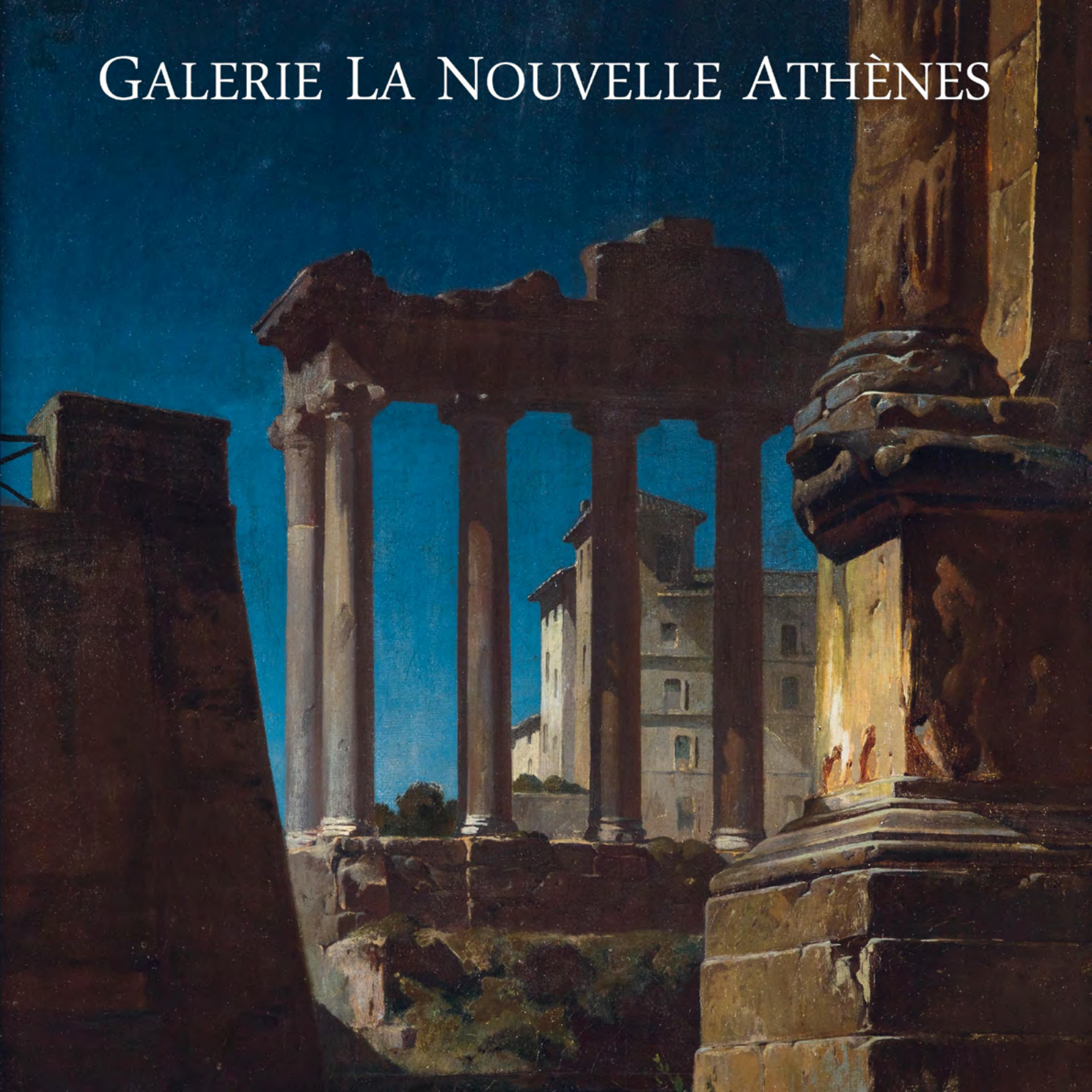


GALERIE LA NOUVELLE ATHÈNES



GALERIE
LA NOUVELLE ATHÈNES

Raphaël Aracil de Dauksza & Damien Dumarquez

Peintures et œuvres préparatoires
du XIX^e siècle

Exposition du 26 octobre au 16 novembre 2017

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

1. Nicolas-René JOLLAIN (1732-1804)

Orphée et Eurydice aux Enfers, vers 1770-1775

Huile sur papier

47,5 x 34,5 cm



N. Jollain, *Clytie changée en tournesol*, vers 1768, huile sur toile, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Nicolas-René Jollain, dit le Jeune, est issu d'une famille d'artistes. De son père, nous connaissons un portrait de Louis XIV assis présentant les plans de la Maison royale de Saint-Louis à Saint-Cyr, œuvre actuellement conservée dans les collections du château de Versailles. Dès son plus jeune âge, il se forme dans l'atelier paternel avant d'intégrer celui du peintre Jean-Baptiste Marie Pierre (1714-1789) avec qui il tissera des liens d'amitié. En 1754, le jeune Jollain remporte le second grand Prix de Rome derrière Jean-Pierre Chardin, fils du célèbre peintre de natures mortes. Il est admis à l'Académie en 1773 après avoir été agréé en 1765. Pour le Petit Trianon à Versailles, il reçoit en 1769 la commande prestigieuse d'une paire de dessus-de-porte. Toujours en place, ces peintures illustrent respectivement *Hyacinthe changé en fleur* et *Clytie changée en tournesol*.

Orphée et Eurydice aux Enfers est une œuvre récemment découverte. Réalisée à l'huile sur papier, elle ne semble pas avoir donné lieu à une œuvre de grand format sur toile. Cependant, le sujet n'est pas inédit dans la production de l'artiste. Un dessin à la sanguine, offert en 2016 à l'École des Beaux-Arts de Paris, illustre le couple mythique dans un épisode qui précède directement la scène de cette peinture. On peut

voir Orphée, le poète et musicien, levant les bras d'effroi vers le ciel à la découverte de sa femme mortellement piquée par un serpent. Eurydice, allongée au pied d'un arbre, est entourée par ses sœurs les Dryades. L'ambiance de la peinture est très différente : plongé dans l'obscurité, le couple est dominé par une Furie qui s'apprête à enlever Eurydice pour la conduire aux Enfers. Sur la gauche, une ouverture dans la roche permet d'observer Charon, sur sa barque, guidant les âmes. Si la figure d'Eurydice peut être rapprochée de celle de Clytie dans la peinture du Petit Trianon, Orphée découle davantage de l'image de Hyacinthe. Dans cette figure on observe une nette référence aux morphologies de son maître, Jean-Baptiste Marie Pierre.

En 1781, Jollain expose au Salon *L'Humanité voulant arrêter la fureur du démon de la guerre*. Cette œuvre dont le sujet reflète les idées des Lumières est saluée par la critique. Comme dans *Orphée et Eurydice*, les figures principales aux chairs ocrées se détachent sur un fond sombre d'où émergent des flammes rougeoyantes. L'allégorie de la fureur possède une musculature torsadée proche de celle d'Orphée et le bras tendu de la figure féminine reprend le geste d'Eurydice.

Nous remercions Jean-Christophe Baudequin et Jérôme Montcouquiol d'avoir confirmé l'attribution de ce tableau.



2. Louis-Jacques DUBOIS (1768-1843)

Autoportrait au chevalet, 1794

Huile sur panneau

43 x 37,5 cm

Signé et daté sur la droite *Dubois - 1794*



Louis-Jacques Dubois, 1810, *Hébé*, huile sur toile, Compiègne, château de Compiègne.

Les Dubois forment une véritable dynastie de peintres. Le père, Louis Dubois, peintre décorateur actif dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, eut au moins trois enfants qui suivirent ses traces : Étienne Dubois (1766-1839) dit Dubois père, Louis-Jacques, né deux ans plus tard, appelé Dubois aîné et Jean-François, qui prit le nom de Dubois le jeune. Du dernier de ces artistes nous ne savons que peu de choses, si ce n'est qu'il exerçait une activité de peintre entrepreneur à Paris. Étienne se forma dans l'atelier de Joseph-Laurent Malaine, dessinateur de fleurs à la manufacture des Gobelins, tandis que Louis-Jacques fut l'élève du célèbre Jacques-Louis David, au moins jusqu'en 1801. Cette année-là, Étienne et Louis-Jacques s'associent au peintre décorateur Antoine-Ferdinand Redouté, le frère aîné du peintre de fleurs, Pierre-Joseph Redouté. Ensemble, ils travaillent sur les décors du château de Compiègne, sous l'Empire puis sous la Restauration. La contribution la plus importante d'Étienne est constituée

d'un ensemble de huit panneaux peints représentant les différentes sortes de lys pour le salon des Fleurs, signés et datés de 1810. Louis-Jacques fut pour sa part chargé de la réalisation des six dessus-de-porte du salon des dames d'honneur de l'Impératrice, représentant *Junon*, *Minerve*, *Flore*, *Cérès*, *Diane* et *Hébé*.

Le jeune homme qui nous fixe de son regard bleu, assis devant son chevalet, doit avoir tout au plus vingt-cinq ans, l'âge de Louis-Jacques à la date de réalisation de cet autoportrait. Coiffé d'un tricorne, toujours en vogue à la fin du XVIII^e siècle, le jeune artiste se représente en train de peindre un décor de cadre en trompe-l'œil, nous désignant ainsi sa spécialité. La touche est nerveuse et le trait de crayon reste visible sous la couche de peinture posée en glacis. Le caractère vibrant du traitement du visage, de même que le *fa presto* avec lequel sont traités vêtement et fond, trahissent l'enseignement davidien.



3. Richard WESTALL (1765-1836)

Perdita, 1808

Huile sur panneau d'acajou

61 x 47,5 cm

Signé en bas à droite du monogramme *RW* et daté 1808

Richard Westall est né en Angleterre dans la région de Norwich. À quatorze ans, suite au décès de sa mère et à la faillite de son père, il est envoyé à Londres en apprentissage chez un orfèvre graveur. Là, son maître l'encourage à devenir peintre et le recommande auprès d'un miniaturiste reconnu. En 1785, le jeune Richard intègre la Royal Academy of Arts et commence à exposer ses œuvres aux salons officiels. Cinq ans plus tard, il partage une maison au coin de Soho Square avec le peintre Thomas Lawrence qui devient son ami. Au début des années 1790, l'éditeur londonien John Boydell a l'idée de créer un musée entièrement dédié à l'œuvre de William Shakespeare. Après avoir connu une période de désintérêt à la fin du XVII^e siècle, le théâtre de Shakespeare redevient très populaire en Angleterre dans la seconde moitié du siècle suivant. Boydell décide d'exploiter cet engouement du public et fait appel aux meilleurs artistes de son temps pour illustrer une édition luxueuse des pièces du dramaturge. Richard Westall est sollicité pour cette entreprise aux côtés de Joshua Reynolds, Thomas Stothard, George Romney, Henry Fuseli, Benjamin West ou Angelica Kauffmann. Initialement destinées à la reproduction en gravures, les œuvres originales sont rassemblées dans un bâtiment construit par l'architecte George Dance, qui prendra le nom de Boydell Shakespeare Gallery.



Pierre-Paul Prud'hon, *Le roi de Rome endormi*, 1811, huile sur toile, Paris, musée du Louvre.

Perdita est l'un des personnages du *Conte d'hiver* (*The Winter's Tale*), pièce tardive de Shakespeare écrite vers 1610. Fille d'Hermione et de Léonte, roi de Sicile, elle est rejetée à la naissance par son père. La croyant fruit d'un adultère, il charge Antigonus de l'abandonner sur un lointain rivage pour y mourir. La petite fille endormie au bord de l'eau est allongée contre un rocher, sur un drap de pourpre, seul témoin de ses origines royales. Westall traite le sujet avec la délicatesse d'un miniaturiste. Il ouvre le ciel d'orage pour laisser passer un rayon de lumière, signe d'espoir qui éclaire l'enfant avec douceur. Abandonnée sans défense dans cette forêt hostile, Perdita est recueillie par un vieil homme et son fils. Elle grandit auprès d'eux dans l'ignorance de ses origines puis devient une belle bergère qui épousera finalement un jeune prince.

La large diffusion des gravures d'après les œuvres shakespeariennes de Westhall apporte à l'artiste une renommée dans toute l'Europe. En France, Pierre-Paul Prud'hon a pu voir la *Perdita* ou une gravure la reproduisant : son célèbre portrait du *Roi de Rome endormi*, exposé au Salon de 1812, résonne étrangement avec l'œuvre de Westall. Le peintre londonien deviendra, à la fin de sa vie, le professeur de dessin de la future reine Victoria.



4. Armand-Julien PALLIÈRE (1784-1862)

Laocoon, vers 1810

Huile sur toile

40 x 34 cm

Signé en bas à droite *APalliere*



Le Laocoon, vers 40-30 avant J.-C., marbre, Rome, musée du Vatican.

À la veille du dénouement de la guerre, les Troyens découvrent sur la plage désertée par les Grecs un immense cheval de bois. Les habitants, divisés sur le sort qui doit être réservé à l'offrande abandonnée, font appel à Laocoon, prêtre dévoué au culte de Poséidon. Celui-ci les met en garde et réclame la destruction de ce qu'il juge être une fausse idole. Au même instant, deux serpents surgissent de la mer et se saisissent des fils du prêtre, Ethron et Melanthos, avant de le démembrer à son tour. Les Troyens pensent alors qu'Athéna se venge de l'outrage qui lui est fait et, rassurés par la nature de l'offrande, laissent entrer le cheval piégé dans l'enceinte de la ville. À la nuit tombée, les Grecs peuvent sortir de la sculpture et prendre la cité, mettant ainsi fin à la guerre commencée dix ans plus tôt.

L'épisode de la mort de Laocoon est un sujet rare dans la peinture occidentale. Il inspire Armand-Julien Pallière, qui aborde cette œuvre de jeunesse sans autre référence probable qu'une sculpture arrivée depuis peu d'Italie pour être exposée au musée Napoléon. Ce groupe en marbre antique fut découvert à Rome en 1506 (selon la légende, en présence de

Michel-Ange) puis fit partie des œuvres d'art réclamées par le général Bonaparte suite au traité de Tolentino en 1797. Elle resta en France pendant plus de quinze ans, sous le regard des artistes et des savants, avant de repartir pour le Vatican en 1815.

Comme son jeune frère Louis-Vincent-Léon (1787-1820), Armand-Julien Pallière se forme auprès de son père, le peintre bordelais Jean-Baptiste Pallière, avant d'intégrer l'atelier du peintre François-André Vincent à Paris. Il concourt à de nombreuses reprises pour le Prix de Rome sans succès, alors que son frère est finalement lauréat en 1812. Armand-Julien expose au Salon dès 1808 et jusqu'à son départ en 1817 pour l'Amérique du Sud. Durant la traversée à bord du SMS Augusta, il fait la connaissance de Marie-Léopoldine d'Autriche (1797-1826), la future impératrice du Brésil. Cette rencontre lui ouvre les portes de la cour brésilienne où le futur empereur Pierre I^{er} (1798-1834) lui commande une série de portraits ainsi que plusieurs vues de la capitale Rio de Janeiro.



5. Charles-Marie BOUTON (1781-1853)

Salle souterraine, vers 1824

Huile sur carton

21 x 27,5 cm

Signé en bas à gauche *Bouton*

Provenance : galerie Thomas Agnew & Sons, Londres



Charles-Marie Bouton, *Chapelle gothique*, huile sur toile, New York, Metropolitan Museum.

Charles-Marie Bouton revendiquait de n'avoir jamais eu de maître, même si plusieurs de ses biographes le disent élève de Jacques-Louis David et de Jean-Victor Bertin. Son style, proche de celui 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. Il choisit d'exposer une vue de la « salle du XIII^e siècle » de ce musée pour l'une de ses premières participations au Salon en 1812. Cette œuvre fut achetée par Joséphine de Beauharnais pour le château de Malmaison. À partir de 1822, Charles-Marie Bouton s'associe à Louis Daguerre pour la création du Diorama. Constitué de gigantesques toiles translucides peintes, le procédé présente des paysages et des intérieurs d'églises ou de monuments dont l'aspect change en fonction de la lumière. Appelé *polyorama panoptique* par ses inventeurs, il connaît un très vif succès public. La collaboration avec Daguerre influence la production de Bouton, qui délaisse la précision au profit de l'effet, à la manière du Diorama.

Sous les voûtes d'une vaste salle souterraine, un homme esseulé, canne à la main, s'est arrêté au pied d'un escalier. Il est dominé par une série de sculptures monumentales qui

se dégagent des piliers tels des atlantes médiévaux. Deux d'entre elles soutiennent un immense drap blanc qui s'étale sur le sol. Ce premier espace à droite de la composition est largement éclairé sans que la source de la lumière ne soit visible. Dans la partie gauche, une large voûte surplombe la rivière souterraine qu'un ponton de bois permet de traverser. L'une des colonnes, manquante, fragilise la structure de l'édifice et accentue le caractère hostile des lieux. Au loin, un halo bleuté se diffuse depuis les différentes baies colorant la nuit d'une atmosphère fantastique. La scène, profondément théâtrale, nous fait attendre dans le silence inquiétant de ce décor le dénouement d'un drame dont on ne connaît ni les sources ni les développements.

Tout en se consacrant avec Daguerre au Diorama, Bouton participe régulièrement au Salon. Les œuvres, telles que décrites dans les livrets, permettent quelquefois d'identifier un lieu ou une région mais sont le plus souvent issues de l'imaginaire gothique du peintre. L'époque de la Restauration en France emprunte à la mode anglo-saxonne une interprétation du goût troubadour dans ce qu'il a de plus noir : un monde de ruines des temps passés, d'où monstres et chimères s'échappent pour hanter les rois et chevaliers d'une époque réinventée.



6. Achille DEVÉRIA (1800-1857)

La reine courtiée, vers 1825-1830

Huile sur papier marouffé sur toile

22,5 x 18,5 cm

Signé en bas à droite *A. Devéria*



Lancelot embrassant Guenièvre, vers 1470, enluminure, Paris, Bibliothèque nationale de France.

La redécouverte de la culture médiévale se développe en Europe à la fin du XVIII^e siècle, d'abord en Angleterre et en Allemagne, puis en France. Après 1815 et la chute de Napoléon, les frères de Louis XVI exploitent cette part de l'histoire nationale pour légitimer la restauration de la couronne. Les architectes vont puiser dans les ruines romanes et les cathédrales gothiques de nouveaux modèles pour les palais et jardins ; les écrivains, à l'instar de Chateaubriand ou de Victor Hugo, font revivre sous leur plume les ors sombres de cette époque en grande partie fantasmée ; les théâtres et les opéras parisiens montrent dans des décors d'abbaye de nouveaux personnages tirés des légendes anciennes. Pour cela, on exhume des bibliothèques certains textes de la littérature nationale pour les réadapter. De la matière de Bretagne, on ressuscite les héros des temps jadis tels ceux qui peuplaient la cour du légendaire roi Arthur.

Sur les eaux d'un lac aux berges richement aménagées, un couple enlacé dérive dans une barque. Un jeune homme embrasse sa compagne qui joue, imperturbable, de la mandoline. Deux cygnes, cous entremêlés, accompagnent

leur idylle. Les légendes médiévales regorgent d'histoires courtoises sur ce modèle. Au XII^e siècle, Chrétien de Troyes raconte les amours de la reine Guenièvre, épouse du roi Arthur, avec Lancelot du Lac. Probablement inspiré de cette légende, Achille Devéria a pris soin d'ajouter au costume de la jeune femme les attributs royaux : une cape à fleurs de lys sur fond bleu recouvrant une robe bordée d'hermine. Le peintre installe sa composition d'un pinceau léger à la manière d'une lettrine enluminée et occupe l'intégralité d'un espace fourmillant de détails.

Achille Devéria, peintre et dessinateur formé dans l'atelier de Girodet, affectionne les petits formats. Il participe au Salon depuis 1822 mais expose principalement des dessins et des aquarelles, laissant la place de peintre à son frère cadet Eugène. Illustrateur fécond, il collabore à une multitude de publications romantiques, enrichissant de vignettes les œuvres de Cervantès, La Fontaine, Dumas, Hugo et bien d'autres. Ses petites peintures de chevalet sont souvent à mettre en rapport avec ses projets d'illustration.



7. Alphonse-Henri PÉRIN (1798-1874)

Le tombeau de Cecilia Metella sur la Via Appia, vers 1824-1827

Huile sur toile

22 x 30,5 cm

Signé en bas à gauche *A. Périn*

Provenance : succession Berger, descendants d'Henri Stanislas Rouart, Ernest Rouart et Joseph Berger



Alphonse-Henri Périn, *Temple de Vénus à Rome*, vers 1824-1827, huile sur papier, New-York, Metropolitan Museum.

Alphonse Périn est né à Reims en 1798. Dans l'atelier du peintre Pierre-Narcisse Guérin, il fait la connaissance de Victor Orsel (1795-1850) avec lequel il noue une amitié indéfectible. Durant cette période, Périn se consacre à la réalisation de paysages historiques et complète sa formation auprès du maître du genre, Jean-Victor Bertin, lui-même ancien élève de Valenciennes. En 1821, il participe au concours du Prix de Rome dans la catégorie du paysage historique mais termine troisième, derrière Jean-Charles-Joseph Rémond. Un an plus tard, Guérin est nommé à la direction de la Villa Médicis à Rome. Les deux amis décident alors de suivre leur maître jusqu'en Italie et passent huit années dans la péninsule.

Le tombeau de Cecilia Metella est le mieux conservé des mausolées qui bordent la via Appia à Rome. Construit à la fin du premier siècle avant notre ère, le monument circulaire de près de trente mètres de diamètre culmine à onze mètres de hauteur. Richement décoré de frises et de bucranes, il porte une épitaphe qui désigne sa destinataire, une certaine Cecilia Metella. Les historiens hésitent sur l'identité de cette riche Romaine et attribuent cette sépulture à deux femmes différentes : la première, fille du Pontifus Maximus Lucius Caecilius Metellus et épouse de Sylla, mourut en 81 av. J.-C., alors que la seconde, décédée vers 20 av. J.-C., fut l'épouse d'un

triumvir de César, le richissime Publius Crassus. De nombreux artistes en visite à Rome se sont arrêtés en ces lieux pour tracer au crayon ou peindre l'édifice, sans se soucier de l'identité de son hôte. Ce fut le cas d'Hubert Robert au XVIII^e siècle puis de Jean-Baptiste Corot à la fin des années 1820. Périn, fidèle à l'enseignement de Bertin, choisit d'inscrire le monument au centre d'un paysage vu depuis l'autre côté de la via Appia. Installé à l'ombre sur une bande d'herbe, le peintre a saisi patiemment tous les détails de la végétation et les jeux de lumière sur l'architecture ocrée. Il s'intéresse également à la présence d'une famille italienne qui s'est arrêtée près du tombeau. L'homme assis au pied d'un arbre discute avec une femme qui tient par la main une enfant alors qu'une seconde jeune fille s'est déjà éloignée sur le chemin.

À leur retour à Paris, Alphonse Périn et Victor Orsel reçoivent ensemble la commande de décors pour l'église Notre-Dame-de-Lorette récemment construite dans le quartier de la Nouvelle Athènes. Périn abandonne alors peu à peu les paysages pour se consacrer pleinement à des œuvres d'inspiration chrétienne. Orsel se charge plus particulièrement des peintures de la chapelle de la Vierge, et Périn de celles de l'Eucharistie. Il se fait aider pour cela d'un jeune artiste issu de l'atelier d'Ingres, le peintre Michel Dumas.



8. Henri-Frédéric SCHOPIN (1804-1880)

Les Amours de Pâris et Hélène, 1829

Huile sur toile

49,5 x 60,5 cm

Signé et daté en bas à droite *Chopin 1829*



Jacques-Louis David, *Les Amours de Pâris et Hélène*, 1788, huile sur toile, Paris, musée du Louvre.

Henri-Frédéric Chopin est né à Lübeck en Allemagne en 1804 de parents français. Il reçoit ses premières leçons de son père, Jean-Louis-Théodore Chopin, un sculpteur qui travailla aux décors du palais impérial de Saint-Petersbourg à la demande de Catherine II de Russie. De retour en France, le jeune Henri-Frédéric intègre l'atelier du baron Gros, successeur officiel du peintre Jacques-Louis David et participe au concours du grand prix de peinture dès 1826. Un dessin sur calque datant de cette année-là, conservé à l'École des Beaux-Arts, porte la signature du jeune Henri qui orthographe encore son nom sans le précéder d'un « S ». Chaque année, il participe au concours en atteignant les phases finales, mais sans succès.

Le thème des amours de Pâris et Hélène est indissociable du souvenir de la composition de Jacques-Louis David peinte en 1788 pour le comte d'Artois. Le jeune Chopin, sous la direction d'Antoine-Jean Gros, vit dans l'ombre tutélaire du maître mort en exil. Son choix de composition emprunte de nombreux détails à son modèle. Bassin au premier plan, décor à l'antique, brûle-parfum en bronze, siège curule et repose-pieds, de même que le drapé bleu suspendu au second plan, sont presque cités à l'identique. Si la belle Hélène se pare d'une couronne de fleurs, elle conserve la même robe rose que dans l'œuvre de David. Seule la figure de Pâris se

démarque nettement de la référence. Au nu davidien Chopin oppose une figure largement drapée d'une toge ocre jaune, sans l'emblématique bonnet phrygien du modèle. Cette omission, de toute évidence volontaire, protège l'œuvre de tout amalgame révolutionnaire en pleine Restauration. Le jeune Pâris reste associé à la lyre déposée sur le lit à col de cygne soutenu par un jeune amour sculpté. L'œuvre, malgré son sujet d'inspiration antique, devient plus romantique que néoclassique sous le pinceau du jeune Chopin. Dans sa technique et son dessin, elle est très proche de son esquisse pour le concours de 1829, sur le sujet d'*Hector apparaissant à Enée*.

C'est finalement sous le pseudonyme de Schopin avec un « S » que le peintre remporte le Grand Prix de Rome en 1831. L'arrivée, cette année-là, d'un jeune pianiste polonais du nom de Frédéric Chopin, immédiatement célébré dans tout Paris, incita le peintre à se différencier du musicien par l'ajout d'un S au début de son patronyme. Cette parfaite homonymie, même quelque peu masquée, suscita des confusions dans la presse, faisant souvent des deux hommes, des frères. Cela n'empêcha pas Henri-Frédéric Schopin de faire carrière à son retour d'Italie. Comme tous les lauréats du concours, il obtint de nombreuses commandes et fut un peintre très en vue sous Louis-Philippe.



9. Jules LAURE (1806-1861)

Portrait de Monsieur Dumas, 1830

Huile sur toile

116 x 89,5 cm

Localisé, daté et signé sur la lettre :

Paris, Le 15 juin 1830 - Mon cher Dumas [...] Jules Laure



Jules Laure, *La duchesse d'Orléans et le comte de Paris visitant un orphelinat*, 1841, huile sur toile, Paris, musée Carnavalet.

L'élégant modèle de ce portrait typiquement ingresque porte une grande veste noire à col pourpre ajustée sur une chemise blanche. Il s'appuie légèrement sur une table d'appoint recouverte d'une draperie. Posé sur une console, on peut voir un livre fermé sans mention visible ainsi qu'une partition pour violoncelle titrée en italien. Il tient dans sa main, serrée entre ses doigts, une lettre qui, bien que peu lisible, nous apporte plusieurs informations. Rédigée à Paris le 15 juin 1830, elle est adressée au modèle, *Mon cher Dumas*. Le texte lui-même semble débiter par *Je t'informe* mais le reste du contenu, difficile à déchiffrer, laisse simplement apparaître la mention d'une ville : *Lyon*. La missive se termine par la formule affectueuse « *Tout à toi* », suivie de la signature de l'auteur *Jules Laure*.

Fils d'un agent forestier de la marine, Jules Laure est né à Grenoble en 1806. Avant l'âge de quinze ans, il intègre l'atelier du peintre Louis Hersent à Paris et s'inscrit à l'École des Beaux-Arts. Lorsque Jean-Auguste-Dominique Ingres, de retour d'Italie, décide d'ouvrir un atelier pour recevoir des élèves, le jeune homme ne tarde pas à le suivre et rejoint quelques-uns de ses disciples les plus célèbres : Amaury-Duval, Alexandre Desgoffe, Jules Ziegler, ainsi que les Lyonnais, Paul et Hippolyte Flandrin. À l'époque de ce portrait, Jules Laure n'a que vingt-quatre ans et son modèle ne paraît guère

plus âgé. La présence de la lettre dans le tableau et son ton très amical laissent supposer que les deux jeunes hommes se connaissent bien et s'apprécient. Le nom de Dumas est des plus communs en France. Quelques porteurs de ce patronyme sont déjà célèbres en 1830, tel l'écrivain Alexandre Dumas, mais aucun ne semble pouvoir être associé au modèle qui pose devant nous. La référence à la ville de Lyon aurait pu permettre d'évoquer le peintre Michel Dumas, futur élève d'Ingres qui n'avait que dix-huit ans au moment de la réalisation de cette œuvre. L'autoportrait de cet artiste, plus tardif, ne présente cependant aucune ressemblance avec le modèle de Jules Laure. Une seule certitude demeure donc : ce cher Dumas était élégant et aimait le violoncelle...

L'année de ce portrait, Jules Laure quitte la France en direction de l'Italie. À son retour en 1834, il expose pour la première fois au Salon et devient rapidement un portraitiste recherché. Depuis le début des années 1830, Laure avait adhéré au saint-simonisme, un courant de pensée politique et spirituel à tendance « socialiste ». Au sein de ce mouvement, il se lie d'une profonde et durable amitié avec Flora Tristan, femme de lettres fantasque à la vie romanesque. Flora partageait les idéaux politiques de Jules Laure et fut l'une des figures majeures du débat social des années 1840.



10. Jules LAURE (1806-1861)

Jeune femme de la campagne de Rome, avant 1834

Huile sur toile

42,5 x 38,5 cm

Signé sur la gauche *Jules Laure*

Probablement exposé au Salon de 1834 sous le n°1141



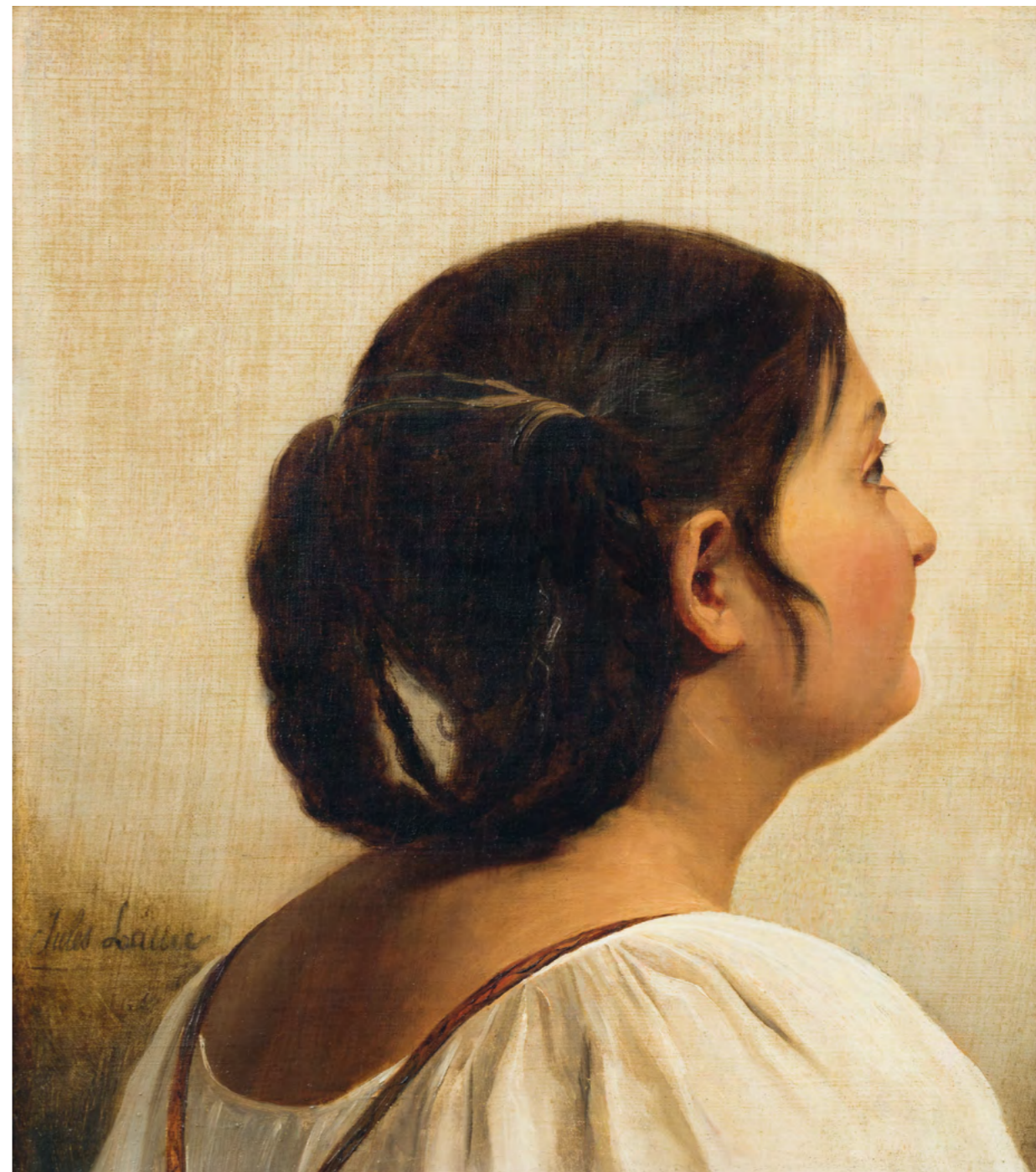
D'après Jules Laure, *Portrait de Flora Tristan*, vers 1840, lithographie.

Le peintre Jules Laure, parti pour l'Italie à la fin de l'année 1830, y retrouve certains de ses anciens condisciples de l'atelier d'Ingres. Le premier est le sculpteur Antoine Étex, qu'il convainc un temps d'adhérer comme lui à la doctrine socio-économique et politique du comte de Saint-Simon. Depuis la mort du penseur en 1825, ce mouvement s'est transformé peu à peu, sous l'impulsion de Barthélemy-Prospér Enfantin, en société religieuse utopique. De nombreux penseurs, savants, écrivains et artistes se mêlent au groupe et tentent de diffuser ses idées. C'est le cas de George Sand, Félicien David, et même Alexandre Dumas qui correspond avec certains des membres sans jamais véritablement s'engager. Jules Laure semble être le seul peintre (hormis Paul Justus dont nous ne connaissons aucune œuvre) à avoir durablement revendiqué son appartenance au groupe. L'artiste quitte la péninsule en 1834, quelques mois avant que son maître, Ingres, ne prenne la direction de la Villa Médicis à Rome. Comme tous les artistes entreprenant un tel voyage, Jules Laure rapporte quantité de dessins et croquis qui lui serviront de modèles pour ses œuvres à venir.

Dès son retour, il participe au Salon pour la première fois et présente quatre peintures. Deux portraits, une scène d'ins-

piration littéraire qui tire son propos d'un roman de George Sand publié un an auparavant, *Lélia* et enfin une *Jeune femme de la campagne de Rome*, seul témoignage pictural au Salon de son passage en Italie. Cette jeune Italienne nous tournant le dos ne laisse découvrir qu'un profil fuyant, dont l'objet du regard nous est inconnu. Le cadrage choisi par Jules Laure concentre l'attention du spectateur sur la nuque du modèle et sur sa coiffure savamment tressée. La jeune Romaine se détache sur un fond écru sans décor et évoque immédiatement les œuvres rapportées d'Italie par les artistes de la génération précédente : Léopold Robert en premier lieu, mais également Victor Schnetz, Guillaume Bodinier ou Victor Navez qui s'étaient fait une spécialité du genre.

Les années suivantes, l'artiste exposa en grande majorité des portraits d'acteurs ou de célébrités mondaines et quelques rares tableaux d'inspiration littéraire. Son amie Flora Tristan, dont il expose un premier portrait en 1837 puis un second en 1838, lui ouvre les portes des cénacles. Morte en 1844, Flora ne connut jamais son petit-fils, le peintre Paul Gauguin né en 1848 et dont Jules Laure fit un beau portrait à l'âge de deux ans.



11. Michel DUMAS (1812-1885)

Académie d'homme assis, vers 1834

Huile sur toile

81 x 64,5 cm

Mention peinte en bas à droite *Donné par M Dumas*

Marque de toile au revers *Haro au génie des arts*

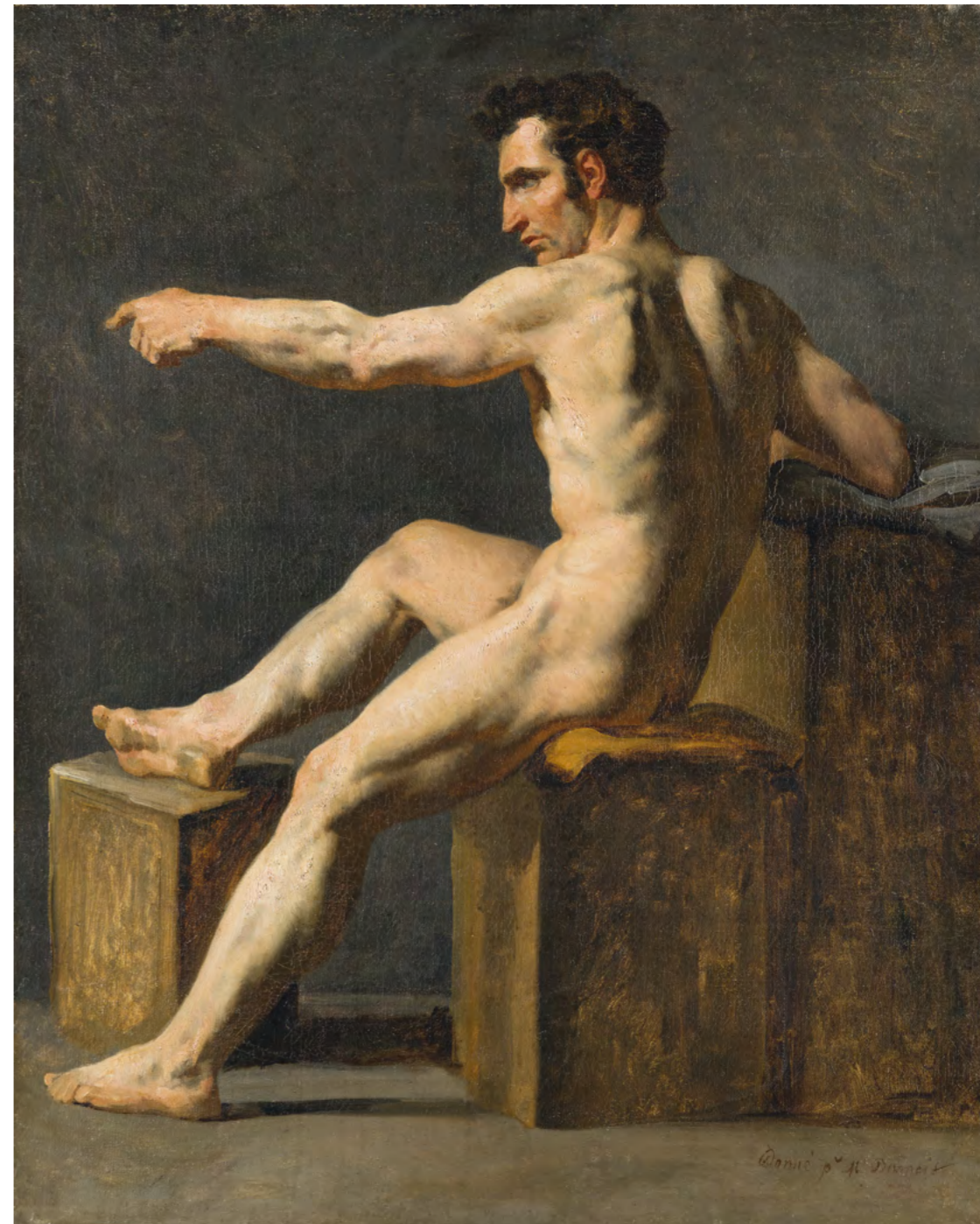
La pratique du nu est considérée depuis le XV^e siècle en Italie comme l'aboutissement de la formation artistique. Réalisées d'après modèle vivant, les séances de nu sont instituées en France par l'Académie royale de peinture dès sa création en 1648. Le terme d'académie est utilisé à cette époque pour désigner la représentation, peinte ou dessinée, d'un homme nu, les modèles devant être exclusivement masculins. Au début du XIX^e siècle, les ateliers poursuivent cette pratique de manière systématique et Ingres, après David, en fait l'une des bases de la formation classique. Dans les cartons légués par le maître à sa ville natale, on peut retrouver quelques dessins témoignant de cet exercice imposé. Ils portent les signatures de Lugardon et Pradier, artistes d'origine suisse, ou celles des frères Flandrin, Paul et Hippolyte, natifs de Lyon. En 1834, Ingres s'apprête à fermer son atelier pour rejoindre Rome, où il vient d'accepter le poste de directeur de la Villa Médicis, lorsqu'un nouveau Lyonnais se présente à la porte de l'atelier. Michel Dumas, qui a débuté son apprentissage dans l'atelier de Claude Bonnefond comme les Flandrin, vient donc retrouver auprès du maître une importante communauté de peintres originaires des bords du Rhône. Malheureusement, son séjour chez Ingres ne fut que de très courte durée, ce dernier quittant Paris avant la fin de l'année.



Michel Dumas, *Autoportrait*, vers 1838, huile sur toile, Lyon, musée des Beaux-Arts.

Représenté de profil assis sur trois blocs de bois, le jeune homme qui pose nu tend le bras dans un geste qui rappelle celui de l'Adam de Michel-Ange. Le traitement des muscles et le jeu de lumières marqué sur son dos renvoient à la leçon davidienne tout en conservant le souvenir des œuvres de Théodore Géricault. La toile porte au revers le cachet de la maison Haro, le fournisseur attitré d'Ingres. Une tradition voulait que les artistes offrent, après leur formation, quelques-uns de leurs travaux d'étude comme modèles pour des écoles de dessin. Ingres offrit à cet effet certaines de ses académies de jeunesse à l'école de dessin de Montauban. La mention peinte en bas à droite de la peinture, *Donné par M Dumas*, devait permettre aux jeunes élèves travaillant d'après cette toile d'en connaître le donateur.

En 1836, Michel Dumas assiste, sur recommandation d'Ingres, les peintres Victor Orsel et Alphonse Périn pour la réalisation des peintures de l'église Notre-Dame-de-Lorette, dont la construction vient de s'achever à Paris. À la fin du chantier, il part rejoindre son maître à Rome. Depuis l'Italie, il envoie régulièrement des œuvres au Salon, et c'est en 1845 que le public le découvre avec son *Fra Giovanni Angelico da Fiesole* (aujourd'hui au musée de Langres).



12. Philippe MARBEAU (1807-1861)

La statue du Bon Roi René à Aix-en-Provence, 1835

Huile sur papier marouflé sur toile

59,5 x 48,5 cm

Signé et daté en bas à gauche *Marbeau 35*



Anonyme, *Vue de la place Forbin depuis le cours Mirabeau à Aix-en-Provence, vers 1840*, lithographie.

Surnommé le Bon Roi René par ses sujets, René 1^{er} d'Anjou a laissé en Provence le meilleur souvenir. Au XV^e siècle, il offre la prospérité à Aix-en-Provence où il entretient une cour littéraire, artistique et savante dont la ville conserve encore les traces aujourd'hui. Au début des années 1820, le conseil municipal décide d'orner le cours Mirabeau d'une fontaine à l'effigie du bon roi et fait appel à un Angevin pour réaliser la sculpture. Œuvre de David d'Angers sur un modèle de Pierre-Henri Révoil, le monument est inauguré par la duchesse d'Angoulême le 19 mai 1823. Représenté un sceptre dans la main droite et une grappe de raisin dans la gauche, le roi se tient debout sur un piédestal. À ses pieds, des livres et une palette de peintre rappellent son amour des arts.

En 1835, le peintre Philippe Marbeau, originaire de Brive-la-Gaillarde, vient de s'installer en Provence. Ancien élève de François-Édouard Picot à Paris, il se lie d'amitié avec le peintre Émile Loubon, originaire d'Aix-en-Provence et proche de François-Marius Granet. Cette vue du haut du cours Mirabeau, réalisée à l'huile sur papier, se concentre sur la fontaine inaugurée treize ans plus tôt. Sur la place qui prendra plus tard le nom de Forbin (un Aixois, ancien élève de Jacques-Louis David et directeur du Louvre sous la Restauration), la sculpture de marbre se détache sur un fond ocre de façades et un ciel bleu traversé par les nuages. À l'arrière-plan

à droite, on peut apercevoir le fronton de l'église des Oblats et le commencement de la rue d'Italie. Sur la gauche, un autre détail attire le regard. À cette époque, la partie droite de l'Hôtel du Poète est occupée au rez-de-chaussée par une imprimerie-librairie réputée, la maison Remondet, dont on aperçoit l'enseigne. Sous le porche, une foule s'est amassée pour admirer tableaux, gravures et placards accrochés à même la façade. Plus surprenante est la présence d'un taureau venu s'abreuver à l'eau de la fontaine. Ce dernier détourne la tête vers un pot de terre brisé à la base du bassin et semble hésiter entre le liquide répandu et l'eau claire qui s'écoule du socle du monument. Cette saynète aux atours de fable est la probable illustration d'un proverbe : *Il faut boire le vin comme un roi et l'eau comme un taureau*. Le peintre montre ici que la nécessité de la soif se passe des bonnes manières d'un roi.

Installé définitivement en Provence, Philippe Marbeau devient un Marseillais d'adoption et participe régulièrement au Salon entre 1842 et 1855. Membre de l'académie du Var, il reçoit pour ses œuvres quelques commentaires élogieux. Certains de ses contemporains mentionnent qu'éternellement insatisfait de son travail, il peignait jour et nuit et devint irascible et instable. Épris de son art jusqu'à la folie, il termina ses jours dans un asile marseillais.



13. Paul DELAROCHE (1797-1856)

Jeune homme de profil, vers 1834-1835

Huile sur toile marouflée sur panneau

18 x 13 cm

Le 12 novembre 1833, Paul Delaroche reçoit la prestigieuse commande des décors muraux pour l'église de la Madeleine à Paris. Durant deux années, il travaille à cette importante composition. Il se voit finalement retirer l'attribution de la peinture de l'abside au profit de Jules Ziegler en 1835 et décide d'abandonner complètement le projet. Le Louvre conserve un certain nombre de dessins préparatoires à ces décors qui nous éclairent sur la vision du peintre. Une lunette devait illustrer l'épisode du repas chez Simon tiré des évangiles. Connue par un dessin très détaillé, la composition devait montrer, sur la droite de la table, Marie-Madeleine à genoux lavant les pieds du Christ. Sur une autre étude au crayon, Delaroche s'intéresse plus précisément au drapé de cette figure. Le modèle dont le visage s'échappe d'un entrelacs de plis n'est cependant pas une jeune fille mais un jeune garçon. L'artiste a clairement tracé son profil et détaillé sa chevelure aux mèches tombant sur son front. Dans l'atelier du maître, un apprenti ou un jeune élève dut prendre la pose, recouvert d'un drap, pour que le peintre réalise cette étude. Ce même modèle servit à Delaroche pour ce petit portrait inachevé dans lequel on reconnaît distinctement le profil et les deux mèches de cheveux sur le côté. Bien que tout

juste esquissé au crayon sur la toile préparée, on peut voir se poursuivre à la base de son cou, un vêtement. Ce dernier, sans forme définie, semble être encore le drap dont le jeune homme s'était habillé pour jouer le rôle de Madeleine aux pieds du Christ. Il est donc possible que Delaroche réalisât dessin et peinture lors de la même séance.

Le jeune homme de cet élégant petit portrait semble avoir posé à la même époque pour une autre composition sur laquelle travaille Delaroche - *Les Vainqueurs de la Bastille* - achevée en 1839 mais commencée dès le début de la décennie. Cette toile immense, aujourd'hui conservée au Petit Palais, vient d'être restaurée. En bas au centre, parmi la foule se pressant devant l'Hôtel de Ville, un jeune garçon à l'épaule dénudée tient un fusil à la main ; son visage, légèrement tourné vers nous, possède au-delà de la simple ressemblance, le même regard sauvage et décidé que celui de notre jeune adolescent. Ce principe de portrait mis en couleur avec le vêtement laissé en réserve renvoie également à une série de peintures représentant des moines camaldules que Delaroche fit en 1834, au cours de son voyage en Italie. De petit format, ces derniers ont été offerts quelques années avant la mort du peintre au musée de Nantes.

Nous remercions le professeur Stephen Bann de nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre et de nous avoir aidés pour la rédaction de cette notice.



Paul Delaroche, *Jeune homme agenouillé de profil*, mine de plomb sur papier, Paris, musée du Louvre.



14. Téoſil KWIATKOWSKI (1809-1891)

Jeune Polonaise saisie par le froid, 1842

Huile sur toile

55 x 45 cm

Signé daté et localisé au revers de la toile *T. Kwiatkowski - A*

Paris 1842 - Faub St-Honoré

Après des études à l'école des Beaux-Arts de Varsovie, Téoſil, membre d'une famille noble polonaise, s'engage en novembre 1830 dans l'armée d'insurrection contre l'envahisseur russe. La défaite en septembre de l'année suivante le contraint à l'exil vers la France avec des milliers d'autres Polonais. Le voyage est long et Téoſil traverse la Bohème et la Bavière pour atteindre le dépôt d'Avignon où il est parqué plusieurs mois avant de pouvoir rejoindre Paris. À son arrivée dans la capitale, il poursuit sa formation artistique auprès du peintre Ary Scheffer. Rapidement, il rencontre le poète Adam Mickiewicz et fait la connaissance du plus célèbre Polonais vivant à Paris : Frédéric Chopin. Kwiatkowski réalise de lui plusieurs portraits considérés comme les représentations les plus fidèles et les plus intimes du pianiste.

La jeune Polonaise saisie par le froid, peinte en 1842, semble s'abandonner comme évanouie sur la toile. Son visage aux traits idéalisés, enserré dans un foulard blanc, se détache d'un fond sombre d'où n'émergent que difficilement quelques branches de feuillage. Les yeux clos et les lèvres rougies, elle semble apaisée. Son vêtement, en velours épais doublé de fourrure, renvoie aux régions froides où a grandi le peintre et fait de cette image un souvenir nostalgique de sa lointaine

Pologne. La toile évoque les portraits de jeunes femmes endormies de Pietro Rotari, peintre italien qui fit carrière à Vienne et à Dresde au XVIII^e siècle, et dont Téoſil put voir certaines des œuvres durant son voyage en exil. Comme elles, la jeune Polonaise est teintée d'un subtil érotisme retenu mais bien présent. Téoſil, qui se rattache au mouvement romantique par ses amitiés artistiques, propose ici une œuvre d'inspiration finalement assez classique. Le visage totalement épuré de la jeune fille qui s'inscrit dans un ovale parfait pourrait être qualifié d'ingresque. En 1842, date de ce portrait, Jean-Auguste-Dominique Ingres vient de rentrer de Rome. Il est au faîte de la gloire, et irradie l'art de son temps.

On limite souvent l'art méconnu de Téoſil Kwiatkowski à sa relation avec Chopin qui lui inspira certaines de ses œuvres les plus célèbres telles que *Le Bal à l'hôtel Lambert*, aujourd'hui conservée au musée de Poznan. À la mort du pianiste, le 17 octobre 1849, Téoſil exécute devant sa dépouille plusieurs dessins très émouvants. Il se lie également d'amitié avec Théophile Gautier qui lui rend hommage dans l'un des poèmes de son recueil *Émaux et camées*, paru en 1853. Un an plus tard, le peintre s'installe dans la région d'Avallon, où il poursuit une vie discrète jusqu'à sa mort en 1891.



Téoſil Kwiatkowski, *Derniers moments de Chopin*, 1849-1850, huile sur carton, Varsovie, Fryderyk Chopin Museum.



15. François-Léon BENOUVILLE (1821-1859)

Œdipe et Antigone s'exilant de Thèbes, 1843

Huile sur toile

21 x 27 cm

Provenance : fonds familial de l'artiste

Bibliographie : M-M. Aubrun, *Léon Benouville, Catalogue raisonné de l'œuvre*, Paris, 1981, n°16



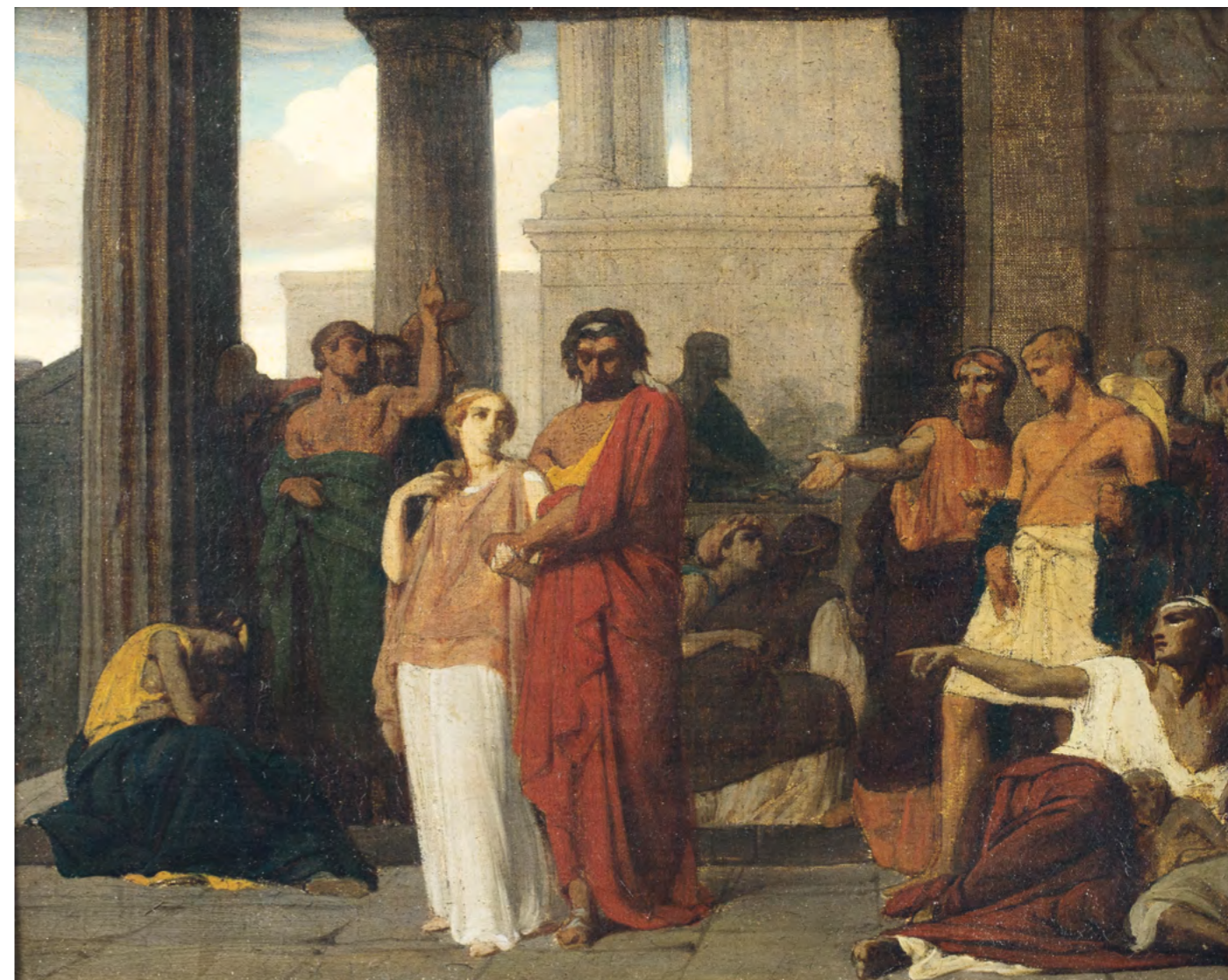
Charles Jalabert, *Œdipe et Antigone s'exilant de Thèbes*, 1843, huile sur toile, Marseille, musée des Beaux-Arts.

Ayant réalisé qu'il a tué son père et épousé sa mère, Œdipe se condamne à une vie d'errance après s'être crevé les yeux. Sa fille Antigone lui sert de guide à son départ de Thèbes. Le propos tiré de la tragédie de Sophocle, *Œdipe à Colone*, sert de sujet pour la phase finale du concours du Prix de Rome de 1843. François-Léon Benouville, malgré son jeune âge, a déjà participé trois fois au concours depuis 1840, et expose au Salon depuis 1838. Formé avec son frère aîné, le peintre paysagiste Achille Benouville, dans l'atelier de François-Édouard Picot, Léon obtient le Second Prix cette année-là, cédant la première place à Eugène-Jean Damery. Seule l'œuvre du vainqueur étant conservée par l'École, Benouville put récupérer son tableau de grand format à la suite du concours. Il le conserva dans son atelier jusqu'à sa mort, comme peut en attester sa présence dans la vente après décès du 3 mai 1859.

Cette étude, bien que de petit format, est très aboutie. Elle répond en tous points à la description faite de l'œuvre définitive par la critique au moment de l'exposition des propositions des dix candidats. Œdipe, au centre, baisse la tête pour masquer son regard absent et s'appuie sur sa fille Antigone. Il avance vers nous, tel un acteur sur le devant de la

scène d'un théâtre. Derrière lui, le peuple de Thèbes frappé par la peste désigne le coupable de cette malédiction divine. L'ensemble de la composition s'inscrit dans un décor de temples antiques d'où émerge la figure d'Athéna au-dessus d'un autel. Le musée d'Orsay a récemment acquis une répétition de cette esquisse. Cette dernière fait partie d'un ensemble d'études de concours offertes par différents peintres à François-Édouard Picot.

L'année suivante, sur le sujet de *Cincinnatus recevant les députés du Sénat*, Léon Benouville ne termina ni premier ni second et dut attendre 1845 pour remporter enfin le Grand Prix avec sa version du *Christ au prétoire*. Ce succès lui permit de rejoindre l'Italie et la Villa Médicis où il resta cinq années en compagnie de plusieurs anciens élèves de Picot, dont le Montpelliérain Alexandre Cabanel. À son retour en France, il obtient la reconnaissance publique et officielle avec son *Saint François d'Assise*, exposé en 1853 et acheté par l'État pour le musée du Luxembourg. Il meurt prématurément de la fièvre typhoïde six ans plus tard alors qu'il n'a que 38 ans. Son dernier tableau, *Jeanne d'Arc écoutant ses voix*, sera exposé au Salon à titre posthume.



16. Alexandre CABANEL (1823-1889)

Le Christ au prétoire, 1845

Huile sur toile

25,5 x 21 cm

Signé du cachet de la signature en bas à gauche

Historique : vente atelier Cabanel, Paris, 23 mai 1889, n°82



Léon Benouville, *Jésus dans le Prétoire*, 1845, huile sur toile, Paris, ENSBA.

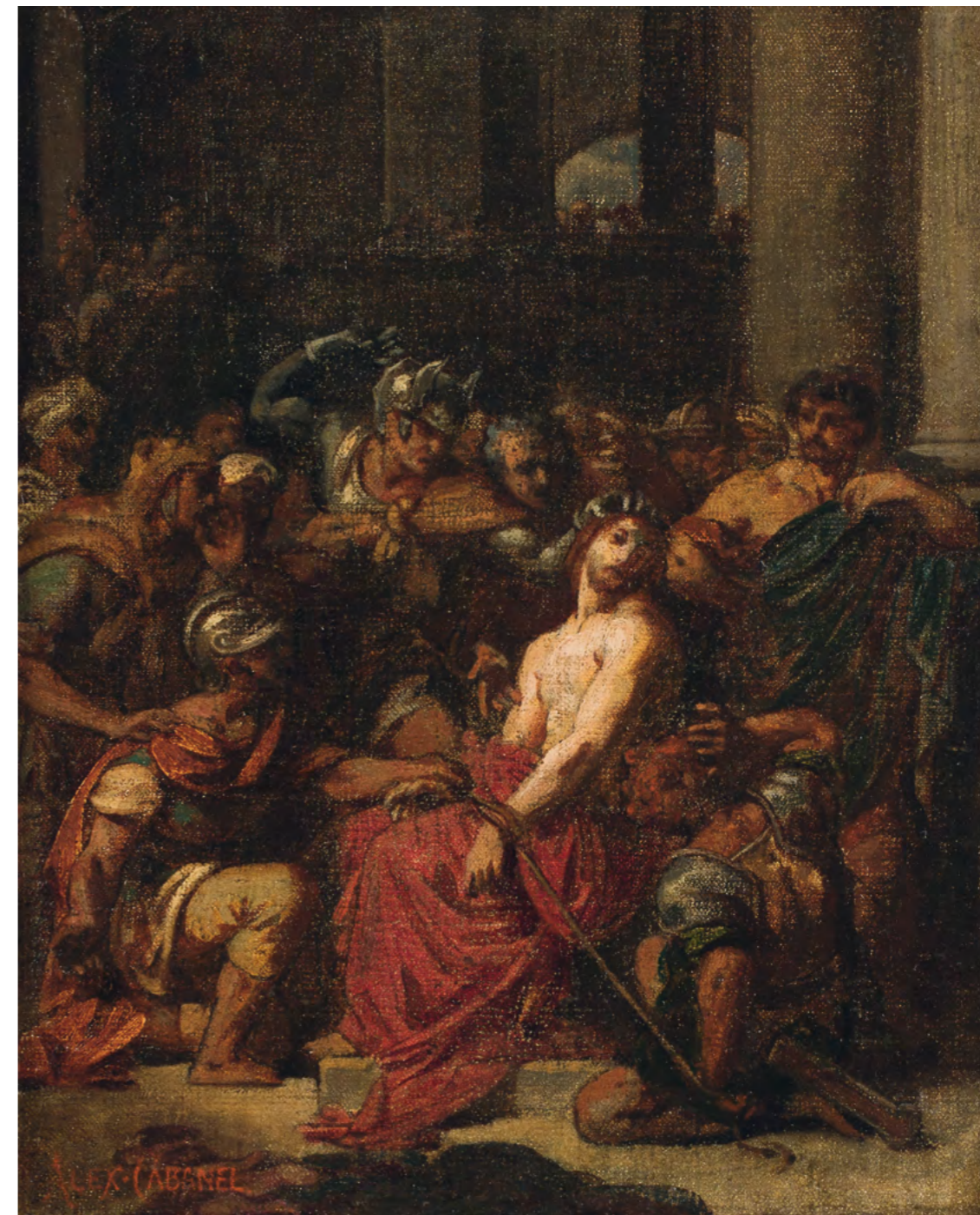
Ils le revêtirent de pourpre et le ceignirent d'une couronne d'épines qu'ils avaient tressée. Et ils se mirent à le saluer : "Salut, roi des Juifs!" Et ils lui frappaient la tête avec un roseau, et ils lui crachaient dessus et, se mettant à genoux, ils se prosternaient devant lui.

C'est ce passage de l'*Évangile selon saint Marc*, sous le titre de *Christ au prétoire*, qui servit de sujet pour le concours du Prix de Rome de 1845. Si traditionnellement le thème de l'épreuve finale du grand prix était puisé alternativement dans l'histoire antique et dans l'histoire biblique, aucun épisode tiré de la vie du Christ ne fut proposé aux candidats depuis la Révolution. Après deux échecs successifs en 1843 et 1844, le jeune Alexandre Cabanel mit cette année-là tout en œuvre pour réussir.

Le 24 mai 1845, comme tous les autres candidats admis au second essai, Cabanel put entendre le sujet avant de monter en loge pour réaliser son esquisse de composition. À la fin de cette première journée, sa petite toile fut copiée sur un calque contresigné par le professeur de surveillance. L'objectif était que chaque élève respecte scrupuleusement cette première idée pour la réalisation du grand format, en soixante-douze jours. Ce calque, portant la signature de Drolling, fut acheté

en 1982 par l'École des Beaux-Arts et nous montre que Cabanel n'a pas respecté cette contrainte en s'éloignant quelque peu de son *modelo*. Si l'on retrouve approximativement l'ensemble des protagonistes resserrés autour de la figure du Christ, leur attitude et leur costume varient considérablement. Durant la longue période d'exécution de la grande peinture, les artistes produisaient d'autres esquisses intermédiaires ainsi qu'un grand nombre d'études de détails, peintes ou dessinées. Cette petite peinture, qui reprend presque à l'identique la composition définitive fut très probablement réalisée par l'artiste comme souvenir personnel avant de quitter la loge. Il la conserva jusqu'à sa mort, comme en atteste sa présence dans la vente d'atelier du peintre en 1889.

Du fait des libertés prises par Cabanel entre sa première esquisse et sa proposition définitive, le jury lui préféra Léon Benouville, pour l'obtention du Grand Prix. Le hasard voulut cependant que le Grand Prix de musique ne fût pas décerné en 1845, laissant par conséquent une place vacante à la Villa Médicis. Cabanel, après délibération du jury, reçut donc un second grand prix, qui lui permit de partir pour Rome jusqu'en 1850.



17. Jean-Charles GESLIN (1814-1885)

*Vue prise dans le Forum romain (Campo Vaccino),
au pied de l'arc de Septime Sévère ; effet de clair de lune, 1845*

Huile sur toile

58 x 40 cm

Signé du monogramme et daté en bas à gauche G - 1845

Contresigné et dédicacé au revers *Hommage à mon ami Albert Barre*

Exposition : Paris, Salon de 1846, n° 754



Jean-Charles Geslin, *Vue du Forum* (détail), 1845, aquarelle, localisation actuelle inconnue.

Jean-Charles Geslin entre à l'École des Beaux-Arts en 1830 alors qu'il n'a que quinze ans. Ses premiers professeurs parviennent à convaincre ses parents de l'inscrire en architecture alors que lui-même est plus attiré par la peinture. Après avoir fait la preuve de son assiduité durant les deux années passées dans l'atelier de l'architecte Félix Callet, il intègre selon ses désirs celui du peintre François-Édouard Picot. Tout en poursuivant sa formation de peintre, il développe une véritable passion pour l'archéologie. Il expose pour la première fois au Salon de 1841, une *Vue intérieure de la basilique de Saint-Denis*, puis abandonne l'année suivante ses études académiques pour se rendre en Italie.

Durant son voyage, Geslin parcourt la péninsule. Il réside longtemps à Rome où il peint plusieurs vues du Forum, du Colisée et de la campagne romaine, puis se dirige vers Naples et Pompéi où il reste plus de neuf mois. Sa passion pour l'archéologie le pousse en priorité à saisir sur le papier les sites antiques. À Paestum, il fait plusieurs découvertes inédites qui seront publiées dès son retour en France. Atteint de paludisme, il écourte son voyage après trois ans de travail acharné. Il rapporte de son séjour un grand nombre d'aquarelles et plusieurs peintures, dont une première *Vue du*

Forum romain qu'il expose au Salon de 1845. La *Vue prise dans le Forum romain, au pied de l'arc de Septime Sévère*, qu'il expose au Salon suivant, est sous-titrée « *effet de clair de lune* ». Le cadrage vertical laisse une large place au ciel nocturne. Le regard du spectateur doit mettre un certain temps, comme celui du peintre dans l'obscurité du site, pour apercevoir les étoiles qui constellent la surface bleu foncé de la voûte céleste. Si l'on insiste encore un peu plus longtemps, au premier plan sur la gauche, une chouette et un hibou, installés sur les ruines, émergent de l'obscurité à leur tour. Les connaissances architecturales du peintre lui permettent de combiner une restitution scrupuleuse des monuments savamment détaillés avec une vision encore profondément romantique de la Ville éternelle.

Geslin reçut plusieurs commandes officielles, tant pour des peintures que pour des décors du fait de sa double formation. Certaines furent annulées à la suite des événements de 1848, et d'autres détruites pendant les incendies des Tuileries et de l'Hôtel de Ville en 1871. Sous le Second Empire, reconnu davantage comme savant que comme artiste, il emploie son temps à l'étude de l'archéologie et participe à la mise en place de la collection Campana au Louvre.



18. Félix-Joseph BARRIAS (1822-1907)

Portrait du peintre Eugène-Ernest Hillemacher, 1846

Huile sur toile

30,5 x 24,5 cm

Signé et dédié sur la gauche *F. BARRIAS à son ami,*

Localisé et daté à droite *1846 - Rome*

Provenance : descendants du modèle



Eugène-Ernest Hillemacher, *Autoportrait*, mine de plomb sur papier calque, Paris, Galerie La Nouvelle Athènes.

Félix Barrias et Eugène-Ernest Hillemacher se rencontrent dans l'atelier du peintre Léon Cogniet au début des années 1840. Forts de cette formation, les deux jeunes artistes participent au concours du Prix de Rome plusieurs années durant. Si Barrias, qui est finalement vainqueur en 1844 sur le sujet de *Cincinnatus recevant les députés du Sénat*, peut gagner l'Italie aux frais de l'Académie, son ami, moins heureux, doit financer son voyage s'il veut le rejoindre.

En 1845, les deux hommes se retrouvent à Rome. Le séjour dans la Ville éternelle reste pour les artistes de cette époque un passage obligé pour achever une formation académique. Pendant leur résidence dans la Villa Médicis, une tradition voulait que les élèves se portraiturent entre eux. L'institution conserve encore aujourd'hui une importante collection de ces portraits, témoignant du passage des meilleurs artistes de chaque génération. Le portrait d'Hillemacher, qui ne fut jamais pensionnaire, sort bien entendu de ce cadre spécifique, mais s'en approche par son intention.

Le modèle de vingt-sept ans, inscrit dans un ovale, prend la pose légèrement de trois quarts en fixant le spectateur. Vêtu d'une veste noire sur une chemise blanche, il porte une cravate nouée autour du cou et arbore déjà la barbe brune qu'il conservera sur un portrait photographique réalisé par Dornac, quarante ans plus tard. L'auteur, Félix Barrias est légèrement plus jeune que son modèle ; il n'a que vingt-trois ans.

Hillemacher ne reste que deux années en Italie et expose au Salon, dès 1847, plusieurs peintures inspirées de son séjour, qui grâce à leurs titres respectifs nous permettent de retracer une partie de son voyage. *Un paysan de la campagne de Rome* et *Une femme d'Albano* puis au Salon de 1848, *Petits pêcheurs napolitains jouant aux osselets*, *Porteuses d'eau à Venise* et *Une boutique d'acquarollo, à Palerme*, sont autant d'évocations des villes que le peintre a pu visiter. De son côté, Félix Barrias reste à Rome jusqu'en 1849. Deux ans plus tard, ses *Exilés de Tibère* rencontrent un immense succès et valent au peintre une médaille de première classe au Salon.



19. Théodore CARUELLE D'ALIGNY (1798-1871)

Nymphes au bain, vers 1848

Huile sur toile

43,5 x 40,5 cm

Signé en bas à droite *Th Aligny*



Théodore Caruelle d'Aligny, *L'enfance de Bacchus*, 1848, huile sur toile, Bordeaux, musée des Beaux-Arts.

Théodore Caruelle d'Aligny est né dans la Nièvre où il réside jusqu'à l'âge de onze ans avant de s'installer avec sa famille à Paris. Il reçoit ses premières leçons du peintre paysagiste Louis-Étienne Watelet qui l'incite à travailler sur le motif. Pour parfaire sa formation, il intègre l'atelier de Jean-Baptiste Regnault, peintre d'histoire. Fort de ce double apprentissage, il participe pour la première fois au Salon en 1822 et présente un *Daphnis et Chloé*. La même année, Caruelle commence à fréquenter Jean-Baptiste Corot, rencontre qui sera déterminante pour la carrière des deux peintres. En 1824, il entreprend seul le voyage en Italie, rejoint un an plus tard par son ami. Après un séjour de trois années durant lesquelles il a tracé sans relâche tous les paysages croisés sur son chemin, il découvre à son retour en France le potentiel du site de Barbizon dont on connaît la destinée. Il dessine dès lors au crayon et à l'encre les paysages de la forêt de Fontainebleau qui lui rappellent tant l'Italie. Peu à peu, il obtient une véritable reconnaissance en participant régulièrement au Salon. Surnommé par certains critiques de l'époque « l'Ingres du paysage » il reçoit plusieurs commandes officielles.

Les *Nymphes au bain* sont caractéristiques de l'art de Caruelle d'Aligny dans sa période de maturité. Trois jeunes femmes couronnées de fleurs sont étendues sur les bords d'une source, alors qu'une quatrième se baigne tout en se

coiffant. Les arbres accrochés aux rochers dominent la composition et forment une arche qui apporte ombre et fraîcheur aux jeunes nymphes. À l'arrière-plan, un palais à l'architecture classique se développe, prolongé par une grande terrasse, et se détache sur un fond de ciel jauni par la chaleur du soleil levant. Cet ensemble architectural évoque le souvenir de l'une des belles villas vues par le peintre au cours de son voyage en Italie. Le sujet et la composition sont à rapprocher d'une œuvre exposée par l'artiste au Salon de 1848, sous le titre de *Bacchus enfant élevé par les nymphes dans l'île de Naxos*, acquise par l'État et déposée au musée des Beaux-Arts de Bordeaux. Une autre toile présentée en 1861, *Baigneuses, Souvenir des bords de l'Anio, Tivoli* est aujourd'hui conservée au Cleveland Museum of Art, elle présente une partie supérieure cintrée dans son encadrement et un premier plan composé de nymphes se baignant, suivant le même principe général que les *Nymphes au bain*.

En 1860, Théodore Caruelle d'Aligny est nommé à la direction de l'école des Beaux-Arts de Lyon à la demande des peintres lyonnais, Orsel et Bonnefond. Au décès du peintre, Corot, son ami de jeunesse, aidera à préparer l'inventaire de son atelier en vue de la vente qui s'est déroulée en mai 1874 à Paris.



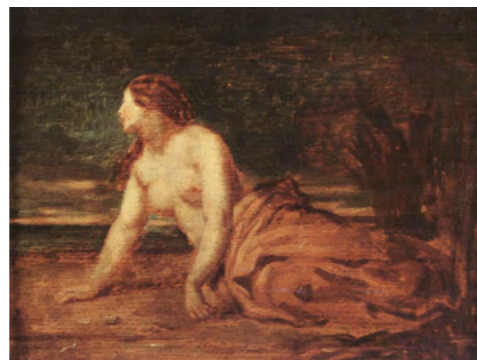
20. Philippe-Auguste JEANRON (1808-1877)

Jeune femme allongée dans une grotte - Circé, vers 1848

Huile sur panneau

13,5 x 21 cm

Signé en bas à droite *Jeanron*



Auguste Jeanron, *Femme au bord de l'eau*, huile sur panneau, 22,5 x 29 cm, collection particulière.

Proche de Delacroix, Philippe-Auguste Jeanron débute sa carrière au début des années 1830. Artiste politiquement engagé, il prend une part active au combat durant les Trois Glorieuses. Déçu par la monarchie de Juillet qu'il a aidée à mettre en place, l'artiste s'inscrit dans la veine réaliste et dépeint les misères du peuple de Paris. Les premières œuvres peintes d'Honoré Daumier, qui fut son élève en 1836, lui doivent beaucoup. À la suite de la révolution de 1848, Jeanron accepte le poste de directeur du musée du Louvre et à ce titre réforme profondément le musée, qu'il organise en départements. Cette même année, il exécute un ensemble de peintures pour le Salon qui marquent un tournant dans sa carrière. Il adoucit sa palette et évolue vers des sujets teintés d'érotisme. Les petits formats qui constituent cette nouvelle série sont intitulés *Réverie*, *Le Repos*, *Les Deux Colombes* ou une *Naiïade* et représentent des nymphes dénudées, allongées en pleine nature. Certaines œuvres d'esprit élégiaque, bien que non présentées au Salon de 1848, sont à rapprocher de cet ensemble. C'est le cas de *Femme au bord de l'eau*, que l'on pourrait interpréter comme une Ariane abandonnée, ou encore de cette *Jeune femme allongée dans une grotte* qui renvoie à la figure de Circé. Toutes ces figures féminines évoquent les œuvres de Chassériau et d'Ingres avant lui.

La *Jeune femme allongée dans une grotte* a le visage perdu dans l'ombre et ne dévoile que le dos et les hanches d'un corps aux

proportions exagérément longilignes. Elle semble conserver en cela le souvenir de *La Grande Odalisque* qu'Ingres peignit pour la reine de Naples en 1814. L'œuvre de petit format est esquissée sur un panneau d'acajou, dont la couleur ressort en réserve sur les parois de la grotte. Le corps, éclairé par des tons d'ocre et de rose chair, se détache au centre de la composition entre une bande verte évoquant un lit de végétation et le ciel aux couleurs du jour finissant. Regardant vers le lointain, la jeune femme scrute, telle Circé, le départ d'Ulysse sur l'horizon. Après avoir retenu son amant pendant une année, la séduisante sorcière, respectant sa promesse, laissa le héros repartir en quête d'Ithaque avec tout son équipage. Personnage à la fois terrible et envoûtant, Circé est une figure récurrente de l'histoire de l'art depuis l'antiquité.

Évincé du Louvre après l'élection du prince Louis Napoléon (futur Napoléon III) et remplacé par le comte de Nieuwerkerke, plus prompt à servir le pouvoir, Jeanron profita de ses quelques années à la tête de l'institution pour soutenir ses amis parmi lesquels le peintre Charles Jacque. Durant son bref mandat, il passa commande à Eugène Delacroix, son ami et modèle, d'une peinture pour orner le plafond de la galerie d'Apollon. Le musée de Calais, sous le commissariat de Marie-Martine Dubreuil, a consacré une exposition rétrospective à l'œuvre de Philippe-Auguste Jeanron en 2003.



21. Charles-Émile JACQUE (1813-1894)

Nature morte, Autoportrait par l'objet, vers 1849

Huile sur toile

30 x 38,5 cm

Signé en bas à droite *Ch. Jacque*



Philippe-Auguste Jeanron, *Portrait de Charles Jacque*, vers 1846, huile sur toile, Paris, musée du Petit-Palais.

Autour d'une grande cruche de terre vernissée sont disposés un fauteuil confortable, un grand carton à dessin vert, un chevalet de campagne de guingois et différents objets, assiettes, bouteilles, verres et casseroles. Une petite toile représentant un paysage au clair de lune est suspendue de travers sur le chevalet. Abandonnée sur le fauteuil, une blouse de peintre, et plus loin, une lourde veste bleue brodée d'or, éclairent la scène. De la paille éparpillée pourrait prêter à confusion en suggérant l'intérieur d'une bergerie ou d'un poulailler, quand se dessine à l'arrière-plan, dans la pénombre, les contours d'une cheminée de bois et sur le sol des carreaux de tomette. Une souris, seule animation, se fraye un chemin dans ce fatras organisé.

L'auteur, Charles Jacque, a débuté sa carrière comme graveur avant de s'engager dans l'armée. À la fin des années 1830, démobilisé, il se rend en Angleterre et conçoit une série d'illustrations pour les œuvres de Shakespeare avec un certain succès. À son retour en France, il se lie d'amitié avec le peintre Philippe-Auguste Jeanron, futur directeur du Louvre, qui réalise son portrait. Il partage avec Jean-François Millet et Théodore Rousseau une même conception du paysage et un même attrait pour la vie rurale. En mars 1849, alors que Paris est touché par une terrible épidémie de choléra, Jacque

fuit la capitale et décide de s'installer au mois d'août à Barbizon. Il incite Millet à le suivre avec toute sa famille. Après avoir logé quelque temps à l'auberge Ganne, lieu de séjour pour tous les peintres de passage, Jacque achète une maison dans le village. Il s'intéresse alors aux sujets animaliers avec une prédilection pour les ovins et les gallinacés. Ses scènes de bergerie lui vaudront d'ailleurs le surnom de « Raphaël des moutons ».

Véritable autoportrait symbolique, cette nature morte évoque l'homme sans le représenter. Frileux de réputation, Jacque a pris soin de disposer sa lourde veste bleue et or au centre de la composition. La cheminée et le dallage semblent similaires à ceux que l'on retrouve dans l'auberge Ganne et permettent de supposer que l'œuvre a été réalisée dans ce lieu. Le peintre ne s'éloignera jamais longtemps de Barbizon, changeant régulièrement de maison, jusqu'à l'achat d'un terrain sur lequel il se lance dans l'élevage d'espèces rares de gallinacés. Il publiera même un ouvrage scientifique sur le sujet, *Le poulailler*, richement illustré de gravures d'après ses dessins, en 1869. Deux des fils du peintre, Émile et Frédéric, suivront ses traces sur la voie de la peinture animalière, perpétuant le nom de Jacque dans ce genre spécifique, jusqu'au début du XX^e siècle.



22. Gustave MOREAU (1826-1898)

Pietà, vers 1850-1852

Esquisse pour La Pietà exposée au Salon de 1852

Huile sur toile

22 x 27 cm

Provenance : Collection Narcisse Berchère ; probablement acquis par Edmond Arnaud à la vente d'atelier Berchère en novembre 1891, n°271 ; puis par descendance.

Bibliographie : Pierre-Louis Mathieu, *Supplément au catalogue raisonné de l'œuvre de Gustave Moreau*, Courbevoie, 2006, n°11bis

Pour sa première participation au Salon en 1852, Gustave Moreau propose deux peintures monumentales, *Darius fuyant la bataille d'Arbelles...*, qui est refusée, et une très grande *Pietà* qui sera sa première œuvre exposée au Salon. Le peintre, jusqu'alors totalement inconnu, s'est lié d'une profonde amitié avec le peintre Théodore Chassériau. Si le premier tableau sur lequel il travaille, *Darius* (finalement exposé au Salon l'année suivante), montre l'influence incontestable de son ami et modèle, le second, *La Pietà*, résonne tel un hommage à Eugène Delacroix auquel le jeune peintre voue une sincère admiration. Cette toile s'inspire directement du tableau de même sujet achevé par le peintre romantique huit ans plus tôt pour l'église Saint-Denys-du-Saint-Sacrement à Paris. Lors de son exposition, *La Pietà* de Moreau est remarquée par les frères Goncourt qui en font une description élogieuse dans le journal *L'Éclair* : « Cette scène, toute pleine de tons vigoureux et sourds, doit à la sobriété de ton des draperies qui sont toutes ou rouges ou bleues, une harmonie solide, un effet puissant ».

L'œuvre, acquise par l'État en vue d'un dépôt à la cathédrale d'Angoulême, est aujourd'hui introuvable. Une photographie de Gustave Le Gray la montre accrochée au Salon de 1852. Le Christ mort est dominé par sa mère en larmes

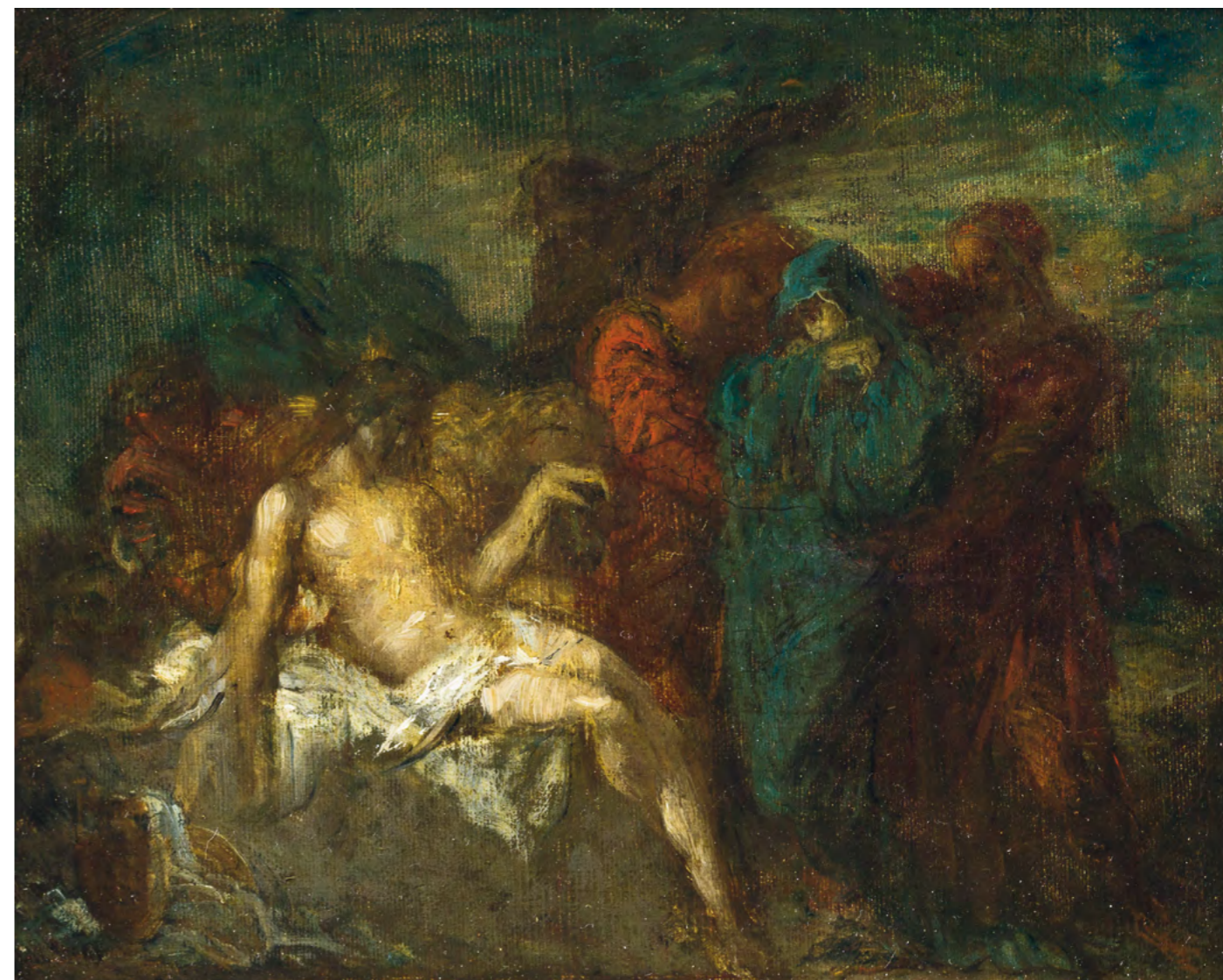
que soutiennent deux figures massives vêtues de rouge. Marie-Madeleine, agenouillée, se cache le visage de douleur.

Si le musée Gustave Moreau (ancien atelier de l'artiste) conserve un certain nombre d'études peintes ou dessinées pour cette œuvre, la redécouverte de cette esquisse permet d'apporter un éclairage nouveau sur sa genèse. De petit format, elle ne diffère que très peu, dans sa composition, de l'œuvre finale ; seule la figure de Madeleine est encore absente. L'artiste semble par contre avoir laissé libre cours à son style naissant, plus suave, plus maniéré que ce que donne à voir le grand format. La contorsion du Christ, à la sinuosité pleine d'élégance, apparaît comme le prototype d'une multitude de figures androgynes que le peintre répétera tout au long de sa carrière.

Au début des années 1850, le jeune Moreau se lie d'amitié avec Narcisse Berchère, un peintre orientaliste de sa génération. Selon une note manuscrite, datant de 1885, l'auteur offrit « 2 Esquisses de la Pietà d'Angoulême » à son ami. À la mort de ce dernier, une vente d'atelier fut organisée dans laquelle quatre œuvres de Moreau étaient présentées : l'une d'elle, de format identique mais sous le titre erroné de *Mise au tombeau*, devait correspondre à cette esquisse.



Gustave Le Gray, *Salon de 1852, Grand Salon mur sud*, 1852, photographie sur papier salé, Paris, musée d'Orsay.



23. Jean-Baptiste CARPEAUX (1827-1875)

Ugolin et ses fils, vers 1857-1861

Esquisse de la Villa Médicis

Plâtre patiné

52 cm

Avec *La Danse*, le groupe d'*Ugolin* est certainement l'une des œuvres les plus célèbres de Jean-Baptiste Carpeaux. Natif de Valenciennes, le sculpteur entre à l'École des Beaux-Arts en 1844 et remporte le Prix de Rome dix ans plus tard. Une fois en Italie, Carpeaux découvre Michel-Ange et se passionne pour l'œuvre de Dante dont un passage de *l'Enfer*, le Chant XXXIII, attire son attention en particulier. L'histoire d'Ugolin, un tyran originaire de Pise, est terrifiante. Enfermé dans la *Tour de la faim*, ce dernier est condamné à voir ses enfants mourir et doit résister à l'idée de les dévorer pour survivre. Réalisées entre 1856 et la fin de l'année suivante, les premières études de composition montrent que Carpeaux s'est d'abord inspiré d'une gravure de Flaxman sur le même sujet pour finalement prendre comme modèle le groupe du Laocoon. Il décide à cette époque de réaliser un groupe ambitieux de quatre figures représentant Ugolin, assis au centre, avec trois de ses enfants autour de lui. Malgré le sujet imposé d'une seule figure par l'Académie, Carpeaux pense pouvoir présenter son groupe monumental composé d'une figure principale et de trois figures secondaires comme travail obligatoire de dernière année à la Villa. Le directeur s'y opposant fermement, une lutte ouverte se déclare entre les deux hommes. L'artiste, épuisé par la maladie et ces querelles, abandonne son projet et finit par quitter l'Italie pour regagner Paris.



Jean-Baptiste Carpeaux, *Ugolin et ses fils*, 1865-1867, marbre, New York, Metropolitan Museum.

Le groupe en plâtre appelé *Esquisse Médicis* date de cette époque. Du modèle original, Carpeaux tire plusieurs moules dont certains sont retravaillés. Il en existe un certain nombre d'exemplaires aujourd'hui conservés principalement dans des musées, français ou étrangers. Le groupe qui porte la marque des doigts de l'artiste manipulant la matière encore grossière, agglomère deux des enfants de part et d'autre d'Ugolin qui, assis, se ronge le poing. Un troisième enfant, embryonnaire, est allongé entre ses jambes.

Une fois à Paris et refusant de se résigner définitivement à l'abandon, Carpeaux réussit à convaincre l'Académie de lui laisser finir son œuvre. Autorisé à repartir pour Rome en 1861, il intègre un quatrième enfant et porte le groupe final au nombre de cinq figures. La sculpture ainsi achevée est présentée à la Villa et connaît un véritable triomphe. Contre toute attente, l'œuvre reçoit, lors de son exposition à Paris, des critiques acerbes et Carpeaux n'obtient aucune commande de l'État. Sur l'insistance de certains amis de l'artiste, *Ugolin* est finalement acquis par l'État pour être fondu en bronze et installé dans le jardin des Tuileries. Auguste Rodin fit l'acquisition en 1912 de l'une des épreuves de l'*Esquisse Médicis*. Elle est visible encore aujourd'hui au musée Rodin, rue de Varenne à Paris, près du célèbre *Penseur* dont la pose s'inspire clairement de celle d'*Ugolin*.



24. Charles-Samuel DELAPEINE (1826-1894)

La Pointe des Fourmis, vers 1858-1862

Huile sur papier marouflé sur toile

36,5 x 24,5 cm

Signé en bas à gauche *Delapeine*



La pointe des Fourmis à Beaulieu-sur-Mer, vers 1920, photographie.

Charles-Samuel Delapeine est un peintre suisse originaire de Genève. Il se forme dans l'atelier de François Diday, un paysagiste alpin renommé, et participe régulièrement au Salon de Genève. À vingt ans, il présente ses œuvres pour la première fois en France à *L'Exposition de la société des amis des arts de Lyon*. Durant ses années d'études, il s'est lié d'amitié avec un autre élève de Diday, Alexandre Calame, déjà célèbre. Ensemble, ils décident de visiter la Côte d'Azur et s'installent à Nice en 1858. Delapeine parcourt le littoral en quête de motif et finit par s'arrêter sur la presqu'île du Cap Ferrat. À cette époque, l'endroit est sauvage et n'est pas encore loti des nombreuses et luxueuses villas belle-époque qui feront sa notoriété. Au milieu des courtes broussailles, le peintre pose son chevalet et fixe vers l'est une autre avancée sur la mer.

La pointe des Fourmis, située à Beaulieu-sur-Mer, est un promontoire rocheux couvert de pins, d'oliviers et de cyprès qui masquent quelques humbles constructions. Dominé par les hautes falaises des Alpes naissantes, ce bras de terre attire le regard. Sur sa plage de pierre ocre, une barque est au sec alors qu'au loin, une autre embarcation, voile dehors, navigue sur les eaux rose et bleu de la Méditerranée.

À l'endroit précis où le peintre s'est arrêté s'élève aujourd'hui la magnifique villa Ephrussi que fit construire entre 1905 et 1910 la baronne Béatrice Ephrussi de Rothschild, dans un style inspiré de la renaissance italienne. Face à elle s'élevait déjà la villa Kerylos. L'archéologue Théodore Reinach (1860-1928) choisit le site de la pointe des Fourmis pour y faire bâtir, sur le modèle des villas grecques, une somptueuse demeure toute de marbre et de bois exotiques. Reinach fit appel à l'architecte niçois Emmanuel Pontremoli qui débuta les travaux en 1902.

Charles-Samuel Delapeine, qui ne put jamais voir la villa Kerylos sur la pointe des Fourmis, retourna en Suisse après avoir participé au Salon de Nice en 1862. À Genève, il s'intéressa au théâtre et réalisa plusieurs décors et études de costumes avant d'accepter le poste de conservateur du théâtre de Genève à la fin de sa carrière. Delapeine apparaît à de nombreuses reprises dans le journal de l'écrivain et philosophe Henri-Frédéric Amiel, véritable panorama de la société suisse au XIX^e siècle, publié en 17000 pages.



25. Isidore PILS (1813-1875)

Le Christ prêchant dans la barque de Simon, 1860

Ricordo du Salon de 1846

Huile sur toile

37,5 x 55 cm

Signé et daté en bas à droite *I.Pils - 1860*

Au dos cachet de cire de la vente d'atelier

Historique : offert par le prince Stirbey à Édouard Dantan en 1894



Isidore Pils, *Saint-Pierre guérissant un boiteux à la porte du Temple*, 1838, huile sur toile, Paris, ENSBA.

À l'âge de douze ans, le jeune Isidore Pils débute sa formation auprès du peintre Guillaume Lethière et rejoint plus tard l'atelier de François-Édouard Picot à l'École des Beaux-Arts. Fort de l'enseignement de ce deuxième maître, il remporte en 1838 le Grand Prix de peinture qui lui ouvre les portes de la Villa Médicis à Rome. Ingres, alors directeur des lieux, le reçoit à son arrivée. De santé fragile, tuberculeux, le jeune peintre doit rapidement quitter la Villa pour partir en convalescence à Ischia durant l'été 1839. Les six années passées en Italie furent difficiles pour l'artiste qui ne se remit jamais totalement de sa maladie. En plus de ses envois annuels à l'Académie, il travaillait à différentes idées de composition, plus ambitieuses les unes que les autres. Dans une lettre datée du 16 août 1840, écrivant à son ancien élève, Picot évoque l'un de ses projets pour le dissuader de trop se disperser. Cette composition pour laquelle Pils venait de réaliser un premier dessin avait pour sujet *Le Christ prêchant dans la barque de Simon*.

Cette idée, finalement laissée à l'état d'ébauche pendant la période italienne, fut reprise par Isidore Pils dès son retour en 1845. L'œuvre définitive, de très grand format (350 x

450 cm) fut exposée au Salon de l'année suivante et lui valut une médaille du jury. Bien que réalisée après son retour en France, elle porte la mention *Rome* à côté de la signature, en souvenir du lieu de son élaboration. Quinze ans plus tard, Pils réalise un *ricordo*, souvenir de cette composition. Le traitement rapide de cette œuvre où les visages sont tout juste esquissés met en avant les couleurs vives des vêtements des différents personnages. La figure du Christ, placée au centre sur la barque, se détache sur un fond de ciel sans nuages et sépare la composition en deux parties. À gauche, Pierre et Jean, parmi les apôtres, sont facilement reconnaissables ; à droite, un groupe d'hommes et de femmes installé sur la rive écoute les paroles du prophète. Une mention sur le châssis nous indique que l'œuvre fut la propriété du prince Georges Stirbey, un aristocrate d'origine roumaine, grand collectionneur et ami du sculpteur Jean-Baptiste Carpeaux. Le texte au crayon nous précise qu'il offrit cette toile au peintre Édouard Dantan le 22 mai 1894. L'œuvre définitive exposée au Salon fut acquise par l'État puis déposée en 1898 au musée de Castres. Les derniers inventaires de ce musée nous précisent que la toile est aujourd'hui amputée de près de la moitié de sa longueur.



26. Isidore PILS (1813-1875)

La Ville de Paris recevant les plans du nouvel opéra,

entre 1870-1875

Huile sur papier marouflé sur toile,

56 x 104,5 cm

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

Au dos cachet de cire de la vente d'atelier



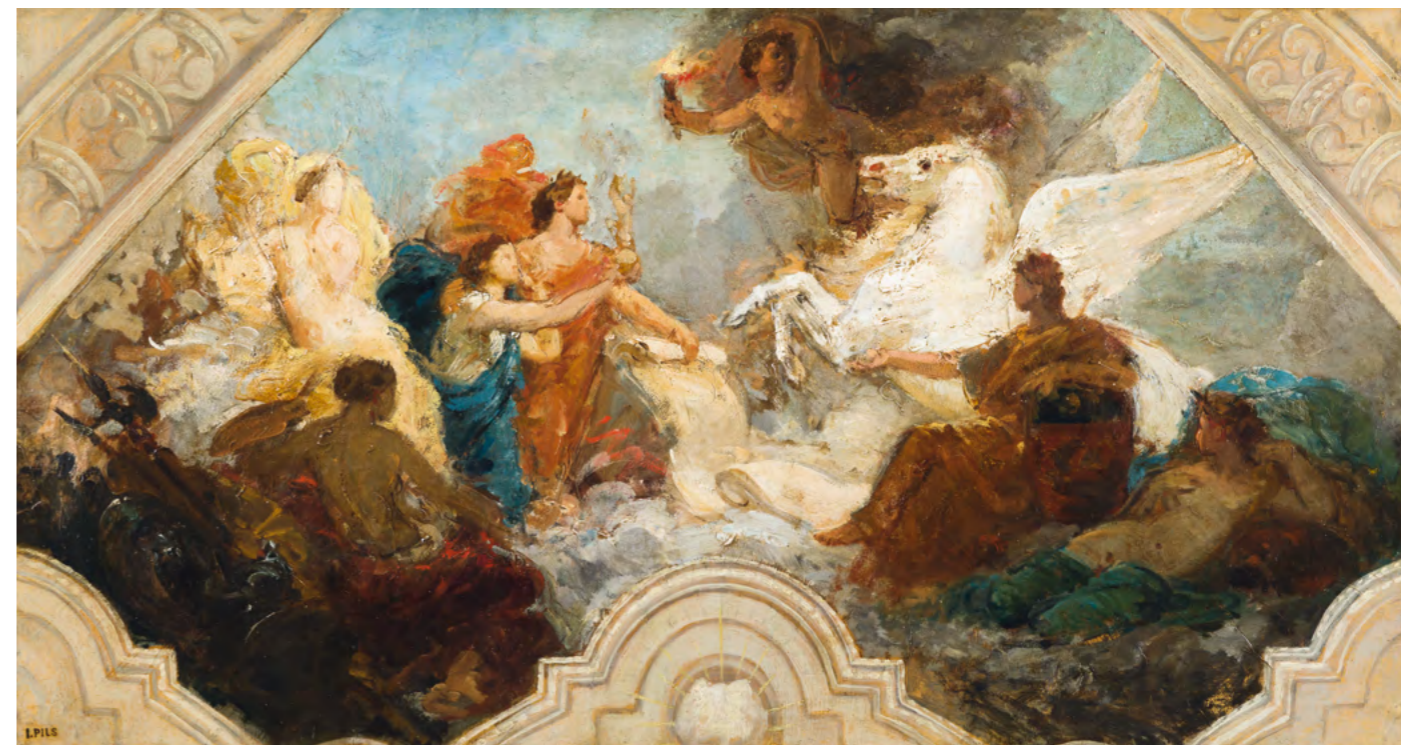
Isidore Pils, *La Ville de Paris recevant les plans du nouvel opéra*, huile sur toile, Paris, Opéra Garnier.

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

Cette dernière scène, composée de huit figures, montre comme son titre l'indique une allégorie féminine de la ville de Paris, drapée de bleu et d'or. Accompagnée d'un cheval ailé, Pégase, elle domine la Seine allongée à ses pieds. Son bras est tendu en direction du groupe opposé, constitué de quatre autres figures, celles du théâtre, de la peinture, de

la sculpture et de l'architecture. Cette dernière tient dans sa main les plans du nouvel opéra. L'esquisse générale de composition, tout en étant très proche de l'œuvre définitive, montre quelques différences. Les figures y sont plus resserrées, et les détails moins nombreux. La grande nature morte symbolisant l'abondance n'apparaît pas encore à ce moment du projet. L'artiste a cependant déjà intégré les décors d'encadrement de l'architecture devant accueillir la composition. La matière picturale, fortement présente, trahit la spontanéité avec laquelle le peintre a mis en couleur son projet de composition. Traces visibles du pinceau et empâtements répétés évoquent davantage l'art de Delacroix que celui des grands peintres académiques.

Si les études de Pils pour les décors de l'escalier sont assez nombreuses, les compositions aussi abouties sont beaucoup plus rares. La proximité avec l'œuvre définitive, de même que la présence des stucs, suggèrent une étape proche de la mise en place finale. Pils ne put venir à bout de la réalisation du plafond du grand escalier et c'est Georges Clairin, à la mort de son maître en septembre 1875, qui dut la terminer.



27. Félix-Joseph BARRIAS (1822-1907)

Danseuse grecque au tambourin, 1872

Huile sur panneau

32,5 x 24 cm

Signé et daté en bas à droite *F. Barrias 72*

En 1872, le peintre Félix Barrias exécute à la demande de Charles Garnier plusieurs peintures dans le grand foyer du nouvel opéra de Paris. Il travaille aux côtés des peintres Isidore Pils, Paul Baudry et Jules-Elie Delaunay, tous anciens lauréats du Prix de Rome. Barrias réalise trois tympanes et un plafond, dont les sujets sont *La Musique amoureuse*, *La Musique dramatique*, *La Musique champêtre* et pour finir *La Glorification de l'Harmonie*. Danse et musique sont des thèmes récurrents dans l'œuvre du peintre qui réalisa quelques années plus tôt des décors pour le petit salon de l'impératrice à la préfecture de Versailles où déjà *La Poésie* était associée à *La Musique*. Ces chantiers importants ne détournent pas l'artiste de l'exécution des œuvres qu'il doit envoyer au Salon ni même des nombreuses commandes privées qu'il reçoit à cette époque.

Dans la cour intérieure d'une villa antique, une jeune femme grecque danse en jouant du tambourin. Sa pose n'est pas sans rappeler celle du danseur dans le groupe de *La Danse* que Carpeaux réalisa pour la façade de l'opéra cinq ans plus tôt. Comme le jeune éphèbe, la belle danseuse se dresse sur la pointe d'un pied et semble flotter au centre de la com-

position en levant haut son instrument. Près d'elle, assise sur une margelle, une musicienne l'accompagne au son d'une double flûte. La scène se déroule dans un décor de colonnes ioniques et de mosaïques, typique du style néo-grec initié à la fin des années 1840. Barrias semble se souvenir également du *Gynécée* que peignit Jean-Léon Gérôme en 1850 et dont il s'était déjà inspiré pour sa *Danseuse du Triclinium* exposée au Salon de 1864.

Peinte en 1872, la *Danseuse grecque au tambourin* conserve son cartouche d'origine, où s'ajoute au nom de l'auteur et du titre, la mention H-C pour hors concours. Les livrets du Salon de Paris, tant pour 1872 que pour les années suivantes, ne font aucune mention d'une toile pouvant correspondre à celle-ci. Loin de la capitale, de nombreuses villes françaises organisaient également leur propre salon de peinture. Comme la plupart de ses contemporains, Barrias envoyait certaines œuvres à Toulouse, Lyon ou Nantes pour se faire connaître d'un public plus large. Cette belle danseuse, propre à séduire les amateurs des grandes villes de province, fit peut-être partie de ces envois.



Jean-Baptiste Carpeaux, *La Danse*, 1868, plâtre original, Paris, musée d'Orsay.



28. Henri-Léopold LÉVY (1840-1904)

Orphée et Eurydice, vers 1870-1874

Huile sur toile

61 x 42,5 cm

Henri-Léopold Lévy, qui fut l'élève de François-Édouard Picot puis d'Alexandre Cabanel, débute au Salon de 1865. En 1869, son *Hébreu captif pleurant sur les ruines de Jérusalem* est acquis par l'État et trouve sa place au musée de Nancy, ville d'où il est originaire. Le peintre, de formation académique illustre sujets religieux et mythologiques avec de forts accents symbolistes. Il semble s'intéresser pour la première fois au mythe d'Orphée à la fin des années 1860, comme en atteste une œuvre représentant la mort du mythique poète, conservée aujourd'hui dans les collections du Art Institute of Chicago. Les œuvres de Lévy, dès cette époque, montrent un attrait particulier de l'artiste pour la pénombre et les sujets dramatiques voire lugubres.

En 1874, Lévy expose au Salon son *Sarpédon* (aujourd'hui au musée d'Orsay). L'œuvre spectaculaire illustre la mort du jeune demi-dieu que vient de tuer Patrocle pendant la guerre de Troie. Accueilli par Zeus, la dépouille de Sarpédon est

portée par Hypnos et Thanatos jusqu'à l'Olympe. L'influence du baroque vénitien, sur le modèle de Tiepolo perceptible dans cette peinture, se retrouve également dans son *Orphée et Eurydice* de composition très similaire. L'œuvre s'organise verticalement sur une diagonale forte, inversée en miroir de celle choisie pour *Sarpédon*. En bas à droite, Orphée, sa lyre à la main, se tient sur les bords du Styx. Il voit son épouse qui lui est arrachée une deuxième fois, enlevée dans les nuées par le dieu Hermès qu'accompagne un génie aux ailes noires. Au loin, les ténèbres sont déchirées par les flammes de l'Hadès qui ne parviennent pas à éclairer la scène. Les forts empâtements trahissent l'état d'esquisse de cette œuvre qui ne semble pas avoir donné lieu à une œuvre plus aboutie. Première pensée de composition finalement réinvestie pour *Sarpédon*, ou projet de pendant à ce tableau, *Orphée et Eurydice* fut probablement peint à la même époque. Une trace, encore visible en périphérie du sujet central, témoigne cependant d'un premier choix de composition à vue ovale.



Henri-Léopold Lévy, *Sarpédon*, 1874, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay.



29. Henri-Léopold LÉVY (1840-1904)

Tête d'Oriental de profil, vers 1875

Huile sur toile

46 x 38 cm

Signé en bas à droite *Henri Lévy*

Au milieu des années 1870, Henri-Léopold Lévy, sous l'impulsion de son ami le peintre Eugène Fromentin, part à la découverte du Moyen-Orient. Durant son voyage, il esquisse dans ses carnets ou sur quelques toiles non tendues, un grand nombre d'études sur le motif. Sa palette gagne peu à peu en lumière et ses sujets évoluent vers des compositions aux décors et costumes inspirés par l'Orient.

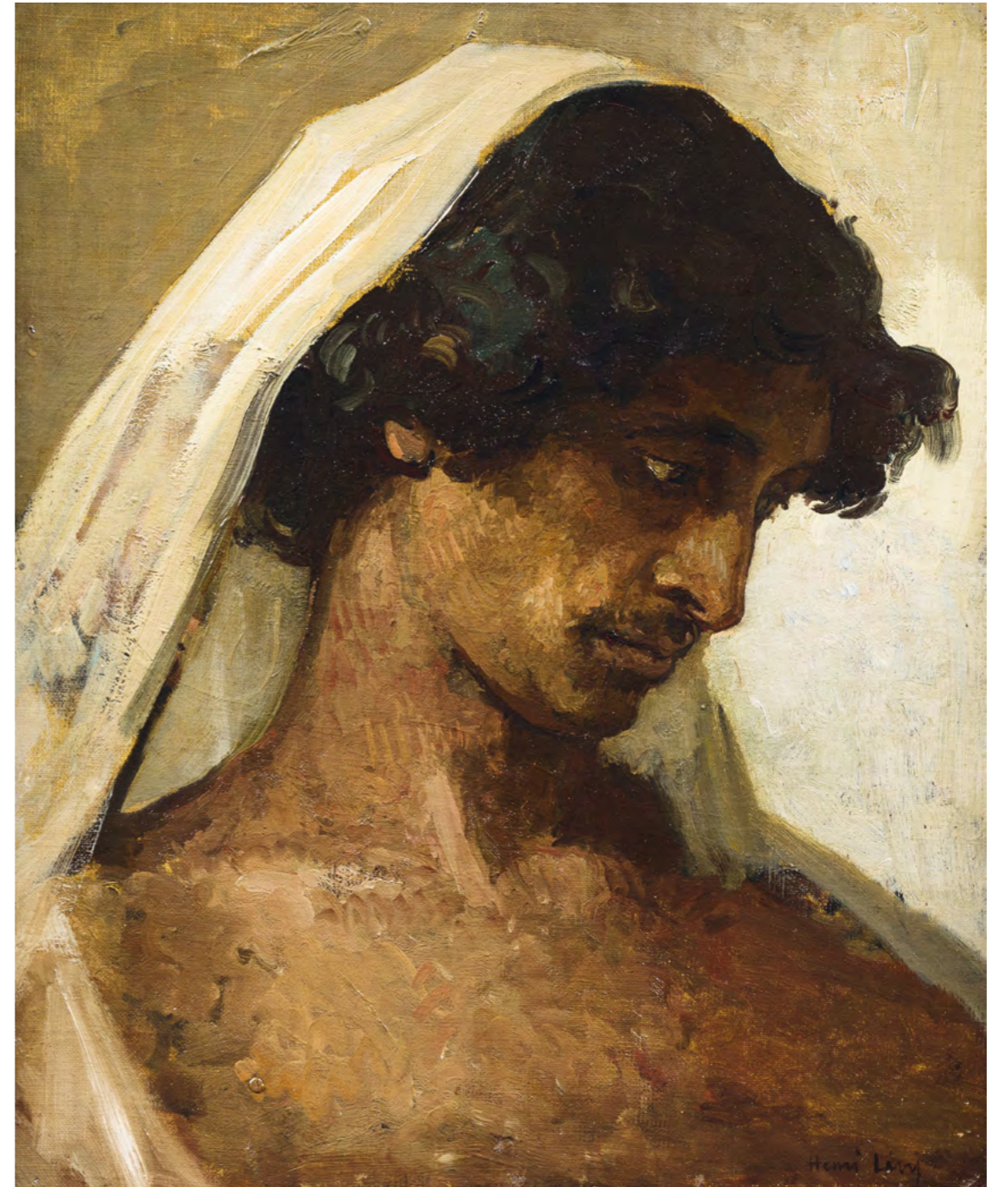
Le modèle fier de ce profil à la peau brunie par le soleil porte une fine moustache et baisse la tête vers le sol. Sa chevelure épaisse et noire dépasse d'un linge blanc qui lui couvre l'arrière du crâne. Peint d'un geste ample et rapide sur la toile, la figure se détache sur un fond gris. Les bords irréguliers du premier support nous montrent que l'œuvre fut peinte probablement *in situ*, hors châssis, avant d'être montée à son retour en France. Ce type d'étude restait souvent dans l'atelier des peintres et leur servait de modèle pour des œuvres composées parfois plusieurs années plus tard. En 1899, Hen-

ri-Léopold Lévy expose au Salon une œuvre dont le sujet illustre l'histoire de Samson et Dalila. Conservée aujourd'hui au Brooklyn Museum de New-York, la toile donne à Samson les traits et la posture de ce modèle oriental esquissé vingt ans plus tôt. Assis, le héros biblique aux cheveux légendaires s'incline vers Dalila. Lévy recouvre l'arrière de sa tête du même drapé blanc prolongé qu'il avait saisi en exécutant le portrait de cet homme oriental.

Artiste prolifique, à la fois portraitiste et décorateur, Henri-Léopold Lévy exposa au Salon jusqu'à sa mort en 1904. Il reçut durant sa carrière tous les honneurs et de multiples commandes officielles pour des édifices parisiens tels que le Panthéon ou l'église Saint-Merri, ainsi que des décors pour le palais des ducs de Bourgogne à Dijon. Une grande partie de ses études et dessins est conservée dans le musée de sa ville natale à Nancy.



Henri-Léopold Lévy, *Samson et Dalila*, vers 1899, huile sur toile, localisation actuelle inconnue.



30. Charles-Zacharie LANDELLE (1821-1908)

Auguste Mariette devant le temple d'Horus, vers 1875

Huile sur papier

31 x 23,5 cm

Cachet de la signature en bas à droite

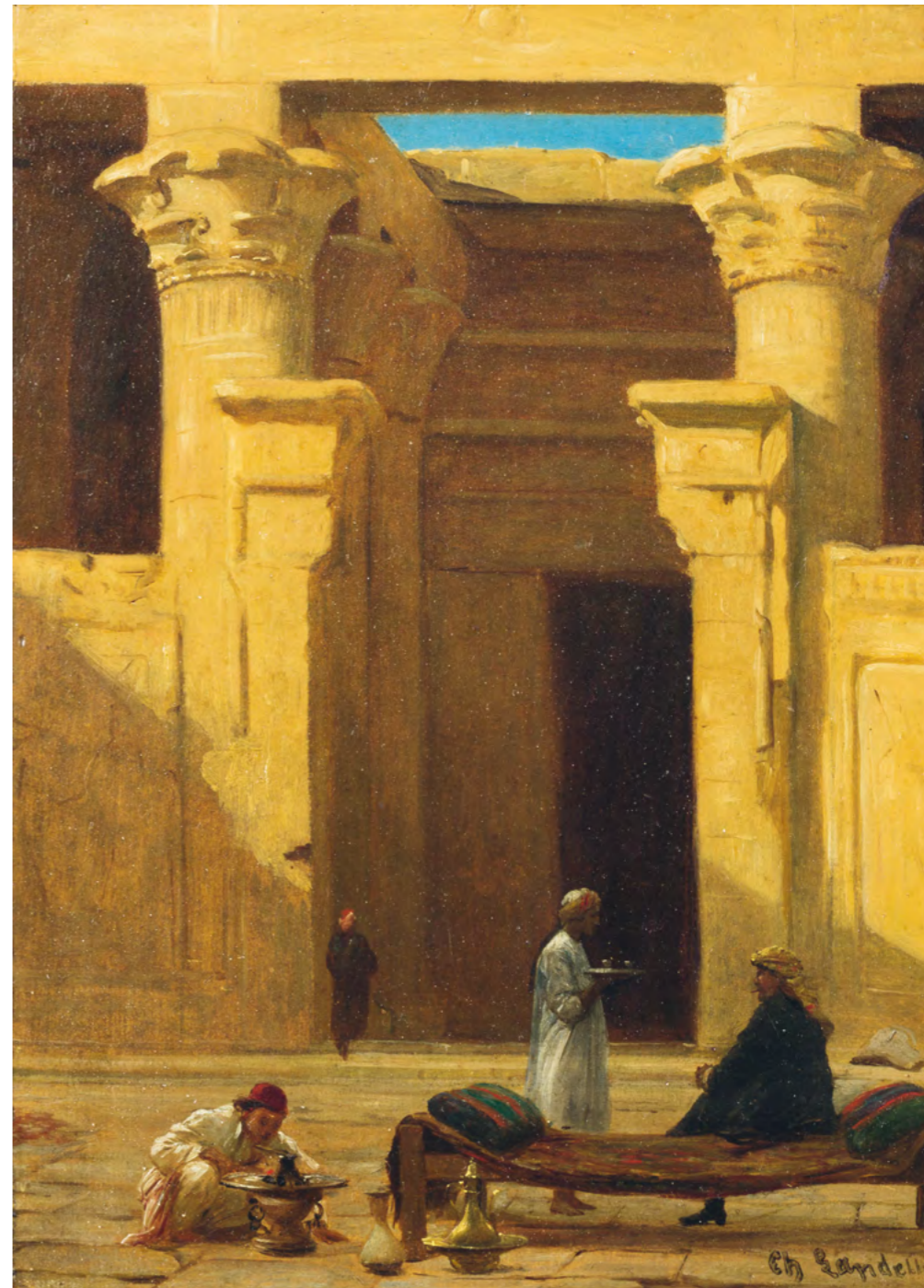


Nadar, *Portrait d'Auguste Mariette*, vers 1865, photographie, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Originaire de Laval, Landelle fut l'élève de Paul Delaroche aux Beaux-Arts entre 1837 et 1840 et exposa au Salon à partir de 1842, principalement des sujets religieux et historiques. En 1854, il remporte un immense succès avec *Le Repos de la Vierge* et reçoit peu à peu tous les honneurs dus aux peintres officiels de son temps. Cette reconnaissance le guide vers le Maroc, où il accompagne en 1866 le baron Aymé d'Aquin, ministre de Napoléon III, en mission diplomatique à Fez. Cette première rencontre avec le lointain provoque un profond changement dans l'œuvre du peintre qui dès lors, ne cessera plus de voyager à la découverte de l'Orient. Après le Maroc, il visite l'Algérie, puis enfin l'Égypte en 1875. À la différence de nombre de peintres orientalistes de son époque, Landelle refuse de choisir entre deux tendances fortement marquées au sein de ce genre. Il s'adonne tout autant à la veine fantasmagorique, d'un orient idéal et rêvé, qu'à celle presque scientifique des peintres voyageurs fascinés par l'architecture et l'ethnographie.

Le temple d'Horus à Edfou est situé sur la rive gauche du Nil entre Louxor et Assouan. Construit sous la dynas-

tie des Ptolémée entre le troisième et le premier siècle avant notre ère, il est découvert et dégagé du sable par l'archéologue Auguste Mariette à partir de 1859. Lorsque Landelle arrive en Égypte en 1875, il se rend très naturellement sur ce site où travaillent encore ses compatriotes. S'installant devant le motif, il centre sa composition sur la porte du péristyle à l'intérieur du sanctuaire nouvellement dégagé. Au premier plan, fumant une cigarette sur un lit de repos, un homme à la barbe courte se fait servir le thé par deux jeunes égyptiens. Un détail cependant permet de connaître si ce n'est directement sa fonction tout au moins ses origines. Il s'agit d'un occidental comme le montrent ses chaussures noires à talonnettes. L'archéologue Auguste Mariette, toujours présent en Égypte en 1875, s'est fait représenter à plusieurs reprises en costume oriental. Son profil et sa barbe semblent en tous points comparables sur les photographies à ceux de cet homme assis. Plus qu'une simple vue d'un temple croisé durant son séjour, le peintre nous offre ici le souvenir d'une amitié, celle avec le célèbre archéologue, qui inspira les décors et costumes d'*Aïda*, l'opéra égyptien de Verdi pour sa première mise en scène en 1871.



31. Charles-Zacharie LANDELLE (1821-1908)

Colonnade du temple de Ramsès III à Médinet Habou, vers 1875

Huile sur papier

31 x 23,5 cm

Cachet de la signature en bas à droite



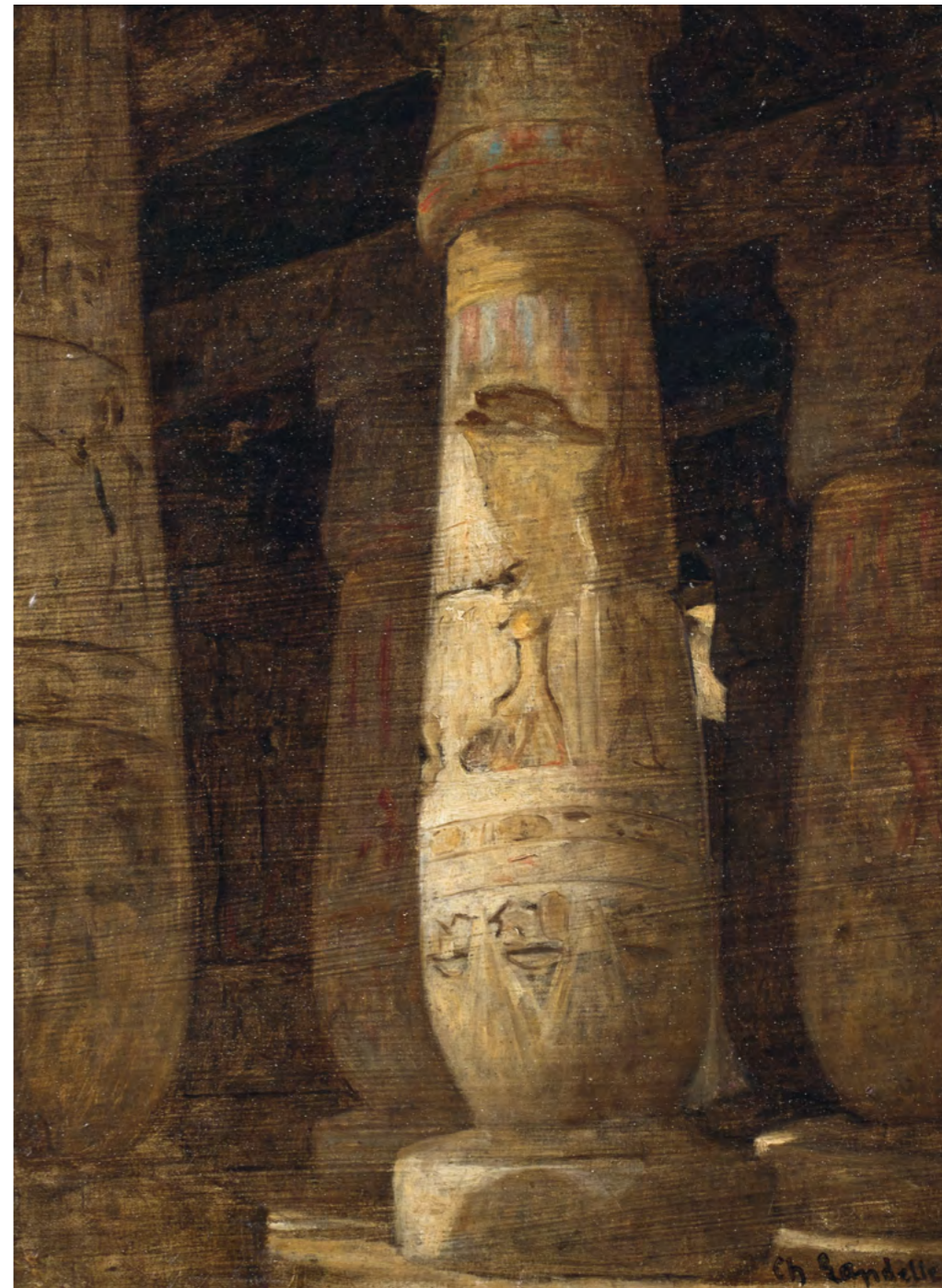
Colonnade du temple de Ramsès III à Médinet Habou.

Le site de Médinet Habou était presque intact lorsque Auguste Mariette le découvrit en 1859. L'élément le plus spectaculaire de ce vaste ensemble situé près de Thèbes est le temple funéraire de Ramsès III, également appelé « le temple des millions d'années ». À son arrivée en Égypte, Landelle est accueilli par le célèbre archéologue. Ce dernier, qui se fait appeler *Mariette Bey* puis *Mariette Pacha* (titres honorifiques reçus successivement), lui servira de guide durant la remontée du Nil. Les deux hommes parcourent ainsi l'ensemble des monuments remarquables et plus particulièrement ceux dont Mariette avait la charge, tels que Edfou et comme ici Médinet Habou. L'archéologue, qui meurt au Caire six ans plus tard, reste encore aujourd'hui l'un des pères de l'égyptologie moderne.

Visitant le temple de Ramsès III, le peintre choisit de se concentrer plus particulièrement sur la colonnade du péristyle. Cette dernière conserve encore aujourd'hui une grande partie de sa polychromie d'origine et ses hiéroglyphes restent clairement lisibles. L'angle de vue légèrement en

contre-plongée accentue le caractère imposant de cette véritable forêt de piliers. À contrario, le cadrage resserré sur l'une des colonnes en particulier (étrangement amincie) élève celle-ci au rang de sujet autonome et isole le spectateur dans un espace aux limites indéfinies. L'ensemble traité dans un camaïeu d'ocre clair n'est que très légèrement relevé en certains points par des touches de couleurs rouge et bleu restituant fidèlement les restes de polychromie des ornements et hiéroglyphes.

À son retour d'Égypte, l'artiste continue de présenter régulièrement des œuvres inspirées par ses séjours en Afrique du Nord et au Moyen-Orient, mais utilise également ses centaines de croquis de voyage comme support iconographique pour des peintures à sujets religieux ou littéraires. En 1895, âgé de 74 ans, le peintre apparaît comme l'un des tenants de la peinture officielle et peut inaugurer, en présence du président de la République, un musée des Beaux-Arts dans sa ville de naissance, Laval.



32. Louis ANQUETIN (1861-1932)

Darius et Alexandre, vers 1894-1897

Huile sur toile

61 x 73 cm

Signé en bas à gauche *Anquetin*



Louis Anquetin, *Le Combat*, vers 1899, pastel et mine de plomb sur papier, Paris, Galerie La Nouvelle Athènes.

Le 1^{er} novembre 333 av. J.-C., l'armée d'Alexandre le Grand affronte celle du roi de Perse, Darius III, à Issos en Cilicie. Les deux hommes passent pour être les plus valeureux guerriers de leur temps. Leur confrontation donnera lieu à une multitude de récits et inspirera les artistes de toutes les époques. Anquetin choisit d'isoler Darius et Alexandre sur le champ de bataille. Le chef macédonien, torse dénudé, prend l'avantage sur son adversaire et le désarçonne de la pointe de sa lance. Le roi de Perse, en costume oriental pour le moins anachronique, lâche son cimenterre en tombant de son cheval aux reflets d'argent.

Louis Anquetin, ancien élève de Léon Bonnat à l'École des Beaux-Arts, est admis dans l'atelier libre de Fernand Cormon où il passe quatre années. Chez ce maître, il se lie d'amitié avec Vincent Van Gogh, Henri de Toulouse-Lautrec et le jeune Émile Bernard âgé de seize ans. D'abord tenté par le divisionnisme initié par Seurat et Signac, il invente par la suite avec son jeune ami le cloisonnisme, dont le principe s'inspire librement des estampes japonaises. Anquetin fait alors partie d'une génération d'artistes d'avant-garde, en opposition à l'académisme qui reste encore dominant. Au début des années 1890, pendant un voyage en Belgique et en Hollande avec Toulouse-Lautrec, le peintre découvre les

œuvres de Rubens qui sont pour lui une révélation presque mystique. Son travail prend dès lors un tournant inattendu et devient baroque, l'artiste mettant ses pas dans ceux des maîtres du passé.

Le duel de Darius et Alexandre, peint probablement peu de temps après son voyage, est une mosaïque d'emprunts et de références artistiques. Si la figure de Darius semble tout droit sortir de *La Chasse aux lions* de Rubens, celle d'Alexandre est proche de la figure de Jacob d'Eugène Delacroix dans *La Lutte de Jacob avec l'ange* de l'église Saint-Sulpice. Le décor de paysage aux couleurs violentes et acides, proche de l'abstraction, renvoie aux œuvres que Gustave Moreau expose encore à cette époque. Cette toile montre un changement profond et définitif dans la manière du peintre, très éloignée de ses grands pastels de la fin des années 1880. Une autre œuvre synthétise cette évolution : *Le Combat*, présenté par Anquetin au Salon de 1899. Cette monumentale bataille équestre de cinq mètres sur trois, peinte en moins de six semaines, représente vingt-sept personnages de grandeur réelle. Véritable manifeste d'un retour à la grande peinture, Anquetin annonce le travail des grands décorateurs de la période Art déco et le revirement classique plus tardif d'Émile Bernard, son ami de jeunesse.



33. Alfred PLAUZEAU (1875-1918)

Dante et Virgile sur les rives du Purgatoire, 1901

Huile sur toile

46 x 55 cm



Alfred Plauzeau, *Dante et Virgile sur les rives du Purgatoire*, 1901
huile sur toile, Poitiers, musée Sainte-Croix.

Alfred Plauzeau est né en 1875 à Avanton près de Poitiers. À Paris, il devient l'élève de Jean-Léon Gérôme, de Ferdinand Humbert et de Jean-Paul Laurens, avant d'exposer régulièrement au Salon des Artistes Français à partir de 1900. Il y reçoit les honneurs officiels mais sans véritablement rencontrer le succès public. Plauzeau finit cependant par se faire connaître dans son Poitou natal grâce à des paysages locaux et des scènes de marché pittoresques. Le musée Sainte-Croix de Poitiers conserve dans ses réserves l'une de ses grandes toiles de jeunesse : *Dante et Virgile sur les rives du Purgatoire*, une œuvre d'inspiration symboliste peinte en 1901. Dans une barque à la proue élancée, un ange aux ailes déployées navigue sur le Styx, accompagné des âmes qu'il guide vers la purification. Irradiant l'espace de la toile d'une lumière céleste, il s'approche lentement des deux héros de *la Divine Comédie*.

Cette grande esquisse, peinte sur une toile de remploi dont la composition préalable réapparaît par endroits, est très proche de la peinture définitive. Les deux œuvres, malgré d'infimes variations, sont étrangement similaires dans leur matière et leurs effets. L'artiste ménage, dans les deux cas, un flou général qui accentue l'impression d'aveuglement. Les

figures de Dante et Virgile, de dos, se tiennent à contre-jour sur la gauche de la composition. Le poète florentin s'agenouille face à l'apparition lumineuse et écoute les recommandations de son guide qui s'incline vers lui. Sans chercher à l'imiter, Plauzeau choisit de s'inspirer de l'œuvre d'un autre peintre poitevin : Alfred de Curzon expose au Salon de 1857 une grande peinture de même sujet qui, acquise par le musée de Poitiers en 1881, put faire l'admiration de Plauzeau dans sa jeunesse. Le musée conserve également plusieurs dessins préparatoires qui montrent les recherches et évolutions de l'artiste dans ses choix de composition.

En 1914, le peintre reçoit la commande prestigieuse de deux peintures pour la nouvelle église Saint-Jean de Montmartre : *La Cène* et *Les Noces de Cana*, qui sont toujours visibles aujourd'hui dans le chœur. Premier édifice religieux construit en béton armé, l'église est achevée en 1904 par l'architecte Anatole de Baudot. Alfred Plauzeau est mobilisé pendant la Grande Guerre et décède à Hendaye en 1918. Le musée Sainte-Croix de Poitiers lui a consacré en 1985 une exposition rétrospective qui a permis de remettre en lumière le talent de cet artiste mort à 43 ans.



34. Georges-Antoine ROCHEGROSSE (1859-1938)

La mer à Alger au soleil couchant, vers 1900-1905

Huile sur toile

58,2 x 34 cm

Signé en bas à droite *G. Rochegrosse*



Georges-Antoine Rochegrosse, *Salammbô*, 1886, huile sur toile, Moulins, musée Anne-de-Beaujeu.

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*. Enfant, le peintre eut l'occasion de rencontrer Gustave Flaubert chez son beau-père, le poète Théodore de Banville. En quête d'authenticité, il voulut voir l'antique Carthage 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 périodes 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 est très proche des différentes compositions réalisées par l'artiste pour illustrer *Salammbô*. Le choix des couleurs, de même que le synthétisme général, évoquent également la démarche de certains peintres du mouvement nabi à la suite de Gauguin ou les recherches de paysagistes tels que Charles Guilloux ou Charles Lacoste dans les dernières années du XIX^e siècle. Rochegrosse donne à la mer, visible depuis les plages de Sidi-Ferruch, les atours d'un tissu filé d'or et d'argent, dans lequel le ciel rougi par le soleil couchant vient se refléter.

La douceur 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*.



ANQUETIN, Louis.....	32	LAURE, Jules.....	9-10
BARRIAS, Félix-Joseph.....	18-27	LÉVY, Henri-Léopold.....	28-29
BENOUVILLE, François-Léon.....	15	MARBEAU, Philippe.....	12
BOUTON, Charles-Marie.....	5	MOREAU, Gustave.....	22
CABANEL, Alexandre.....	16	PALLIÈRE, Armand-Julien.....	4
CARPEAUX, Jean-Baptiste.....	23	PÉRIN, Alphonse-Henri.....	7
CARUELLED'ALIGNY, Théodore.....	19	PILS, Isidore.....	25-26
DELAPEINE, Charles-Samuel.....	24	PLAUZEAU, Alfred.....	33
DELAROCHE, Paul.....	13	ROCHEGROSSE, Georges-Antoine.....	34
DEVÉRIA, Achille.....	6	SCHOPIN, Henri-Frédéric.....	8
DUBOIS, Louis-Jacques.....	2	WESTALL, Richard.....	3
DUMAS, Michel.....	11		
GESLIN, Jean-Charles.....	17		
JACQUE, Charles-Émile.....	21		
JEANRON, Philippe-Auguste.....	20		
JOLLAIN, Nicolas-René.....	1		
KWIATKOWSKI, Téoïl.....	14		
LANDELLE, Zacharie-Charles.....	30-31		

Nous tenons à remercier chaleureusement :

Christophe Argain, Stephen Bann, Jean-Christophe Baudequin, Chantal Bourgeot, Isabelle Bozzi, Bernard Bran-
ger, Elsa Cau, Daniel Clauzier, Karine Demay, Philippe Esteves-Mendes, Adrien Goetz, Elsa Manant, Samuel
Mandin, Raphaële Martin-Pigalle, Jérôme Montcouquiol, Mathieu Néouze, Stéphane Paccoud, Stéphane Pinta,
Loualid Saïdi, Georges Vigne.

