coin de ciel bleu. Cet épisode anecdotique de la vie du célèbre artiste est raconté par Giorgio Vasari, artiste et biographe de la Renaissance, dans ses *Vite*.

Peinte probablement en 1849, la scène de cette esquisse opère tel un pendant avec un autre tableau de Gérôme conservé aujourd'hui au Dahesh Museum of Art : *Michel-Ange montrant le torse du Belvédère à un élève*. Nous retrouvons dans l'une et l'autre compositions les deux grands artistes de la Renaissance accompagnés par un jeune apprenti dont le costume est semblable : pantalon rayé et coudières de couleurs. La relation maître-élève, de même que la référence aux modèles de la Renaissance, semblent être les centres d'intérêt de Gérôme dans ces deux œuvres. Si Michel-Ange apprend des sculpteurs de l'antiquité, Léonard, lui, forge sa connaissance dans l'étude de la nature. La libération de l'oiseau n'est pas un acte purement gratuit. Elle permet au contraire l'étude du mouvement des ailes telle que Vinci l'a décrite dans le *Codex sur le vol des oiseaux*. Nous n'avons identifié aucune œuvre de grand format pour laquelle cette esquisse inédite serait préparatoire. En outre, aucune étude pour son pendant *Le Michel-Ange*, ne semble identifiée à ce jour.

Le jeune Jean-Léon Gérôme, qui n'a que vingt-cinq ans, n'est pas encore le peintre célèbre qu'il deviendra dans la seconde moitié du siècle. Par l'illustration de ces sujets, il s'inscrit dans le genre de l'anecdote historique chère à son maître, Paul Delaroche, qui réalisa lui-même les portraits de ces deux grands maîtres pour le décor de l'amphithéâtre de l'École des Beaux-Arts de Paris. Avec cette peinture, Gérôme participe au renouvellement iconographique illustrant la vie des peintres célèbres depuis le début du siècle. Il rend également un hommage à Ingres, son modèle incontesté, qui présenta dès 1818 une vision romanesque de la mort de Léonard de Vinci.



N°25

Édouard-Aimé PILS (1823-1850)

Ulysse reconnu par sa nourrice, 1849

Huile sur toile

20,5 x 25,5 cm

Dédicacé en bas à droite à *G. Boulanger - I. Pils*



E.A Pils, *Ulysse reconnu par sa nourrice*, crayon noir sur calque, Paris, École des Beaux-Arts

Édouard Pils, comme son frère aîné Isidore, embrassa la carrière de peintre. Formé dans l'atelier d'Édouard Picot, il concourut pour le Prix de Rome une première fois en 1845, à l'âge de vingt-deux ans. La même année, il participa au Salon et se spécialisa dans la nature morte. Peintre prometteur, il tenta sa chance pour le grand prix de peinture d'histoire une seconde fois en 1849. Cette année-là, il eut face à lui des concurrents de taille : William Bouguereau, François Chiffart et Gustave Boulanger. Les membres du jury avaient choisi pour sujet *Ulysse reconnu par sa nourrice Eurycleé*. De retour à Ithaque après l'interminable odyssée qui le ramenait de Troie, Ulysse s'était déguisé en vieux mendiant pour ne pas être reconnu. Dans le palais, sa vieille nourrice Eurycleé, agenouillée pour laver les pieds de l'inconnu en signe d'hospitalité, identifia sur son genou la blessure qu'Ulysse s'était faite autrefois en chassant le sanglier. Pour qu'elle ne crie pas son nom, il lui posa la main sur la bouche, l'empêchant de dévoiler son secret.

Édouard Pils, comme chaque candidat pour le Prix, monta en loge après avoir pris connaissance du sujet. Un dessin sur calque à l'École des Beaux-Arts contresigné par le peintre Heim conserve la trace de cette composition presque à l'identique. Si les attitudes d'Ulysse, Eurycleé et Pénélope restent proches, la sculpture en bronze représentant Athéna et qui divise le décor en deux parties, n'est pas présente dans le dessin.

Ce n'est pas Édouard Pils mais Gustave Boulanger qui remporta le Grand Prix de 1849. Quelques mois plus tard, au début de l'année 1850, le jeune Pils décéda précocement à l'âge de vingt-sept ans. Son frère Isidore, peintre déjà reconnu, dut se charger de terminer les commandes laissées inachevées. Il disposa également du fonds d'atelier de son cadet. Une dédicace - à *G. Boulanger. I. Pils.* - inscrite en bas à droite de cette esquisse atteste qu'Isidore l'offrit au peintre vainqueur de l'épreuve en souvenir de son ancien concurrent et ami défunt.



N°26

Hippolyte FLANDRIN (1809-1864)

La Résurrection de Jésus-Christ, vers 1856

Mine de plomb sur papier

30 x 22 cm

Signé du cachet de la vente en bas à droite



H. Flandrin, *La Résurrection du Christ*, huile sur carton, Paris, musée du Louvre

Hippolyte Flandrin est l'un des principaux peintres religieux du milieu du XIX^e 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 celui de son futur maître, Ingres. Il remporte en 1832 le 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 (le sanctuaire en 1842, le chœur en 1846, la nef en 1856 et les transepts en 1864) seront sa plus importante réalisation religieuse. Notre dessin est une étude pour *La Résurrection de Jésus-Christ*, une peinture murale, située dans la nef, côté droit du troisième transept. Le Christ, au centre de la composition, représenté de manière frontale, se détache sur un fond en aplat bleu, tel un spectre apparaissant aux soldats. Si le dessin préparatoire reste profondément ingresque dans son écriture, la composition finale, par son synthétisme, annonce déjà le symbolisme et les œuvres murales de Puvis de Chavannes. Ce dessin est à rapprocher de certaines études préparatoires d'Ingres, pour la figure du Christ dans son *Jésus remettant les clefs à saint Pierre*.



N°27

Hector VIGER DU VIGNEAU (1819-1879)

Retour de Virgile à Brindes, vers 1857

Huile sur papier maroufflé sur panneau

22 x 33 cm

Signé en bas à droite *H. Viger*



H. Viger du Vigneau, *Retour de Virgile à Brindes*, 1857, Huile sur toile, Langres, musée d'Art et d'Histoire

Virgile est l'un des plus célèbres auteurs de l'antiquité. Sa présence mythique au côté de Dante dans la *Divine Comédie* a fait parfois oublier sa réalité historique. Dans cette étude, le peintre Viger du Vigneau s'intéresse à l'un des derniers épisodes de la vie de l'auteur. Virgile, qui venait de passer plusieurs années à visiter l'Asie Mineure et la Grèce en quête d'inspiration, fut victime d'une grave insolation. Épuisé, il décida d'interrompre son voyage pour retourner à Brindes (Brindisi) au sud de l'Italie. Allongé au centre du bateau, il dicte à son ami Lucius Varius Rufus le texte de *L'Énéide*. Le reste de l'équipage l'écoute attentivement alors que l'embarcation portée par les vents s'approche des côtes. Virgile mourut peu de temps après son retour, laissant son chef d'œuvre inachevé.

Hector Viger fut l'élève de Michel-Martin Drolling puis de Paul Delaroche à l'École des Beaux-Arts à partir de 1844. Il put faire la connaissance, pendant ses études, de jeunes artistes principalement issus de l'atelier de Delaroche qui formèrent le groupe des néo-grecs autour du peintre Jean-Léon Gérôme. Les débuts de carrière de Viger du Vigneau semblent avoir été difficiles. Il dut se consacrer pour survivre à la réalisation de miniatures dans le goût du Premier Empire et de décors pour des éventails. Lorsqu'en 1857 il projette de présenter une nouvelle peinture au Salon, il choisit un sujet anecdotique tiré de l'histoire antique en adoptant le style néo-grec. Composée en frise tronquée, l'œuvre ressemble à un déroulé de vase interrompu. La représentation du bateau, du mobilier et des costumes montre une approche archéologique, de même que l'utilisation de couleurs vives et crues s'appuie sur la redécouverte récente de la polychromie dominante dans l'architecture antique.

À la mort du peintre en 1879, le tableau fut acquis par le musée de Langres où il est toujours conservé aujourd'hui. Viger du Vigneau réalisa pour les décors du palais de la Légion d'honneur une peinture intitulée *La Première distribution des croix d'honneur dans l'Église des Invalides*.



N°28

Alexandre-Marie COLIN (1798-1875)

Le Christ au jardin des Oliviers, 1864

Huile sur toile

27 x 35 cm

Signé et daté en bas à gauche A. COLIN 1864



E. Delacroix, *Le Christ au jardin des Oliviers*, 1824-1827, huile sur toile, Paris, Église Saint-Paul-Saint-Louis

«Alors il lui apparut un ange du ciel pour le fortifier». C'est par ces mots tirés de *L'Évangile selon saint Luc* que le livret du Salon de 1865 accompagne le tableau que présente le peintre Alexandre-Marie Colin. L'artiste qui dans ses jeunes années fréquenta l'atelier de Girodet fut l'ami de Delacroix, Géricault et Bonington. Il rencontra ce dernier en Normandie en 1821 et l'accompagna en Angleterre en 1825. Membre incontournable des cénacles romantiques, il débuta au Salon dès 1819 et y présenta vingt-neuf œuvres tout au long de sa carrière.

L'esquisse de petit format présente une composition cintrée dans sa partie supérieure. Préparatoire à l'œuvre exposée au Salon, elle est datée de l'année précédente. Le Christ, retiré pour prier à Gethsémani sur le mont des Oliviers, est soutenu par un ange qui lui annonce l'imminence de son sacrifice. À l'arrière-plan, en contrebas de la scène, les apôtres sont plongés dans un profond sommeil. Le peintre choisit de représenter le Christ prostré et la tête penchée, au moment où il se résigne à affronter son destin. S'il se souvient jusque dans la touche de l'œuvre que Delacroix présenta en 1827 sur le même sujet, il l'épure de tous les sentiments exacerbés propres à la génération romantique. Œuvre tardive d'un peintre à la longue carrière, cette esquisse montre la persistance romantique du style de Colin. Réalisée sous le Second Empire, l'œuvre s'inscrit dans la continuité de la restauration de la peinture religieuse en France débutée dans la première moitié du siècle, tant par les académiques que par les romantiques. Dominée par les élèves issus des ateliers d'Ingres et de Delaroche, la peinture à sujet chrétien est encore à cette époque alimentée par la commande publique. Le tableau définitif, exposé au Salon de 1865, n'est cependant pas acheté par l'État et semble avoir disparu aujourd'hui. Ce *modello* reste donc, dans l'attente, le seul témoignage de sa composition.

Quatre ans après la réalisation de cette peinture, l'artiste cessa de participer aux salons annuels. Héritier de plusieurs générations d'artistes, il mourut en 1875, laissant après lui une descendance qui offrit à l'histoire de l'art un grand nombre de peintres, de dessinateurs et d'architectes. Trois de ses filles furent artistes : Héloïse épousa le peintre Auguste Leloir, Anaïs sa cadette se maria avec l'architecte Gabriel Toudouze, et Laure avec le peintre Gustave Noël. La génération suivante donna également plusieurs artistes à l'arbre familial.



N°29

Léon BONNAT (1833-1922)

Jeune fille agenouillée en prière, vers 1864

Pierre noire, sanguine et craie blanche sur papier

43 x 29,5 cm

Signé du monogramme *LB* en bas à gauche



L. Bonnat, *Pèlerins aux pieds de la statue de saint Pierre dans l'église Saint-Pierre de Rome*, huile sur toile, Bayonne, musée Bonnat-Helleu

Dessinée aux trois crayons, sanguine, pierre noire et craie blanche sur un papier gris, cette jeune fille de profil, agenouillée en prière, est l'une des figures que Léon Bonnat intégrera dans son tableau, *Pèlerins aux pieds de la statue de saint Pierre dans l'église Saint-Pierre de Rome*.

Originaire de Bayonne, Léon Bonnat passa une partie de son enfance en Espagne avec sa famille et c'est à Madrid qu'il put découvrir la peinture et prendre ses premières leçons dans l'atelier de Federico de Madrazo. Plus tard, il devint l'élève de Léon Cogniet à Paris et participa au concours pour le Prix de Rome. Lauréat du second Grand Prix en 1857, il ne put gagner l'Italie qu'avec l'aide financière de sa ville natale. À Rome, la découverte de l'architecture et des maîtres de la Renaissance lui inspira plusieurs de ses premières œuvres. Sa peinture restera imprégnée tout au long de sa carrière par la manière monumentale de Michel-Ange dont il admira le plafond de la chapelle Sixtine. Le voyage s'acheva en 1861, année de son retour à Paris. Dès lors, il participa assidûment aux salons annuels et devint un portraitiste recherché par la bourgeoisie du Second Empire. Son tableau des *Pèlerins aux pieds de la statue de saint Pierre*, pour lequel ce dessin est préparatoire, fut exposé au Salon de 1864 et attira l'attention de l'impératrice Eugénie qui en fit l'acquisition sur sa liste privée. Sept jeunes filles en costume rouge, blanc et noir, sont regroupées autour de la statue attribuée à Arnolfo di Cambio. L'une d'elles, debout, embrasse le pied droit du premier pape. Une mère endeuillée, une enfant et un moine complètent la composition sur la gauche. Il se dégage de cette œuvre un sentiment de calme et de silence propice à la dévotion qui fit écrire à Théophile Gautier des lignes élogieuses sur le peintre.

Les dessins de Léon Bonnat sont rares, et ceux préparatoires à ses œuvres peintes le sont d'autant plus. La figure de cette jeune fille en prière se retrouve dans le groupe à droite de la composition et semble même être à l'échelle du tableau (81,2 x 119 cm). Présentée une nouvelle fois pendant l'Exposition universelle de 1867, la peinture fut finalement offerte par Napoléon III à son écuyer Firmin Rainbeaux et ce n'est qu'à la mort de ce dernier en 1936 qu'elle fut achetée par l'État puis déposée au musée de Bayonne où elle se trouve aujourd'hui.



N°30

Félix-Joseph BARRIAS (1822-1907)

Allégorie de la musique, vers 1864-1866

Pierre noire et sanguine sur papier

20 x 13 cm

Signé en bas au centre *F. Barrias*

Dédié à *mon ami Coedès*



F-J Barrias, *Allégorie de la musique*, mine de plomb sur papier, Paris, musée du Louvre

Félix-Joseph Barrias a étudié à l'École des Beaux-Arts de Paris où il suivit l'enseignement de Léon Cogniet. En 1844, il remporte le Prix de Rome pour son *Cincinnatus recevant les ambassadeurs au Sénat*, puis séjourne à Rome de 1845 à 1849 comme pensionnaire de la Villa Médicis. À son retour, il reçoit plusieurs médailles lors de l'exposition de ses œuvres au Salon.

En 1861, le conseil général de la Seine-et-Oise décida de la construction d'un nouveau bâtiment pour héberger la Préfecture. Un concours fut ouvert en 1861 et les travaux débutèrent en 1863. Amédée Manuel, l'architecte en charge du projet, dut constituer une équipe d'artistes pour réaliser les décors. Il choisit majoritairement d'anciens lauréats du Prix de Rome. Le programme iconographique devant s'inspirer de celui du château de Versailles, les sujets allégoriques furent mis à l'honneur. Barrias reçut la commande de deux dessus-de-porte pour le salon de l'impératrice au premier étage : le premier devait représenter la Poésie et le second la Musique. Après quatre années de chantiers, l'inauguration officielle eut lieu le 19 juin 1867. Ces décors sont toujours visibles aujourd'hui. La composition illustrant la Musique représente trois figures : la première sur la gauche lit une partition, au centre une autre joue de la lyre et sur la gauche une troisième souffle dans une double flûte. Le dessin que nous présentons est préparatoire à cette dernière figure. Il est dédié au peintre Louis-Eugène Coedès, qui comme Barrias, fut l'élève de Léon Cogniet. Un croquis d'ensemble pour ce dessus-de-porte est conservé au Louvre (RF 15166, verso).

À la suite de cette commande, Barrias fut contacté par Charles Garnier pour rejoindre les peintres chargés de décorer le futur Opéra de Paris. Il conçut pour le salon ouest du foyer quatre nouvelles compositions allégoriques sur le thème de la musique : *La Musique champêtre* et *La Musique amoureuse* pour les lunettes latérales, *La Musique dramatique* pour la lunette centrale et *La Glorification de l'harmonie* pour la voûte.

Nous remercions Margarida Güell, la spécialiste de l'artiste, qui intégrera ce dessin au catalogue raisonné de l'œuvre de Félix Barrias actuellement en préparation.



N°31

Eugène THIRION (1839-1910)

Persée vainqueur de Méduse, vers 1867

Huile sur toile

40,3 x 27 cm

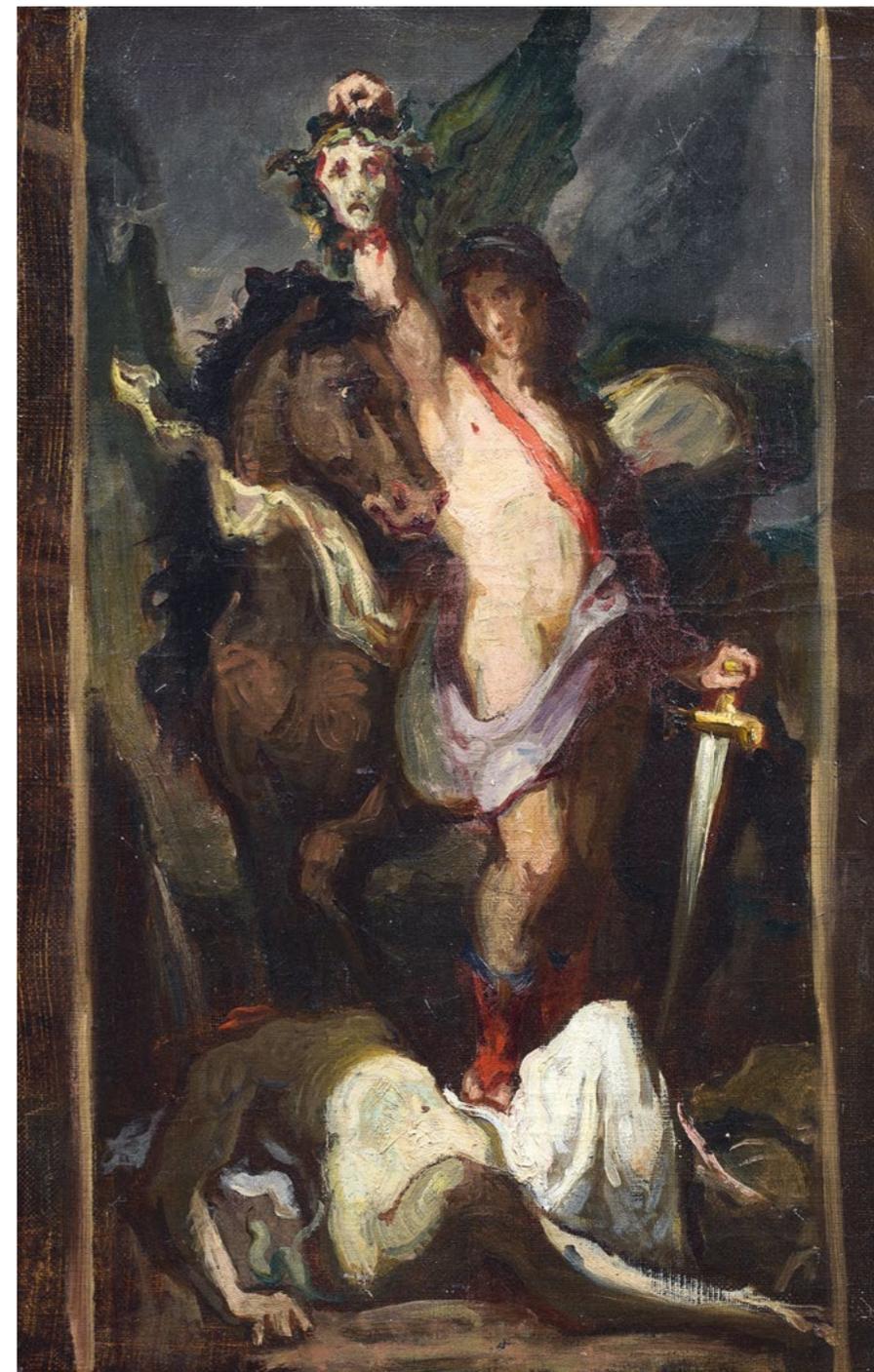


E.Thirion, *Persée vainqueur de Méduse*, huile sur toile, Senlis, musée d'Art et d'Archéologie

Persée est le fils légendaire de Zeus et de Danaé, jeune princesse d'Argos emprisonnée dans une tour par son père. La mère et son enfant, enfermés dans un coffre, sont jetés à la mer puis sauvés par le roi Polydectes qui s'éprend de la jeune femme et l'épouse. Les années passant, le beau-père voyant Persée grandir, le considère comme une menace et décide de l'envoyer dans une mission suicide pour s'en débarrasser. Persée devant tuer Méduse, l'une des trois Gorgones, fut aidé dans sa tâche par Hermès et Athéna. Armé d'un bouclier poli et du casque d'invisibilité, il pénétra dans la grotte, refuge des trois sœurs monstrueuses, et parvint à couper la tête de Méduse.

Eugène Thirion pour sa première participation au Salon en 1867 choisit d'illustrer le jeune héros brandissant la tête à chevelure de serpents qu'il vient de trancher ; le corps de la divinité décapitée gît à ses pieds. Pégase le cheval ailé ferme la composition en se tenant derrière lui. Le peintre qui fut l'élève de Cabanel, Gleyre et Picot à l'École des Beaux-Arts obtint un second prix au concours du Prix de Rome en 1864. Il reçut plusieurs commandes prestigieuses pour des églises parisiennes et participa aux décors de l'hôtel de la Païva sur les Champs-Élysées. À la demande de l'architecte Charles Garnier, il réalisa deux allégories pour la galerie du Glacier dans le nouvel Opéra.

Le grand *Persée* du Salon de 1867 (240 x 135 cm) s'est vendu en 1995 et se trouve aujourd'hui dans une collection particulière. Le musée de Senlis en conserve une réduction postérieure dont la composition montre quelques différences. L'esquisse inédite que nous présentons, d'une facture très énergique, met l'accent sur les corps des deux protagonistes de la scène. Pégase, ici d'un brun sombre, se mêle au décor rocailleux de l'arrière-plan et le haut du buste de Méduse est plongé dans la pénombre. Le format vertical de l'œuvre est appuyé par la présence de deux bandes peintes de part et d'autre du sujet central.



N°32
Édouard DEBAT-PONSAN (1847-1913)

Étude de tête pour Messaline, 1870

Pierre noire sur papier

25 x 35 cm



E. Debat-Ponsan, *La Mort de Messaline*, pierre noire sur papier, Galerie La Nouvelle Athènes

Messaline fut l'une des figures les plus sombres de l'histoire romaine. En 48 de notre ère, alors qu'elle était encore mariée à l'empereur Claude, elle épousa en secret Caius Silius, un jeune et beau soldat. Narcisse, le plus fidèle conseiller de l'empereur, décida de laver cet affront en ordonnant l'exécution de l'infidèle. Pourchassée, Messaline se réfugia auprès de sa mère qui lui conseilla de se suicider. Rattrapée par Narcisse, elle fut sauvagement poignardée par un soldat de la garde impériale, sous les yeux de sa mère et de son dénonciateur. En 1870, année de la chute de Napoléon III, les membres de l'Institut choisirent d'imposer ce sujet pour le Prix de Rome de peinture. Le destin des deux empires, l'antique et le contemporain, purent se rencontrer dans l'esprit des candidats.

Le jeune peintre Édouard Debat-Ponsan, profondément républicain, prit part aux combats de 1870. Ancien élève de Cabanel, il fit partie des artistes sélectionnés pour prétendre au Grand Prix de cette même année. Sa proposition pour *La Mort de Messaline* est disparue mais nous connaissons sa composition grâce à deux dessins d'ensemble. Le premier, sur calque, est conservé à l'École des Beaux-Arts et le second, sur papier bleu, est en collection privée. Ces feuilles montrent les hésitations du peintre quant à l'attitude à donner à la figure tragique de Messaline. Le dessin que nous présentons, d'une grande puissance graphique, présente deux études différentes du visage de la victime au moment de son assassinat. À gauche, la jeune femme regarde effrayée mais résignée celui qui va la tuer, à droite ses yeux se détournent et semblent fuir la fin inéluctable. Dans les deux cas, sa main gauche cache une partie de son visage.

Debat-Ponsan échoua cette année-là comme lors de ses six autres participations au concours, et c'est Fernand Lematte qui obtint le Grand Prix. Cette absence de consécration au terme de sa formation n'empêcha pas l'artiste de connaître le succès en son temps. En 1898, son choix d'exposer au Salon *La Vérité sortant du puits* apparut comme un véritable manifeste pour la cause dreyfusarde. Le tableau fut offert grâce à une souscription à Émile Zola, autre ardent défenseur du capitaine Dreyfus. Il est aujourd'hui conservé au musée de l'Hôtel de Ville à Amboise.



N°33

Achille BENOUVILLE (1815-1891)

Jeune berger dominant le Tréport, vers 1872

Huile sur toile

42 x 61 cm

Signé du monogramme *AB* en bas à droite

Provenance : descendance de l'artiste



E. Carjat, *Portrait d'Achille Benouville*, 1864, photographie

Le Tréport fait partie avec Étretat des sites côtiers de Normandie les plus représentés par les peintres du XIX^e siècle. Lorsque le roi Louis-Philippe et sa famille viennent s'installer à Eu en saison, ils instituent la mode des premiers bains de mer et donnent au Tréport sa vocation de station balnéaire.

Le peintre Achille Benouville n'est pas resté dans les mémoires pour ses vues de Normandie. Dès 1837 il effectue plusieurs voyages en Italie, dont un en compagnie de Corot en 1843, puis s'installe à Rome suite à sa victoire au Prix de Rome de paysage historique en 1845. Il passe les vingt-cinq années suivantes à peindre sans relâche les paysages de sa terre d'adoption : Rome et ses environs bien sûr mais également Capri et la Toscane. Ce n'est qu'après le décès de son épouse qu'il regagne la France avec ses deux fils, Pierre-Louis et Léon, en 1870. Il entreprend dès lors de nombreux voyages en France et aux Pays-Bas à la découverte de nouveaux sujets. Corot, son ami et son modèle, se rend régulièrement en Normandie entre 1855 et 1860 pour y peindre et nous a laissé plusieurs toiles représentant le Tréport. Ce n'est que plus tard, après son retour d'Italie, que Benouville a dû réaliser cette toile, probablement vers 1872.

Au sommet d'une falaise qui surplombe la baie, un jeune berger s'est assis pour admirer l'horizon, laissant pâître ses moutons. Il tourne le dos aux falaises et à la plage qui s'étendent derrière lui. Au loin, plusieurs personnages s'animent au bord de l'eau. Le jeune garçon à la pose mélancolique est la seule réminiscence du style italien de l'artiste. La pureté bleutée des ciels et des mers de la péninsule laisse ici la place à la blancheur laiteuse des nuages et aux étendues couleur absinthe des eaux normandes. La peinture montre également des empâtements nouveaux, preuve de l'influence de la jeune génération impressionniste sur ce tenant du paysage classique. Cette œuvre, conservée jusqu'à récemment par les descendants du peintre, fut reproduite dans le catalogue raisonné rédigé par Marie-Madeleine Aubrun, spécialiste de l'artiste.



N°34

Pierre-Adrien-Pascal LEHOUX (1844-1896)

David et Goliath, 1873

Huile sur toile

27 x 44,5 cm

Signé *LEHOUX* en bas à droite

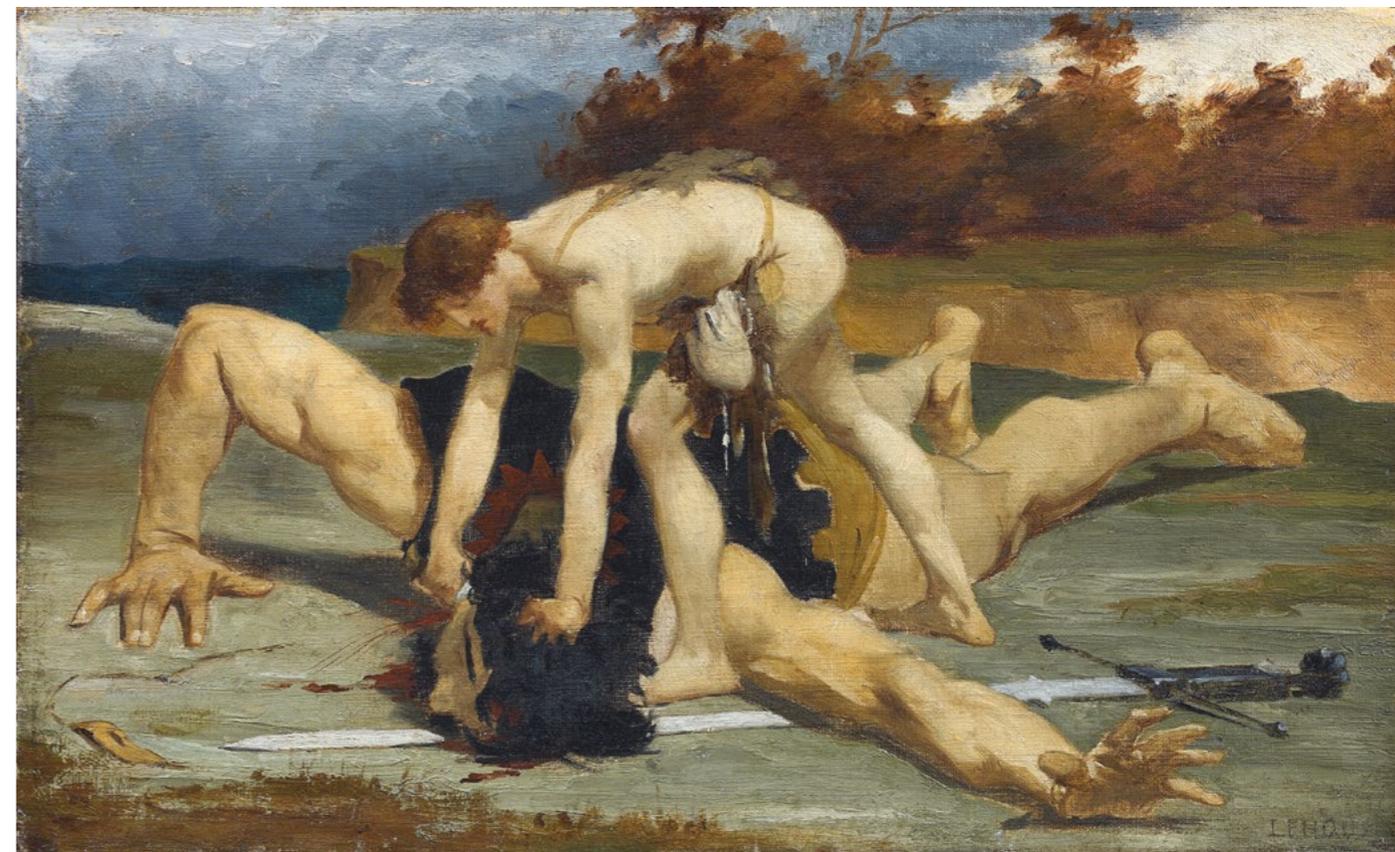


Photographie des œuvres exposées au Salon de 1873 et achetées par l'État

Élève de son père, le peintre François Lehoux, puis d'Alexandre Cabanel à l'École des Beaux-Arts, Lehoux participa régulièrement au Salon à partir de 1869. En 1873, il exposa deux tableaux : *Une Océanide* sous le numéro 915, et *David et Goliath* sous le numéro 914. Le *modello* présenté ici est préparatoire pour cette dernière œuvre.

Goliath, le chef des philistins, est décrit dans la Bible comme un géant à la force légendaire. Sûr de son invincibilité, il mit Israël et son armée au défi de désigner un homme suffisamment courageux pour l'affronter en duel. Il réitéra cette provocation chaque jour, matin et soir. Au quarantième jour, David, un jeune berger, s'avança sous les rires des philistins. Malgré l'incrédulité de son propre peuple il lança avec sa fronde une pierre qui s'enfonça profondément dans le front de Goliath. Le géant s'effondra sur le sol, et l'adolescent vainqueur put lui trancher la tête et mettre fin à la guerre.

Les artistes de toutes les époques ont abordé cet épisode biblique en choisissant des angles différents. Traditionnellement, le jeune berger se tient debout, la tête du géant décapité à ses pieds. Pour sa composition, Adrien Lehoux, comme le Caravage avant lui, illustre le moment le plus terrible de l'affrontement : le bel éphèbe domine le corps de Goliath allongé sur le sol et se saisit de sa chevelure pour trancher sa tête à l'aide d'un couteau. Le peintre n'épargne rien au spectateur qui peut voir le géant se débattre les bras tendus alors que le sang gicle de son cou. Le tableau définitif restera fidèle à la composition de cette étude. Seule l'immense épée de Goliath changera de place pour passer de droite à gauche. L'œuvre fut acquise par l'État au Salon pour être déposée au musée de Périgueux, où elle est toujours conservée aujourd'hui.



N°35

Léopold DURAND DURANGEL (1828-1898)

en collaboration avec Paul FLANDRIN (1811-1902)

Portrait d'Edme Bochet, 1878

Copie d'après le tableau d'Ingres exécuté en 1811

Huile sur toile

94 x 69 cm

Mention *Durand Durangel* au revers de la toile d'origine



J.A.D Ingres, Portrait d'Edme Bochet, 1811, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

Le modèle Edme Bochet, né à Lille en 1783, rencontra Ingres à Rome en 1811. Alors âgé de vingt-huit ans, Edme résidait en Italie en qualité de fonctionnaire à l'inspection des domaines. Le portrait qu'il commanda au peintre de Montauban resta en sa possession jusqu'à sa mort en 1871. Le tableau fut légué alors au Louvre sous réserve d'usufruit pour ses sept enfants. Cette disposition un peu complexe du fait du nombre des bénéficiaires fut finalement abandonnée par ces derniers. Il fut décidé en 1878 que le tableau serait immédiatement donné au Louvre contre une somme de 5 000 francs destinée à la réalisation d'une copie par héritier. Frédéric Reiset, conservateur des peintures du Louvre, recommanda Paul Flandrin comme maître d'œuvre de l'entreprise.

Selon Hélène Toussaint, Flandrin dirigea l'exécution de cinq et non sept copies (deux des bénéficiaires directs ayant dû décéder entre-temps). Il se fit aider par différents artistes, dont le peintre Auguste Pichon, un autre élève d'Ingres. Ces copies se devaient d'être les plus fidèles possible et furent agrémentées de cadres identiques au tableau d'origine. L'œuvre présentée ici est l'une de ces cinq copies. Au revers de la toile une mention indique le nom de l'exécutant : Durand-Durangel.

Antoine-Victor-Léopold Durand Durangel, dit Léopold Durangel, est un peintre originaire de Marseille. D'abord élève d'Horace Vernet puis de Léon Bonnat, il participa sans succès au concours du Prix de Rome de 1857. Il exposa régulièrement au Salon à partir de 1859 et reçut en 1865 la commande officielle d'une copie du portrait de Napoléon III d'après Hippolyte Flandrin (signalée comme déposée à Chambéry). Il est possible que Paul Flandrin ait croisé cette copie d'après l'œuvre de son frère. Il fit appel en conséquence aux talents de Durangel pour l'exécution de l'une des cinq copies d'après Ingres. La très belle qualité de cette version suggère la participation directe de Paul Flandrin pour le moins dans le traitement du visage. Léon Bonnat, sur lequel Ingres exerçait une véritable fascination, semble avoir été proche de son élève. En 1887, Léopold Durangel exposa au Salon un tableau représentant une consommation sous le numéro 845. L'œuvre aujourd'hui conservée au Musée Bonnat-Helleu est mentionnée comme offerte cette même année à la ville de Bayonne par Léon Bonnat.



N°36

Émile LEVY (1826-1890)

Ulysse implorant Circé, vers 1889

Huile sur toile

29 x 22 cm

Signé du cachet en bas à droite

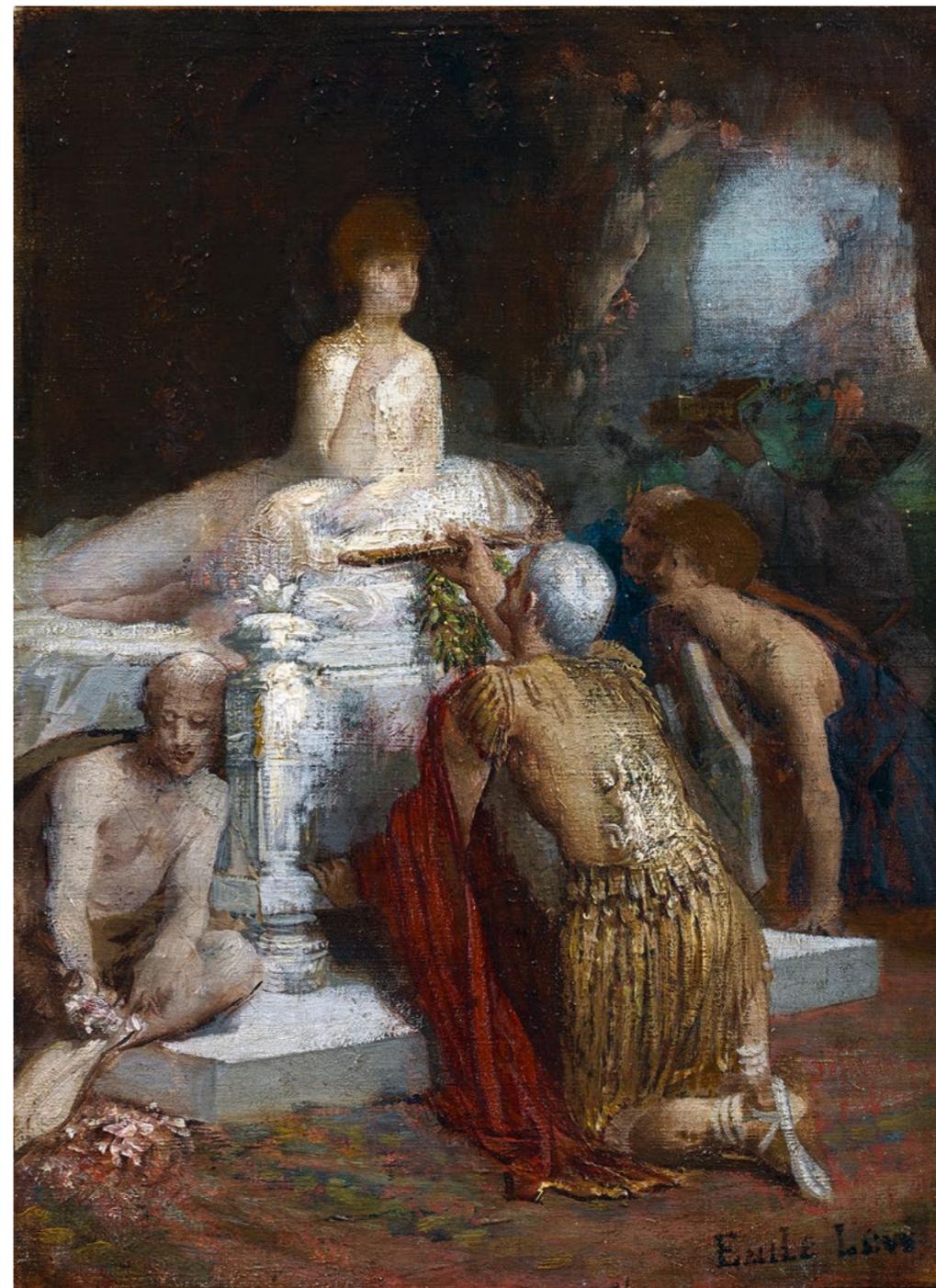


E. Levy, *Circé*, huile sur toile, localisation actuelle inconnue

Ulysse, héros mythique de la guerre de Troie, est représenté en armure, allongé sur le sol devant Circé. La magicienne est étendue sur un sofa telle une sphinge, dans un décor de grotte qui évoque son antre sur l'île d'Eéa. Venu délivrer ses compagnons transformés en cochons, Ulysse accepte de devenir l'amant de Circé. Il est protégé des sorts maléfiques par une branche d'herbe que lui a offerte le dieu Hermès. Cette petite peinture illustre l'épisode légendaire du retour d'Ulysse tiré de *L'Odyssée* d'Homère.

Sa composition est à rapprocher de celle d'un tableau de même sujet qu'exposa Émile Lévy au salon de 1889. Ce peintre français, élève de François-Édouard Picot et d'Abel de Pujol, remporta le grand prix de peinture en 1854 en terminant ex-æquo avec les peintres Giacomotti et Maillot sur le sujet d'*Abraham lavant les pieds aux trois anges*. De retour à Paris, après avoir séjourné à la Villa Médicis de 1855 à 1859, il devint l'ami d'Édgar Degas et de Gustave Moreau. Bien que plus académique que celui de Moreau, son travail oscille entre respect de la tradition néoclassique et tentation du bizarre. Cette petite *Circé*, peinte un an avant sa mort, diffère en de nombreux points du tableau présenté au Salon. Le personnage d'Ulysse, traité dans une manière proche de celle de Jean-Léon Gérôme, perd finalement son armure anachronique d'inspiration romaine dans la grande version. La figure de Circé qui rappelait l'art de Moreau se redresse et s'assoit dans un décor de palais gréco-romain en restant plus académique.

Le musée d'Orsay conserve *La Mort d'Orphée* qu'Émile Lévy exposa en 1866. Mélange d'élégance et de drame antique, cette œuvre synthétise la manière de ce peintre qui toute sa vie effleura le symbolisme sans jamais y prendre part.



N°37

Georges-Antoine ROCHEGROSSE (1859-1938)

La mer à Sidi-Ferruch, vers 1900

Huile sur toile

38 x 45,5 cm

Signé en bas à gauche *G. Rochegrosse*

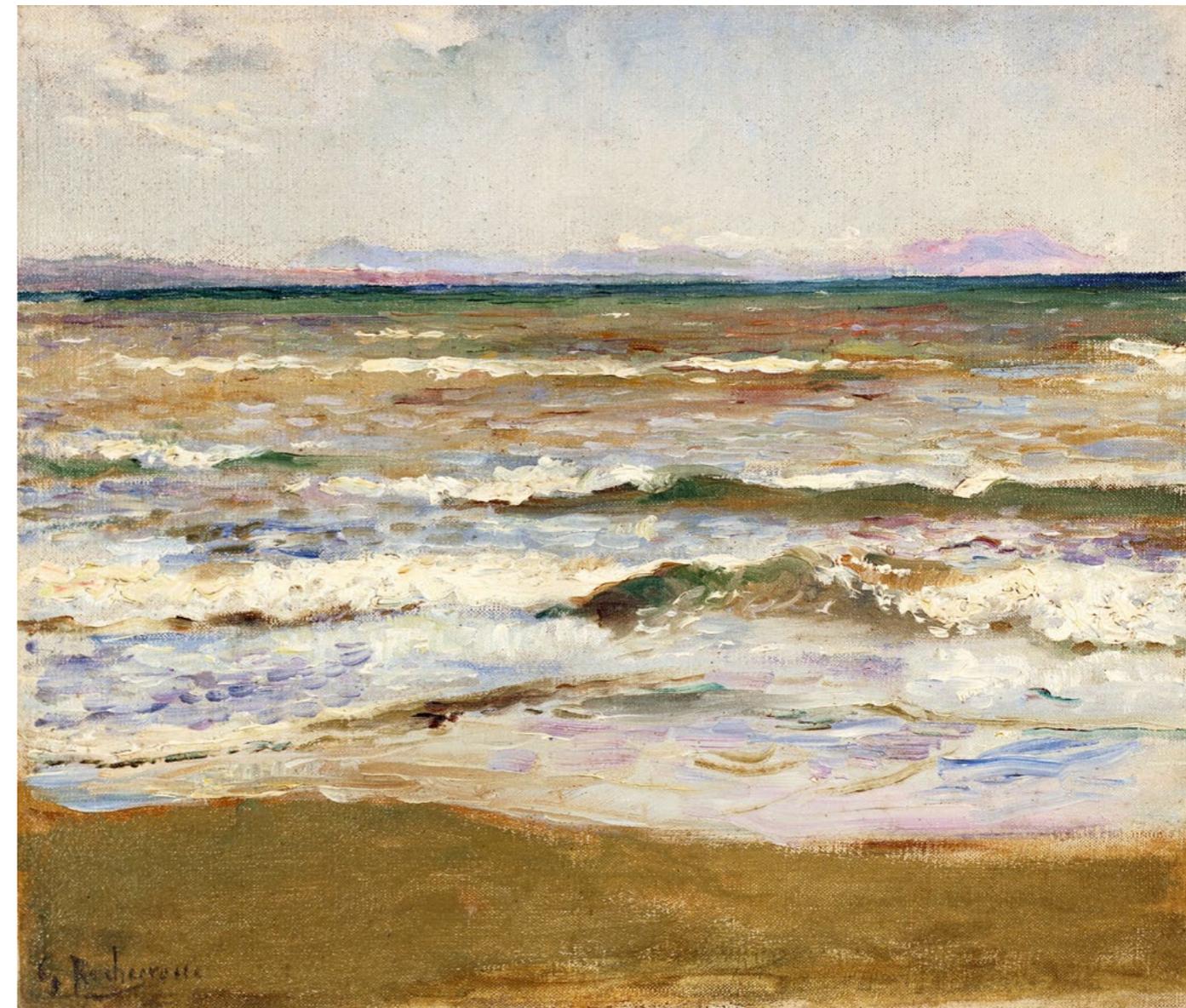


G-A Rochegrosse, *Carthage*, projet d'illustration pour *Salammbô*, aquarelle, collection particulière

Peintre aux compositions grandiloquentes et dessinateur fécond, Rochegrosse accepte en 1893 de réaliser à la demande de l'éditeur Ferroud, une suite importante d'illustrations pour l'édition de luxe de *Salammbô*. Le peintre eut l'occasion enfant de rencontrer Gustave Flaubert chez son beau-père le poète Théodore de Banville. En quête d'authenticité, il voulut voir l'antique Carthage, cité où se déroule l'histoire du roman, mais à son arrivée en Tunisie, il fut déçu de ne pas découvrir dans les ruines le souvenir flamboyant des décors décrits méticuleusement par Flaubert. Il décida alors de se rendre à Alger en avril 1894 pour un premier séjour. Trouvant enfin l'inspiration, il y revint une seconde fois et fit la connaissance de Marie Leblon, son modèle et sa muse, qu'il épouse en 1896. À partir de ce jour, le couple alterne période de vie parisienne dans l'atelier de la rue Chaptal et séjours algérois. Depuis la célèbre villa des Oliviers où il réside, le peintre développe un style plus intimiste. Les jardins luxuriants lui inspirent des toiles baroques alors que l'horizon infini de la Méditerranée guide son œuvre vers un minimalisme inédit jusqu'alors dans sa production.

Cette marine, peinte sur une toile tout juste préparée, oppose le brun de la plage de sable presque en réserve aux tons bleu, vert et violet de la mer et du ciel, relevés d'épaisses touches de peinture blanche. La composition échappe à la tentation abstraite par son écriture impressionniste et contraste, par l'absence, avec la profusion humaine qui peuple habituellement ses peintures de Salon. Ici, ni âme ni voile pour perturber la vue toute contemplative dans laquelle l'œil du peintre semble vouloir se perdre.

La vie douce algéroise dans laquelle s'épanouissaient le peintre et son épouse s'interrompt lorsque Marie s'engage comme infirmière à la déclaration de guerre de 1914, puis cesse définitivement quand elle décède en 1920. Inconsolable, Rochegrosse rentre en France après avoir fait ériger un mausolée face à la mer en souvenir de sa compagne. À partir de ce jour, il ajouta au bas de ses toiles l'initiale M de Marie, signant *G.M Rochegrosse*.



INDEX :

ABEL DE PUJOL, Alexandre-Denis.....	4	FLANDRIN, Hippolyte.....	26
BARRIAS, Félix-Joseph.....	30	GÉRÔME, Jean-Léon.....	24
BENOUVILLE, Achille	33	GLAIZE, Auguste-Barthélémy.....	21
BODINIER, Guillaume.....	22	GUDIN, Théodore.....	16
BONNAT, Léon.....	29	GUILLOIN LETHIÈRE, Guillaume.....	10
BOULANGER, Louis.....	20	ISABEY, Eugène.....	23
BOUTON, Charles-Marie.....	5	LEHOUX, Pierre-Adrien-Pascal.....	34
COLIN, Alexandre-Marie.....	28	LÉVY, Émile.....	36
CONSTANTIN, Jean-Antoine.....	8	PAPETY, Dominique.....	15
COUDER, Auguste.....	3	PILS, Édouard-Aimé.....	25
DAGUERRE, Louis (attribué à).....	6	REGNAULT, Jean-Baptiste.....	2
DEBAT-PONSAN, Édouard.....	32	RÉMOND, Jean-Charles.....	13
DEJUIÑNE, François-Louis.....	7	ROCHEGROSSE, Georges-Antoine.....	37
DELACROIX, Eugène.....	14	ROQUEPLAN, Camille.....	17
DUPRÉ, Jules.....	19	ROUSSEAU, Théodore.....	11
DUQUEYLAR, Paul (attribué à).....	1	TAUNAY, Nicolas-Antoine.....	9
DURAND DURANGEL, Léopold.....	35	THIRION, Eugène.....	31
ETEX, Jules.....	18	VIGER du VIGNEAU, Hector.....	27
FAUVEAU, Félicie de.....	12		

Nous tenons à remercier chaleureusement :

François Amprimoz, Jean-Christophe Baudequin, Chantal Bourgeot, Bernard Branger, Jean-Loup Champion Benjamin Couilleaux, Karine Demay, Margarida Güell, Claudine Lebrun-Jouve, Jean-Louis Litron, Elsa Manant, Stéphanie Martin, Bertrand Moulins, Vladimir Nestorov, Emmanuelle Prévot, Bruno Roman, Emmanuel Roucher, Loualid Saïdi, Guy Saigne, Guilhem Scherf, Catherine Sterling et Georges Vigne.

