

GALERIE LA NOUVELLE ATHÈNES



GALERIE  
LA NOUVELLE ATHÈNES

Raphaël Aracil de Dauksza & Damien Dumarquez

Sélection de dessins et d'aquarelles

Exposition du 15 mars au 6 avril 2018

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. Pierre-Alexandre WILLE (1748-1821)

*Le Sermon*, 1786

Encre sur papier

43,5 x 36,2 cm

Signé et daté sur la gauche *P.A Wille filius del 1786*



William Hogarth (1697-1764), *The Sleeping Congregation*, 1736, gravure, Paris, BnF.

Pierre-Alexandre Wille, surnommé « Wille fils » est un peintre et dessinateur français d'origine allemande. D'abord élève de son père, le graveur Jean-Georges Wille, il poursuit son apprentissage auprès de Jean-Baptiste Greuze et Joseph-Marie Vien. Dès son plus jeune âge, Wille fils grandit entouré par les gravures que son père collectionnait et accumulait dans son atelier.

Juché au sommet d'une chaire richement décorée, le prédicateur déclame en associant le geste à la parole. La bouche largement ouverte au-dessus de sa barbe, il se penche en avant, une main levée et se retient fermement de l'autre à son promontoire. Face à lui, son auditoire serré a cessé de lutter contre l'ennui que provoque le sermon du prélat. Femmes, enfants, hommes en perruques poudrées, tous l'ignorent, plongés dans un profond sommeil. À l'arrière-plan, adossée à une colonne monumentale, une stèle funéraire est ornée en son sommet de la sculpture d'un jeune enfant, visiblement assis sur un pot de chambre. L'ensemble, tracé énergiquement à l'encre, se développe sur une feuille de grand format, dans un choix de composition complexe. L'acuité acérée, avec laquelle Wille a su saisir les expressions de chacun des personnages, contraste avec la spontanéité sans repentir du traitement des éléments de décor. Si la caricature se veut amusante et prête à sourire, elle n'en est

pas moins édifiante du désintéret moqueur que suscite le clergé à trois années de la Révolution française. Pierre-Alexandre Wille s'inspire vraisemblablement d'une gravure de jeunesse de William Hogarth, *The sleeping Congregation*, imprimée cinquante ans plus tôt. De compositions proches, bien qu'inversées, les deux œuvres illustrent un même propos : une assemblée de fidèles s'endormant à l'écoute d'un sermon. Le caractère fastidieux de la lecture par le prêtre anglican chez Hogarth contraste cependant avec l'énergie déployée par le catholique chez Wille.

Cette œuvre à charge, clairement anticléricale, détone dans la production de Wille qui avait plus habitué son public à des représentations lissées de scènes de genre aux sujets moralisateurs, dans la suite de Greuze. En contrepoint, elle éclaire d'un regard nouveau les racines d'une adhésion de l'artiste aux causes révolutionnaires dès les premiers jours qui suivent la prise de la Bastille. Pierre-Alexandre s'engage dans la Garde nationale, jusqu'à atteindre le grade de commandant de division. Pendant cette période, il délaisse peu à peu son activité artistique. Jusqu'à sa mort, il ne consacre plus son talent qu'à la réalisation de quelques portraits de ses frères d'armes et amis ou à la capture de certains épisodes marquants de l'actualité.



## 2. Louis-Jean DESPREZ (1743-1804)

### *Le Squelette d'Arlequin*, 1789

Encre et lavis d'encre noire sur papier

18,7 x 25 cm

Au revers : tête d'homme casqué



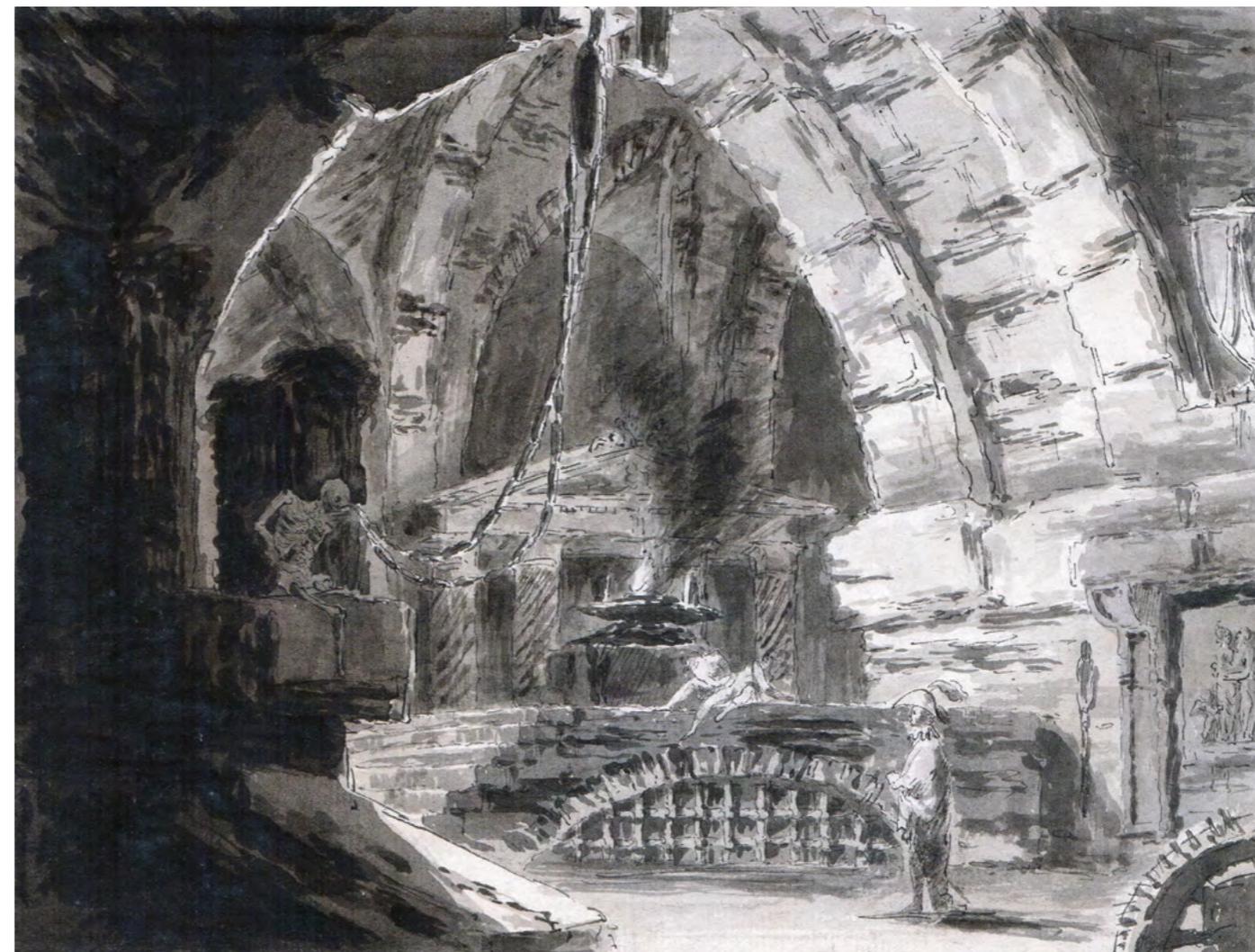
G.B. Piranesi (1720-1778), *Le Pilier au réverbère*, 1761, planche XV des *Prisons imaginaires*, eau-forte.

La figure d'Arlequin, dont les origines incertaines remonteraient à la République romaine, est l'un des protagonistes récurrents de la commedia dell'arte en Italie. Le personnage est tour à tour un idiot dilettante ou un facétieux diabolin à l'intelligence machiavélique. Seul son costume haut en couleur conserve une certaine constance. Associé à Pierrot et Colombine aussi bien qu'à Pluton et Proserpine, il est conduit sur scène des faubourgs de Naples jusqu'aux bouches des enfers. La première mention d'un Arlequin confronté à la mort apparaît dans une pièce de Jean-François Regnard, *La descente d'Arlequin aux Enfers*, jouée en 1689. Suivront tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle des ballets tels qu'*Orphée ou Arlequin aux Enfers* en 1711 ou encore la pantomime d'*Arlequin au Tombeau* dont la représentation a lieu à Versailles, devant la cour, le 12 octobre 1741. Le décor de scène finale de cette pièce est décrit alors comme « un endroit destiné à la sépulture des morts où l'on voit un tombeau avec tous ses ornements funèbres. »

Louis-Jean Desprez a étudié l'architecture à l'Académie royale de Paris. À partir de 1777, il séjourne régulièrement en Italie et collabore comme graveur avec Francesco Piranesi, le fils de Giovanni Battista Piranesi, auteur de la célèbre série des *Prisons imaginaires*. À cette époque, Desprez attire l'attention du roi Gustave III de Suède qui l'invite à le suivre pour prendre en charge les décors de l'opéra de Stockholm. Très

rapidement il est nommé premier architecte du Roi, titre qu'il conserve jusqu'à sa mort en 1804. En 1789, Desprez conçoit à la demande de Gustave III le décor pour une pantomime intitulée *Le squelette d'Arlequin*. Si nous ne connaissons pas le propos exact du livret, il est fort probable qu'il découle de celui de la pantomime jouée à Versailles en 1741 et dont la version publiée avait pu atteindre la Scandinavie du XVIII<sup>e</sup> siècle profondément francophile. Sur son projet tracé au lavis d'encre noire, Desprez représente Arlequin sous les voûtes d'une crypte dont l'architecture complexe rappelle indubitablement celle des *Prisons imaginaires* de Piranesi. Au centre, une vasque enflammée dont une épaisse fumée s'échappe masque partiellement la façade d'un temple à l'antique. Dans la pénombre, sur la gauche, le squelette qui donne son titre à la pièce est assis sur une tombe. Il se retient à une chaîne maintenue par une poulie et semble converser avec Arlequin. Au revers de la feuille, l'artiste a esquissé au crayon un profil prétexte à l'étude d'un casque, probable projet pour un costume.

En 1992, le Nationalmuseum de Stockholm a consacré une exposition et un catalogue richement documenté sur l'œuvre de Desprez en Suède, tant comme architecte que comme décorateur de théâtre. L'essentiel de sa production est aujourd'hui conservé dans son pays d'adoption.



### 3. Felice GIANI (1758-1823)

*Les anges frappant de cécité les habitants de Sodome*, vers 1800

Encre et lavis d'encre brune sur papier

32,5 x 41 cm

Signé dans la partie inférieure de la feuille *Giani*

L'épisode biblique qu'illustre ce dessin est l'un des moments qui précède et provoque la destruction de la ville de Sodome dans *Le Livre de la Genèse*. Ayant décidé de punir la ville de Sodome, Dieu dépêche deux anges pour vérifier si les habitants méritent véritablement de subir le châtiment divin. Ces derniers sont accueillis par Loth, le neveu d'Abraham, qui leur offre le gîte et le couvert. Très rapidement le vieil homme est pris à partie par la population : « Où sont les hommes qui sont venus chez toi cette nuit ? Amène-les nous pour que nous les connaissions. » Loth propose ses deux filles vierges en échange mais les habitants refusent. Face à l'insistance et la colère de la foule amassée devant la maison de Loth, les anges sortent et frappent de cécité les hommes venus les chercher. En récompense de son accueil, Loth est sauvé avec sa famille avant que la ville et ses occupants soient frappés par une pluie de soufre et de feu.

Les deux anges tracés à l'encre brune sont légèrement décentrés sur la gauche. Ils protègent Loth tout en menaçant la foule des hommes qui occupent la droite de la composition. L'ensemble des figures se détache tel un bas-relief de sarcophage antique. Le sol, mêlant nuages et poussière, répond en

partie basse aux murs de la maison de Loth et au paysage qui domine le groupe. L'encre lavée autour des anges met en valeur la réserve de leurs vêtements qui s'éclairent par contraste et irradiant la page. L'artiste choisit d'occuper l'intégralité de l'espace, sans offrir aux spectateurs un endroit où le regard puisse se reposer, créant à la fois un effet dynamique et un sentiment de saturation oppressant.

Felice Giani est l'un des principaux représentants de l'école néo-classique italienne de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Après s'être formé à Pavie puis à Bologne, Giani s'installe à Rome en 1780. Il y fréquente Giuseppe Cades et Angelica Kaufmann, avec qui il partage de nombreux points communs stylistiques et une même vision de l'art de leur temps. Ses œuvres, fortement influencées par l'antiquité la plus pompéienne, alternent sujets bibliques et mythologiques. Traitées dans une « manière » à la fois élégante et monumentale, elles assument également une dette à l'art de Michel-Ange et à sa *Terribilità*. L'ambiguë beauté des deux anges peut évoquer celle des *ignudi* qui ornent le plafond de la chapelle Sixtine et renvoie à l'unique péché reproché aux habitants de Sodome : leur prétendue homosexualité.



#### 4. Pierre-Henri RÉVOIL (1776-1842)

*L'élection de Léon XI*, vers 1805

Encre et lavis d'encre brune et noire sur papier

23 x 40 cm

Provenance : descendants de l'artiste

À la mort du pape Clément VIII, le 5 mars 1605, débute au Vatican, la période *Sede Vacante*. Rapidement les cardinaux de l'église catholique se réunissent en conclave pour élire un nouveau pontife. Après plusieurs semaines de tractations et d'après négociations, les votes désignent Alexandre de Médicis, grâce au soutien d'Henri IV, son lointain cousin par alliance, et contre l'avis de Philippe III d'Espagne. Le premier avril 1605, le cardinal Alexandre prend le nom de Léon XI en souvenir de son grand-oncle, le pape Léon X. Dernier membre de la famille Médicis à s'asseoir sur le trône de Saint-Pierre, son règne ne dépassa pas vingt-sept jours. Les artistes n'ont eu que peu de temps pour illustrer cet éphémère pontificat. La plupart des portraits de Léon XI sont posthumes et son tombeau dans la basilique Saint-Pierre de Rome ne fut érigé que quarante ans après sa mort en 1645.

L'artiste lyonnais Pierre Révoil, précurseur du style troubadour avec son compatriote Fleury-Richard, affectionne les sujets rares. Il choisit ici de représenter une scène à l'iconographie inédite : assis sur le trône de saint Pierre, orné des armoiries de sa famille, Léon XI accepte sa charge et bénit la bible que lui présente le diacre. Sous les plafonds de la cha-

pelle Sixtine, dont on peut apercevoir l'autel à l'arrière-plan, le nouveau pape est entouré de plusieurs membres du clergé en habits de grande cérémonie. Sur sa gauche, les quatre cardinaux qui se détachent de manière sculpturale épousent les traits caractéristiques des évangélistes. Grâce à un effet de perspective exagérée, le plus jeune au profil glabre qui évoque la figure de saint Jean semble avoir des proportions colossales. La technique utilisée, mélangeant lavis d'encre brune et noire, est très proche de celle du peintre François-Marius Granet, ami proche de Révoil.

Réalisée précisément deux siècles après le très court règne de Léon XI, l'œuvre renvoie à une époque où le Vatican et la France entretenaient les meilleures relations. En 1805 ces relations sont d'un autre ordre : Napoléon qui s'est couronné lui-même empereur, sous le regard médusé de Pie VII, s'octroie le titre de roi d'Italie le 17 mars. Les tensions entre les deux hommes atteignent leur paroxysme lorsque le pape refuse de prononcer le divorce de Jérôme Bonaparte, frère de l'Empereur. Révoil, en commémorant graphiquement une époque où les relations étaient plus cordiales, pointe du doigt une situation contemporaine qu'il ne peut que regretter.



## 5. Hippolyte LEBAS (1782-1867)

*Intérieur à l'antique*, vers 1807

Encre et lavis d'encre sur papier

12 x 16,5 cm

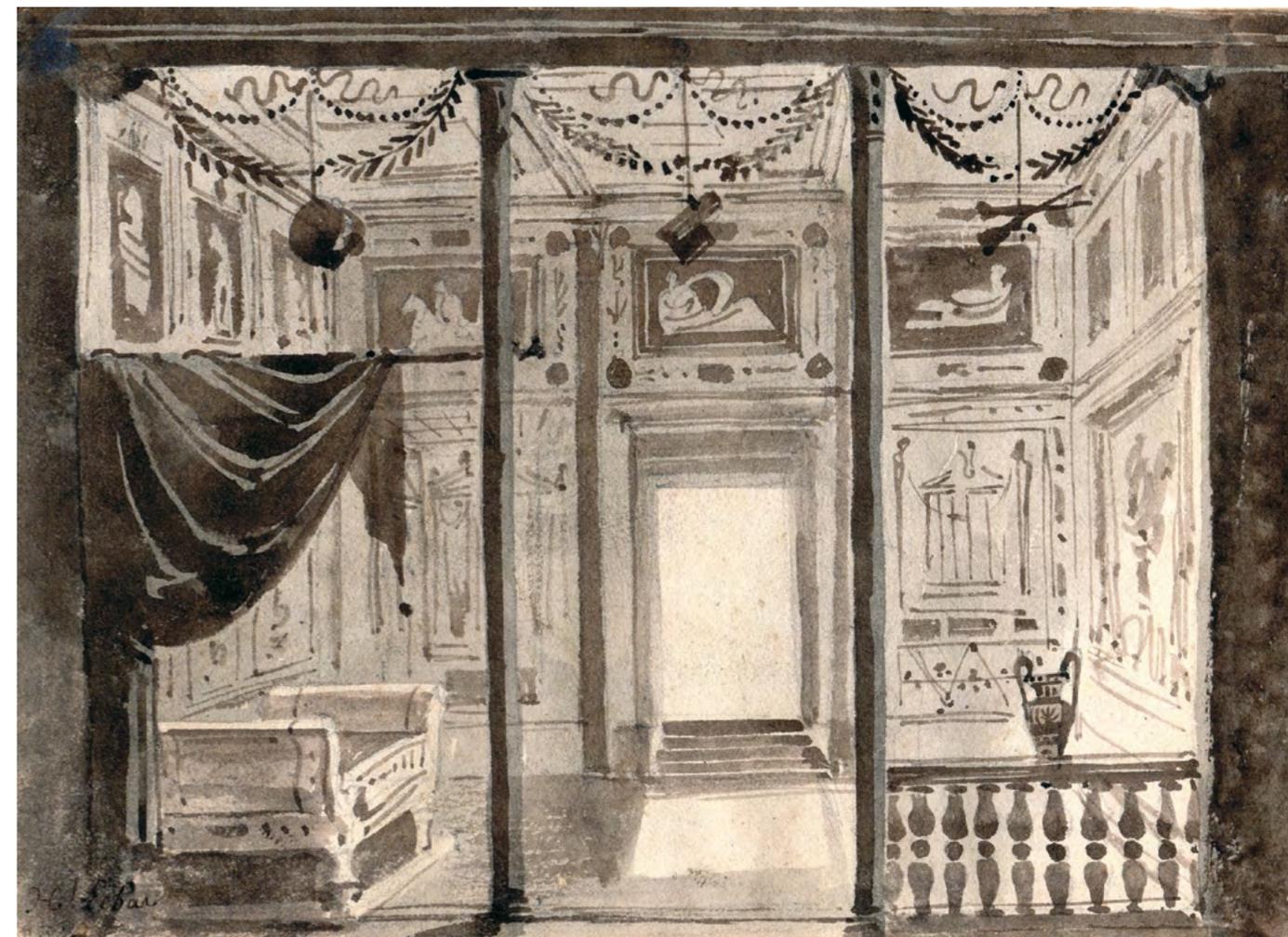
Signé en bas à gauche *H. Lebas*

Le jeune Hippolyte Lebas grandit à Paris, rue de Savoie, dans la même maison que son oncle maternel, l'architecte Antoine Vaudoyer. Enfant, il fréquente l'atelier de ce dernier où il découvre sa propre vocation. Après avoir reçu ses premières leçons dans le cercle familial, il étudie aux côtés de Charles Percier et de Pierre Fontaine. En 1803, il part pour l'Italie en s'engageant dans l'escadron des gardes de Murat et profite de ce premier voyage pour dessiner tous les monuments qu'il peut croiser sur sa route. À son retour, Lebas participe au concours du Prix de Rome d'architecture mais termine second, derrière Jean-Baptiste Desdéban. Malgré cet échec, il obtient l'autorisation de séjourner à la Villa Médicis, probablement grâce à l'intervention de son oncle mais sans le titre de pensionnaire. Joseph-Benoît Suvée (1743-1807) qui dirige les lieux, cède rapidement sa place à Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), qui assure l'intérim dans le courant de l'année 1807. Pâris est un architecte et un décorateur renommé. Chargé par Napoléon I<sup>er</sup> de faire l'inventaire des collections d'antiques de la Villa Borghèse puis d'organiser leur transport vers la France, il va s'attacher la collaboration d'Hippolyte Lebas pour réaliser des relevés. Le maître aura sur le jeune architecte une très forte influence.

Deux colonnes métalliques divisent l'espace de la feuille en trois parties. À gauche, une tringle horizontale supporte

un voile sombre replié sur lui-même découvrant un lit de repos, unique meuble occupant la pièce. Sur la droite, une amphore à figures noires repose sur une balustrade. L'intérieur se développe sur trois parois richement décorées de fresques en deux registres, divisées en panneaux séparés par des rinceaux de feuillages et des motifs géométriques. Face à nous, une ouverture dans le mur laisse pénétrer une lumière blanche. Projet d'aménagement d'intérieur néo-classique dans le goût antique pompéien ou simple jeu de reconstitution imaginaire d'une villa romaine, ce dessin au lavis d'encre noire, de petit format, donne à cet espace en boîte ouverte des faux airs de maison de poupée.

À son retour en France, Hippolyte Lebas commence par seconder d'autres architectes sur certains grands projets en cours à Paris, tels ceux de la Chapelle expiatoire et du Palais Brongniart. En 1822, il remporte le concours pour la construction de l'église Notre-Dame-de-Lorette dans le quartier de la Nouvelle Athènes. Il peut alors faire toute la démonstration de son talent. Profondément néo-classique, l'édifice s'inspire des églises paléochrétiennes que Lebas a pu étudier durant ses différents séjours romains.



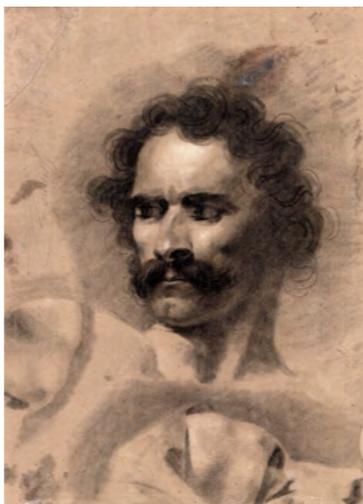
## 6. Alexandre-Marie COLIN (1798-1875)

*Autoportrait entouré d'études*, vers 1818-1819

Au verso *Portrait de Gerfant*

Pierre noire et craie blanche sur papier brun

29,5 x 21 cm



Verso de la feuille, *Portrait de Gerfant*.

Au centre de la page, l'artiste s'est représenté de léger trois-quarts, la moitié du visage plongée dans l'ombre, les traits sculptés, creusés par le jeu des lumières. Son regard fixe un point sur la droite, nous ignore et donc nous interpelle ; ses cheveux, coiffés à la mode romantique, semblent rejetés vers l'arrière, gonflés par le souffle de la révolte créatrice. Les modèles de plâtres, le portrait fidèle d'un ami, Charlet peut-être, le profil vengeur d'une figure mâle aux accents géricaldiens l'entourent, dansants, tels des rêves matérialisés sur la feuille. Au revers, un homme à la moustache virile, le regard sombre, ne nous est pas inconnu. Modèle professionnel, tournant d'atelier en atelier, il s'agit de Gerfant, l'ami de Géricault qui posa pour *Le Radeau de la Méduse*. Alexandre-Marie Colin, l'auteur de cette double feuille était lui-même un proche de Géricault.

Une lithographie datant de 1824 conserve le souvenir de cette amitié. Titrée *Géricault d'après un portrait fait en 1816*, elle porte en bas à droite la signature de Colin. Le peintre n'avait que dix-huit ans lorsqu'il réalisa le portrait de son ami qui en

avait vingt-cinq. Les deux artistes se rencontrent à l'École des Beaux-Arts où le jeune Alexandre-Marie intègre l'atelier de Girodet en 1814. Le Louvre possède un portrait de Colin anciennement attribué à Géricault, qui est aujourd'hui considéré comme un autoportrait. Un peu plus jeune et légèrement plus rond que sur ce dessin, le peintre reste cependant reconnaissable. La présence des plâtres d'études ainsi que celle de Gerfant, suggèrent une exécution à l'époque où Colin est encore élève dans un atelier et donc avant ses débuts au Salon de 1819. Il a alors une vingtaine d'années.

Grand portraitiste et graveur, Colin semble avoir usé de la pierre noire comme d'une craie lithographique pour réaliser cette feuille. Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de France conserve un important recueil de portraits de la main de Colin. Légué par Étienne Moreau-Nélaton, il regroupe, outre une gravure de Colin réunissant les portraits de plusieurs élèves de l'atelier de Girodet, un ensemble de croquis spontanés de petits formats, sévères ou à charge, représentant ses amis peintres en formation.



## 7. Joseph PAELINCK (1781-1839)

*La Toilette de Psyché dans le palais de l'Amour*, vers 1823

Crayon sur papier

29 x 41 cm



Joseph Paelinck, *La Toilette de Psyché dans le palais de l'Amour*, vers 1823, huile sur toile, collection particulière.

« Psyché est assise sur un fauteuil pour faire sa toilette ; des nymphes remplissent auprès d'elle l'emploi que l'amour leur a imposé ; les Grâces, par leur danse, tâchent de charmer l'ennui d'une longue toilette ; l'une d'elles au son de la lyre indique les mouvements de la danse ; l'appartement est orné de candélabres, de vases, d'une cassolette d'où s'exhale la fumée des parfums ; le pavé est de mosaïque ; un riche paravent avec une inscription grecque, laisse à découvert la vue du somptueux palais que Psyché habite. » Cette description accompagne la présentation de l'œuvre de Joseph Paelinck dans le livret du salon de Gand de 1823.

*La Toilette de Psyché dans le palais de l'Amour*, acquis par Guillaume 1<sup>er</sup> et aujourd'hui conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam, valut au peintre une médaille d'honneur pendant le salon. Le sujet retenu par l'artiste s'éloigne alors des thèmes tragiques que David avait largement contribué à mettre à l'honneur. En 1823, celui qui fut le maître de Joseph Paelinck à Paris entre 1802 et 1806, vit à Bruxelles en exil. David

abandonne lui-même ce répertoire, à la fin de sa vie, au profit de thèmes plus légers et influence toute une génération d'artistes néo-classiques en Belgique. C'est dans la mouvance de ce changement doucereux que Paelinck s'inscrit avec un goût prononcé pour des compositions dont l'ampleur est soulignée par le cadre architectural dans lequel la scène se déroule.

Le dessin double-face au crayon est construit sur une mise au carreau propice à son report sur la toile dans son format définitif. On peut déjà y voir l'ensemble des figures dans les postures qu'elles adopteront sur la toile. La structure du décor n'est cependant que suggérée par des lignes de construction et les différents accessoires, lyre, éventail, coffret, lampe sont totalement absents. Seul le fauteuil de Psyché est déjà travaillé en détail sur le dessin, alors que le repose-pieds n'est qu'évoqué par une forme géométrique. L'existence d'une esquisse préparatoire dans une collection privée permet de constater, en outre, des évolutions et des changements à chacune des étapes de la conception de l'œuvre.



## 8. Edme DUMÉE (1792-1861)

*Frontispice gothique pour l'album de Madame Gabriel Delessert, 1824*

Aquarelle

24 x 33 cm

Signé et daté en bas à droite *Edme - 1824*

Architecture caprice aux proportions monumentales et à l'usage incertain, cette fantaisie gothique pour un jardin à l'anglaise répond au goût troubadour qui s'impose dans toute l'Europe des années 1820. Composé de deux tours à pinacles séparées par un étroit corps de bâtiment ouvert sur deux niveaux, l'édifice porte à son fronton le mot *Album*, inscrit dans un cartouche. La végétation sauvage du premier plan se poursuit dans le lointain d'un paysage traversé par une rivière bordée de fabriques.

L'auteur de cette aquarelle, Edme Dumée, est principalement connu comme décorateur de théâtre. Élève de Pierre-Luc-Charles Cicéri à l'Opéra de Paris, il deviendra lui-même directeur du matériel théâtral de la ville de Rouen et se chargera à ce titre des décors de nombreux opéras. L'œuvre, très proche techniquement des maquettes de son maître, fut réalisée comme page de garde d'un album amicorum. Ces carnets très en vogue au début du XIX<sup>e</sup> siècle étaient proposés par de nombreux libraires et éditeurs sous forme vierge pour une clientèle aisée. Dans certains cas richement reliés de

maroquin et garnis de ferrures, ils permettaient de coller les dessins offerts par des artistes amis, amateurs ou confirmés. Ce frontispice, à la fonction clairement inscrite au sommet du motif, ornait la première page de l'album amicorum de Valentine de Laborde plus connue sous le nom de Madame Gabriel Delessert.

Fille d'Alexandre de Laborde, homme politique et archéologue, elle épousa Gabriel Delessert l'année où fut réalisé ce dessin. Comme elle, son mari était l'héritier d'une célèbre dynastie de banquiers. La future femme de lettres, qui n'avait que dix-huit ans, dut recevoir l'album orné de cette aquarelle en cadeau de mariage. Sous le règne de Louis-Philippe, Valentine devint l'égérie et la maîtresse de Prosper Mérimée alors que son mari accédait au poste de préfet de police de la ville de Paris. Elle pouvait compter parmi ses amis la fine fleur de la génération romantique : Chateaubriand, Delacroix, Musset ou Stendhal. Sous le second Empire, elle fut une proche du couple impérial et put conseiller Napoléon III sur certains points de sa politique culturelle.



## 9. Fleury-François RICHARD (1777-1852)

*Boieldieu et la Dame blanche*, vers 1825

Lavis d'encre et gouache blanche

34 x 19 cm

Signé en bas à droite *F. Richard*



Henri-François Reissner (1767-1828),  
*Portrait de François-Adrien Boieldieu*, vers  
1820, huile sur toile, Paris, musée de  
la Musique.

Sous les voûtes d'un édifice gothique en ruine, un homme assis, plume à la main, écoute une vieille femme lui désignant différents personnages à l'arrière-plan. À travers une baie en partie détruite et dont les vitraux sont depuis longtemps absents, des archers en costume médiéval s'agitent autour d'une croix. Derrière eux, une forêt dense ferme la perspective et laisse entrevoir un ciel laiteux. Plus en avant, éclairé par une ouverture percée dans la voûte effondrée, un homme seul, portant l'uniforme des mousquetaires du XVII<sup>e</sup> siècle, lève les yeux vers la gauche de la composition. Le massif pilier qu'il semble regarder, cache, affleurant le bord de la feuille, une figure de jeune femme éthérée dont les pieds ne touchent pas le sol. Évanescente et drapée, cette apparition fantomatique porte le nom de dame blanche.

La légende de la «Dame blanche» est commune à la plupart des folklores européens. Entité surnaturelle quelquefois bienveillante, mais le plus souvent néfaste, elle donne son titre à un opéra-comique créé le 10 décembre 1825 par François-Adrien Boieldieu sur un livret d'Eugène Scribe. Le projet, s'inspirant de deux romans gothiques de Walter Scott, *Guy Mannering ou l'Astrologue* (1815) et surtout *Le Monastère* (1820), est amorcé en 1821. Dès sa première représentation

l'œuvre connaît un véritable triomphe et sera jouée plus de cent fois l'année suivante avant d'intégrer le répertoire des plus prestigieux théâtres internationaux. Typique du style troubadour pour lequel le public faisait preuve d'un véritable engouement, *La Dame blanche* mêle la légèreté des opéras-comiques français du XVIII<sup>e</sup> siècle aux tourments fantastiques du romantisme naissant. L'œuvre reste encore aujourd'hui un modèle du genre dont l'influence sur le *Robert Le Diable* de Meyerbeer en 1831, puis sur toute une génération de compositeurs, de Bizet à Delibes en passant par Wagner, est indéniable.

Fleury-François Richard, peintre, représentant majeur du style troubadour en France, choisit d'installer le compositeur, au portrait reconnaissable, dans une architecture qui s'inspire de celle du couvent des Cordeliers de l'Observance à Lyon. En accumulant les détails et les jeux de lumière dans un espace réduit et resserré, l'artiste fait preuve des qualités d'un enlumineur. Provenant d'une collection de dessins de l'école lyonnaise constituée autour de 1830, l'œuvre est probablement l'une des feuilles les plus ambitieuses et les plus abouties de l'artiste.



## 10. Eugène DEVÉRIA (1805-1865)

*Octave, Scapin et Léandre*, 1829

Lavis d'encre et gouache blanche

18,5 x 15,5 cm

Signé en bas à gauche



Julien Potier (1796-1865) *Octave, Scapin et Léandre*, 1829, huile sur toile, collection particulière.

Cette scène des *Fourberies de Scapin* de Molière montre Octave et Léandre retrouvant le facétieux Scapin. Léandre, furieux, veut lui passer son épée au travers du corps mais Octave s'interpose et Scapin, effrayé, finit par avouer une partie de ses méfaits. Les acteurs en costume de la commedia dell'arte sont tracés à l'encre et relevés de gouache blanche, par Eugène Devéria sur un fond au lavis. En 1829, *Les Fourberies de Scapin*, toujours au programme du « Français » était interprétée par trois sociétaires de la Comédie-Française : Bouchet jouant Octave, Mircour, Léandre et Monrose le rôle-titre de Scapin. Une peinture de Julien Potier, datée de cette année-là, illustre la scène, avec les mêmes acteurs dans des costumes presque identiques. Seule différence iconographique notable : le décor. Chez Potier, les acteurs se querellent dans les rues de Naples, reconnaissable à son emblématique volcan d'où s'échappe une fumée menaçante, alors que chez Devéria, ils jouent la même intrigue mais dans un espace intérieur qui ne correspond en rien au décor canonique.

Eugène Devéria, grâce au succès de sa *Naissance d'Henri IV* deux ans plus tôt au Salon de 1827, apparaît comme l'un des meilleurs espoirs du jeune mouvement romantique en peinture. Son frère aîné, Achille, est un dessinateur et lithographe talentueux qui réalise les portraits de nombreux artistes et intimes, tels que Victor Hugo, Prosper Mérimée, Franz Liszt ou Alexandre Dumas. Cette année-là, justement, Dumas fait jouer pour la première fois sa pièce *Henri III et sa cour* à la Comédie-Française. Achille en illustre par la lithographie l'une des scènes principales. Eugène Devéria, fort de ses amitiés littéraires et théâtrales, peut sans encombre accéder au revers du décor et assister aux répétitions des autres pièces programmées en parallèle de celle de Dumas. Ce fut le cas pour ce passage des *Fourberies de Scapin*, où l'on peut voir les trois acteurs répéter la troisième scène du deuxième acte, loin des planches, installés dans une salle simplement meublée d'un rideau et d'un paravent.



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

*Projet de décor pour Robert le Diable*, vers 1831

Aquarelle

26 x 46 cm

Le 21 novembre 1831 eut lieu à l'Opéra de Paris, salle Le Peletier, la première représentation de *Robert le Diable*. Opéra en cinq actes composé par Giacomo Meyerbeer sur un livret d'Eugène Scribe et Germain Delavigne, l'œuvre tire son propos d'une légende médiévale. L'histoire originale, dont la première version remonte au XIII<sup>e</sup> siècle, redevient très populaire dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Robert, un chevalier élevé en tant que fils du duc de Normandie, occupe son existence en pillages et massacres. Un jour, pris de remords, il interroge sa mère sur ses origines et finit par apprendre un terrible secret : il est le fils du Diable. Il passera le reste de sa vie à expier ses péchés, se rendant à Rome pour rencontrer le pape qui le condamne à vivre tel un fou avec des chiens. Amoureux de la fille de l'empereur, Robert est finalement pardonné pour ses fautes passées et peut épouser la jeune femme.

Meyerbeer et Scribe adaptent très librement cette légende qu'ils situent dans le royaume de Sicile et l'édulcorent sur de nombreux points. L'opéra rencontre un succès retentissant. Au-delà de la partition, nombreux sont ceux qui saluent les prodigieux décors conçus par Pierre-Luc-Charles Cicéri. Composés de six tableaux différents, aussi complexes que somptueux, ils puisent leur source dans l'architecture médiévale. Le plus célèbre, celui du second tableau de l'acte III, est décrit comme « un cloître où se dressent plusieurs tombeaux, dont celui de sainte Rosalie ». Le projet très abouti, réalisé à

l'aquarelle, montre une pièce ouverte à droite sur le jardin d'un cloître couvert de cyprès et se prolongeant sur la gauche par une profonde galerie. Les rinceaux de lierre et de glycine accrochés aux colonnes romanes laissent voir dans le lointain bleuté une succession d'arcades et un clocher monumental. Selon une mention ancienne, il semblerait que Cicéri se soit inspiré du cloître Saint-Trophime d'Arles pour ce décor. À l'époque, les journaux choisissent précisément ce passage de l'opéra pour illustrer leurs propos. De nombreuses gravures et lithographies présentent ce décor en particulier en y intégrant les acteurs et le rideau de scène, voire quelquefois l'espace de la salle et le public. La plus célèbre illustration contemporaine est une lithographie en couleur d'Eugène Cicéri (le fils de l'auteur). On peut y voir le personnage de Robert entouré de nombreuses figurantes vêtues de lincauls pour *le Ballet des nonnes*.

En 1871, Edgar Degas assiste à la reprise de l'opéra dans les décors de Cicéri. Il choisit lui aussi, quarante-cinq ans après la première de l'œuvre de Meyerbeer, le passage emblématique du *Ballet des nonnes* comme sujet pour deux de ses peintures. La première version commandée par le baryton et collectionneur Jean-Baptiste Faure est reprise par Degas en 1876 qui souhaite la modifier. Refusant finalement de la retoucher, il peint une seconde peinture de même composition qu'il remet au chanteur.



Edgar Degas, *Ballet de Robert le Diable*, 1871, huile sur toile, New-York, Metropolitan Museum of Art



## 12. Théophile FRAGONARD (1806-1876)

*Jeune homme assis*, 1836

Pierre noire et craie blanche sur papier

27 x 21 cm

Signé et daté sur la droite *Theoph. Frago - 1836*

Théophile Fragonard est l'héritier d'une célèbre dynastie d'artistes originaires de Grasse. Jean-Honoré, son grand-père, mort l'année de sa naissance, fut l'un des peintres les plus importants de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Son père, Alexandre-Évariste, fut également célèbre. Ancien élève de David, il débuta dans la veine néo-classique sous l'Empire avant d'adopter un style plus troubadour pendant la Restauration. Il collabora à la manufacture de Sèvres et reçut un grand nombre de commandes de décors pour des édifices publics, dont un plafond pour le Louvre.

Le tout jeune Théophile évolue dans un foyer où le métier d'artiste est plus qu'une simple profession et fort des leçons de son père, il poursuit naturellement la tradition familiale. Proche des artistes de la génération romantique, il s'intéresse très tôt à la lithographie et travaille pour plusieurs éditeurs parisiens à la fin des années 1820. Il réalise également de nombreuses vignettes et illustre plusieurs ouvrages dont le *Génie du christianisme* de Chateaubriand en 1837. Sur les traces de son père, il produit régulièrement des modèles pour les porcelaines de la manufacture de Sèvres

et participe au Salon à partir de 1831. Ses talents de portraitiste tant comme peintre que dessinateur lui attirent des commandes.

Représenté à mi-corps, un jeune homme élégant portant des lunettes tient la pose assis sur une chaise. Il est vêtu d'une longue veste sombre à large col et d'une cravate qui cache une chemise blanche. Son visage aux traits fins présente une barbe naissante taillée en favoris et sa coiffure est dans l'air du temps. L'artiste a tracé l'ensemble à la pierre noire estompée, juste relevée sur le col de craie blanche et a laissé volontairement inachevée la partie inférieure du dessin, occultant la main gauche du modèle. Il a cependant pris soin de mettre en avant sa main droite qui, posée sur le dossier de la chaise, nous présente une bague. Cet anneau porté à l'index droit est traditionnellement un signe d'autorité, souvent réservé au chef de famille. Ce portrait est proche dans sa manière et sa technique des œuvres d'Achille Devéria ou d'Alexandre-Marie Colin, deux artistes majeurs de l'école romantique que devait fréquenter Théophile.



### 13. Édouard DUBUFE (1819-1883)

*Ange pensif*, vers 1836-1842

Pierre noire et craie blanche sur papier

26 x 18 cm

Signé du monogramme en bas à droite *ED*

Provenance : collection Hortense Zimmerman



Paul Delaroche (1797-1856), *Sainte Cécile et les anges*, 1836, huile sur toile, Londres, Victoria & Albert Museum.

Fils du peintre Claude-Marie Dubufe (1790-1864), Édouard intègre l'atelier de Paul Delaroche à vingt-cinq ans après s'être formé dans celui de son père. En 1836, son maître travaille sur une composition intitulée *Sainte Cécile et les anges* à laquelle Édouard a pu collaborer. Tracé à la pierre noire et à la craie blanche sur un papier brun, son ange pensif reprend précisément les codes iconographiques choisis par Delaroche pour son tableau. La figure céleste épouse les traits d'une jeune fille aux cheveux clairs, attachés. Figure longiligne aux larges ailes déployées, elle est habillée d'un drapé ceinturé au-dessus de la taille. Agenouillé sur un nuage, l'ange se tient le visage de la main gauche, songeur.

Édouard Dubufe se fait connaître du public en exposant pour la première fois au Salon de 1839 une *Annonciation* et un *Portrait de femme*. Son talent de portraitiste lui attire rapidement une clientèle fortunée qui assure son avenir. Lors-

qu'il rencontre Juliette Zimmerman au début des années 1840, sa fraîche reconnaissance convainc le père de la jeune femme, un célèbre pianiste proche des cercles romantiques, de consentir à leur mariage. Durant cette période, Édouard, qui doit faire sa cour, fréquente la famille et offre cet ange pensif à sa belle-mère, Hortense.

Dubufe connaît la consécration en 1853, lorsque le couple impérial lui commande deux portraits. Son épouse Juliette est elle-même artiste et pratique la sculpture. Elle lui donnera un fils en 1853, avant de décéder prématurément à la naissance de leur deuxième enfant deux ans plus tard. Leur fils Guillaume deviendra un peintre reconnu, comme son père et son grand-père avant lui.



## 14. Jean-Jacques CHAMPIN (1796-1860)

### *La Tombe de Darnay, 1837*

Crayon et lavis d'encre sur papier

14,5 x 11 cm

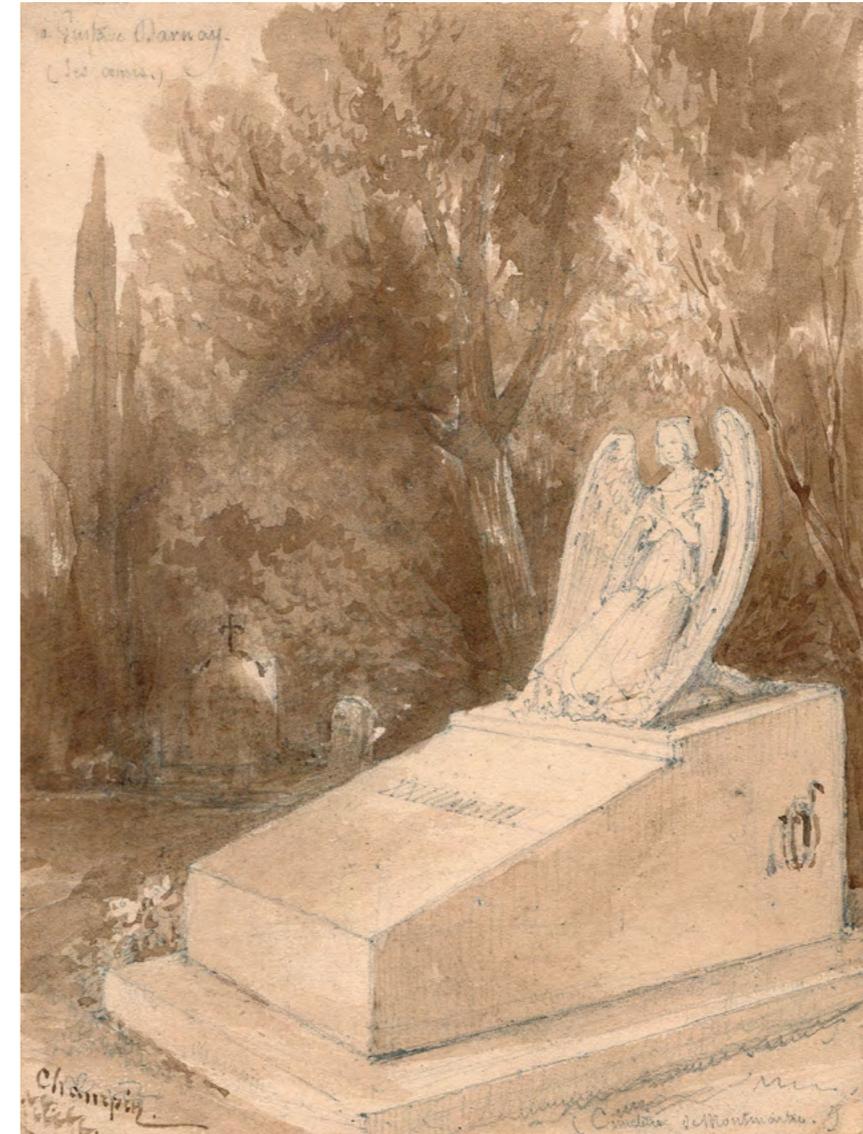
Signé en bas à gauche *Champin*

Le 4 septembre 1837, Victor Hugo écrit à Adèle son épouse : « Je songeais, à cet instant-là, à tous les amis que je viens de perdre [...] d'Arnay, ce pauvre doux enfant si gracieux ». Ces quelques mots évoquent la disparition d'un jeune dramaturge, Gustave Darnay, à vingt-trois ans. Émile-Fortuné-Gustave Darnay de Laperrière est né le 4 février 1814. Auteur précoce, il écrit à vingt-et-un ans pour le comte Honoré de Sussy les paroles d'une romance avec chœur, *Les Captives*. Deux ans plus tard, il rédige avec lui le livret d'*Alice*, un drame lyrique dont la création a lieu le 8 avril 1837. L'œuvre connut un certain succès et permit à Darnay d'apparaître comme l'un des jeunes espoirs de la nouvelle génération romantique. À cette époque, il fréquente Victor Hugo et Alexandre Dumas. Moins de quatre mois après la première d'*Alice*, le cinquième jour du mois d'août, le jeune homme s'éteint.

Dans un recoin du cimetière de Montmartre, le peintre Jean-Jacques Champin s'est arrêté pour dessiner au lavis d'encre sépia la tombe du jeune homme trop tôt disparu. Sur la partie inclinée du tombeau, il relève la mention *XXIII ans !!!*, rappelant pour l'éternité le départ précoce du défunt. L'ouvrage en pierre est dominé par un ange en adoration, œuvre du sculpteur Carlo Marochetti. Dans le coin supérieur gauche de la feuille, Champin a noté en guise

d'épithaphe : *A Gustave Darnay, ses amis*. Cette mention visiblement absente sur le monument y sera finalement ajoutée, associée aux noms de trois de ses amis qui ont financé la sépulture par souscription : le comte Palamède de Forbin-Janson, le comte Honoré de Sussy et Albert Courpon. Louis-Marie Normand restitue par la gravure la composition fidèle et les détails de l'édifice dans son ouvrage *Monuments funéraires choisis dans les cimetières de Paris et des principales villes de France* publié en 1863. Toujours visible aujourd'hui à Montmartre, la tombe est en ruine, les mentions illisibles, et la sculpture de Marochetti, très endommagée et décapitée, ne pleure plus sur « le doux enfant si gracieux ».

Champin, prénommé Jean-Jacques en hommage à Rousseau, est le fils d'un graveur établi à Sceaux. Formé dans les ateliers de Félix Storelli et Auguste-Jacques Régnier, lui-même élève de Jean-Victor Bertin, il se spécialise dans le genre du paysage historique et voyage jusqu'en Italie. Collaborant à plusieurs ouvrages gravés de vues pittoresques, il rencontre Charles Nodier et fréquente par son intermédiaire les salons littéraires où il côtoie Victor Hugo et Alexandre Dumas. Par leurs amitiés communes, Champin et Darnay purent se lier d'une affection dont ce dessin reste l'unique témoignage en-deuillé.



## 15. Eugène VIOLLET-LE-DUC (1814-1879)

*Les Jardins de la Villa Médicis*, 1837

Aquarelle

15,5 x 24 cm

Daté et signé en bas à droite 1837. E.V. Leduc

Eugène Viollet-le-Duc s'est très tôt refusé à suivre la voie académique de l'École des Beaux-Arts pour sa formation d'architecte. Ce mépris pour l'institution et son absence de participation au concours du Prix de Rome lui ferment définitivement les portes de la Villa Médicis en tant que pensionnaire. Son père, employé au Palais des Tuileries comme conservateur des résidences royales, obtient cependant du roi Louis-Philippe un soutien financier qui permet à Eugène de rejoindre l'Italie en 1836. Jeune marié et père depuis peu, il abandonne le 12 mars femme et enfant pour prendre la route de la Sicile en compagnie de son fidèle ami Gaucherel. Ensemble ils visitent le sud de la péninsule pendant plusieurs mois avant de remonter vers Rome. Viollet-le-Duc découvre la Ville éternelle le 30 juillet et note plus tard : « Il faut quelque temps pour se faire à Rome [...] J'éprouve ici ce que je n'ai éprouvé nulle part, c'est-à-dire une stupéfaction, un abasourdissement complet ». Avec son épouse Élisabeth, qui finit par le rejoindre, ils sont reçus à la Villa Médicis. Le nouveau directeur, Jean-Auguste-Dominique Ingres et sa fidèle Madeleine, leur font bon accueil. Durant leur séjour, le jeune architecte et sa femme deviennent même des habitués des lieux : Eugène peut discuter de théorie de l'art avec les pensionnaires pendant qu'Élisabeth profite des jardins avec madame Ingres.

À l'occasion d'une journée fraîche mais ensoleillée de 1837,

l'artiste s'installe lui aussi dans le parc, accompagné de son nécessaire d'aquarelliste. Il fixe sur la feuille, tournant le dos à la Villa, la monumentale sculpture de la déesse Roma. Trois pins entourent l'antique statue et divisent la composition. Au centre, l'eau s'écoule dans le bassin d'une fontaine près de laquelle jouent des enfants surveillés par leur nourrice. Deux hommes, sur la gauche, portant vestes et chapeaux, sont en grande conversation alors que plus loin, une jeune femme se promène une ombrelle à la main. Sur la droite, on peut apercevoir l'extrémité de la terrasse du Bosco. À cet instant, Élisabeth est peut-être auprès du maître des lieux, prenant la pose, pendant que celui-ci la dessine. Ingres réalisa effectivement cette année-là un portrait au crayon de madame Viollet-le-Duc, qui atteste des liens d'amitié entre les deux hommes.

À son retour en France, après dix-huit mois en Italie, Eugène débute véritablement sa carrière et devient l'un des plus influents architectes de son époque. Passionné par l'art médiéval, il entame les restaurations de plusieurs édifices importants sur tout le territoire national : Notre-Dame de Paris, la cité de Carcassonne ou le château de Pierrefonds en sont les parfaits exemples. Bien qu'aujourd'hui contestés, ses choix privilégiant la réinvention à la restauration historique ont profondément marqué notre vision de l'architecture du Moyen Âge.



## 16. George SAND (1804-1876)

*Caricature d'Eugène Delacroix*, vers 1835-1840

Crayon sur papier

5 x 6,9 cm

Annoté et titré sur le support d'origine :

*Eugène Delacroix par Georges Sand*

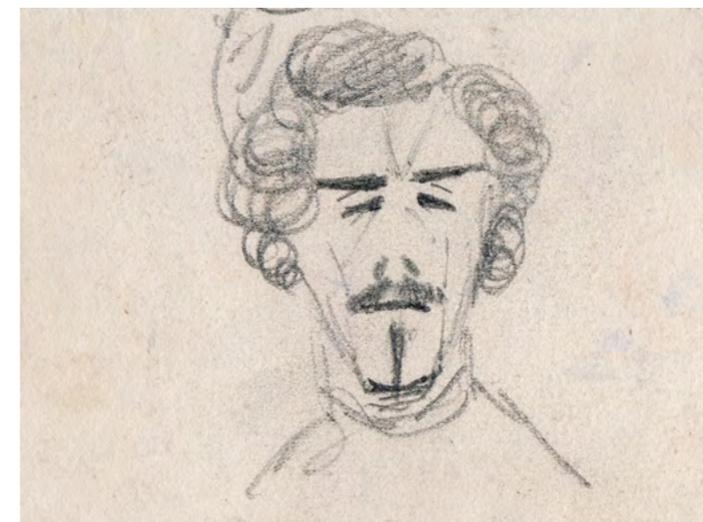
Provenance : collection Hortense Zimmerman

En 1834, Frédéric Buloz, le directeur de la *Revue des Deux Mondes*, commande à Eugène Delacroix un portrait de George Sand. Cette peinture devait servir de modèle pour l'illustration des articles de la femme de lettres. Les deux artistes se rencontrent pour la première séance de pose au mois de novembre, alors que Sand est au plus mal. Elle vient de rompre avec Musset et a coupé ses magnifiques cheveux longs pour les offrir à son ancien amant. Le peintre est profondément ému par la femme meurtrie dont il trace un portrait touchant. Coiffée à la garçonne, le regard triste dirigé vers le ciel, George Sand est représentée dans un camaïeu de brun, vêtue d'une large veste d'homme. Cette œuvre qui fut reproduite tant de fois par la suite était restée en main privée et vient d'être acquise par le musée Delacroix.

Les deux grandes figures du romantisme se lient d'une amitié profonde et se retrouvent régulièrement dans les salons parisiens. Entre 1836 et 1838, alors que George Sand tombe lentement amoureuse de Frédéric Chopin, Delacroix sert de confident et quelquefois d'intermédiaire. À cette époque, les soirées mondaines s'enchaînent dans le quartier de la Nouvelle Athènes ; on discute d'art, de philosophie, de politique ; plus tard on se réunit dans un salon feutré, un verre à la main, autour du piano pour écouter Liszt puis Chopin. Certains écrivent sur le rebord d'une cheminée,

d'autres dessinent sur un coin de table. La plume ou le crayon à la main, George Sand profitait de ces moments entre amis pour réaliser des caricatures de ses intimes. Nous connaissons un certain nombre de ces « charges », dans lesquelles Sand soulignait les caractéristiques physiques ou morales de ses modèles pour faire rire l'assistance. Si Chopin était l'une de ses cibles favorites, Delacroix connut à plusieurs reprises les outrages du crayon acéré de la jeune femme. À l'occasion d'une soirée au début des années 1840, probablement chez le pianiste Pierre Zimmerman, Sand réalisa ce petit portrait de son ami sur un bout de papier. D'un trait rapide, elle saisit sa chevelure ébouriffée, ses sourcils épais, sa moustache et son bouc, et réduit son nez à deux trous noirs pour les narines. À la fin de la soirée, George Sand dut offrir ce dessin à la femme de son hôte, Hortense Zimmerman, qui le colla dans son album en mentionnant sous le portrait l'identité de son auteur et celle de sa victime.

Par la suite Eugène Delacroix devint un habitué de Nothant où George Sand avait sa maison de campagne. Le peintre y passait de longs séjours durant lesquels il dessinait les jardins et donnait ses premières leçons au petit Maurice, le fils de George. Cette profonde et sincère amitié, malgré quelques périodes de tensions, dura jusqu'à la mort du peintre en 1863.



## 17. Jean-Gabriel FALAMPIN (1803-1860)

*Le Louvre et la Seine depuis les quais*, vers 1835-40

Aquarelle

11,2 x 24,5 cm

Signé en bas à gauche *G. Falampin*

Jean-Gabriel Falampin, dont le nom est parfois orthographié « Falempin », est un avocat et homme de presse actif au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Il débute comme clerc de notaire chez maître Defresne avant d'ouvrir son cabinet d'avocat au 348 bis rue Saint-Honoré à Paris. Ami fidèle du caricaturiste Jean-Jacques Grandville depuis leur jeunesse, il fréquente les cercles culturels parisiens et participe à plusieurs sociétés artistiques. Il fait la connaissance de George Sand et se charge des affaires de la femme de lettres à partir de 1841. Un an plus tard, il fonde avec Jean-Baptiste-Alexandre Paulin le journal *L'Illustration* en se réservant plus précisément la partie artistique.

La riche correspondance de George Sand nous apprend qu'il avait de nombreux défauts et que de toute évidence il gérait mieux ses propres affaires que celles de sa cliente et amie. Dans une lettre adressée à Alexandre Dumas fils en 1850, elle se sent obligée de s'excuser du nom même de son avoué : « ayez l'obligeance de faire porter le paquet bien cacheté, chez M Falampin (Pardonnez-moi, ce n'est pas moi qui l'ai donné au baptême à ce brave homme) ». À l'époque, ce patronyme qui était vraisemblablement ridicule, renvoyait à plusieurs vaudevilles et pièces de boulevard. C'était le cas du

rôle joué par Alcide Tousez dans *Les Baigneuses* en 1833, où son interprétation grotesque du garde forestier « Falampin » était encore présente dans les mémoires. Ce nom est également associé au titre d'un roman de Louis Reybaud paru en 1845 : *César Falempin*. Dans son texte, l'auteur se moque des « feuilletons à la vapeur », procédé de publication par épisodes dont Balzac et surtout Dumas abusaient. Destinées au fils de ce dernier, les excuses de Sand tenaient du trait d'humour.

Gabriel Falampin n'a pas laissé de trace dans l'histoire comme artiste malgré ses amitiés célèbres. Cette aquarelle de très belle qualité ne peut être cependant l'œuvre d'un complet amateur. Le Louvre et la Seine, vus depuis les quais de la rive gauche, sont représentés dans l'état où ils étaient peu avant 1840. Plusieurs péniches ou bateaux-lavoirs sont amarrés au premier plan. La grève, sur la rive opposée, n'est pas encore aménagée et plantée d'arbres telle qu'on peut la voir sur une photographie de Daguerre datant du début des années 1840. Seule production connue et signée de la main de Falampin, cette œuvre reprend les codes de l'aquarelle romantique et peut être rapprochée de certaines vues de Paris par Eugène Delacroix, Richard Parkes Bonington ou Paul Huet.



## 18. Édouard de BEAUMONT (1821-1888)

*Portrait de Marie Dorval*, vers 1840-45

Pierre noire et estompe sur papier

31 x 23,5 cm

Titré en bas à gauche *Marie Dorval*

Signé en bas à droite *E Beaumont*

Marie-Thomase-Amélie Delaunay eut une enfance malheureuse. Orpheline de père à cinq ans puis de mère quelques années plus tard, elle fut élevée par un oncle comédien. Dès son plus jeune âge, elle débute sur les planches lilloises dans des rôles d'enfants, puis à quinze ans, est mariée de force avec un comédien, Allan Dorval, de vingt ans son aîné. Rapidement veuve, elle conservera de lui son nom d'épouse qui deviendra son nom de scène : Marie Dorval.

En 1818, elle obtient ses premiers rôles sur la scène parisienne au théâtre de la Porte Saint-Martin. Mais sa carrière prend véritablement son envol neuf ans plus tard lorsqu'elle partage l'affiche avec le célèbre Frédérick Lemaître dans *Trente ans ou la Vie d'un joueur*. Remariée en 1829, elle devient la maîtresse et l'égérie d'Alfred de Vigny, qui la fait entrer, avec l'aide de Victor Hugo, au Théâtre-Français en 1834. Aujourd'hui, le nom de Marie Dorval est indissociable de la révolution romantique des années 1830 et 1840. Son interprétation des premiers rôles dramatiques dans les pièces de Dumas, Hugo et Vigny a marqué la mémoire de toute une génération. Selon Théophile Gautier, elle avait sur scène «des cris d'une vérité poignante, des sanglots à briser la poitrine, des intonations si naturelles, des larmes si sincères que le théâtre était oublié, et qu'on ne pouvait croire à une dou-

leur de convention ». Grande célébrité sous la monarchie de Juillet, sa vie privée est scrutée par les journalistes et finit par défrayer la chronique lorsque sa relation avec George Sand est qualifiée de lesbienne par la rumeur publique.

À l'époque des grands succès de Marie Dorval, Édouard de Beaumont n'est encore qu'un jeune peintre qui tente de se faire une place dans le panorama artistique français. Fils d'un sculpteur, il se forme dans l'atelier du paysagiste Antoine-Félix Boisselier et commence à participer au Salon en 1838 alors qu'il n'a que dix-sept ans. Très vite, comme beaucoup de jeunes artistes, il accepte des commandes de vignettes pour des périodiques et certaines publications romantiques. Se faisant une véritable notoriété dans ce genre spécifique, Beaumont sera chargé en 1845 des illustrations pour la nouvelle édition de *Notre-Dame de Paris*. C'est durant cette période, et alors qu'il fréquente les salons à la suite de Victor Hugo, qu'il put réaliser le portrait de la célèbre actrice. Se tenant face à nous, le buste légèrement de trois-quarts, Marie Dorval est habillée d'une robe à la mode du temps, toute de rubans, de fanfreluches et de plissés. Sa coiffure cocotte un peu déroutante n'atténue en rien le regard tendre et patient qu'elle porte sur l'artiste en train de la dessiner.



## 19. Auguste COUDER (1789-1873)

*Marie-Madeleine*, vers 1842

Crayon, craies de couleur et encre sur papier

13 x 18 cm

Signé en bas à droite *Aug<sup>e</sup> Couder*

La construction de l'église de la Madeleine s'est étalée sur près d'un siècle. Entre les premiers projets commandés par Louis XV en 1757 et son inauguration en 1845 sous Louis-Philippe, l'édifice changea à plusieurs reprises de destination : église, temple à la gloire des armées de Napoléon, chapelle expiatoire puis gare ferroviaire, avant de revenir à sa fonction d'origine. Le chantier du bâtiment actuel est réellement entamé par Pierre-Alexandre Vignon en 1806. Fortement inspiré par l'Olympiëion d'Athènes, la construction de ce temple péripète monumental est poursuivie par Jean-Jacques-Marie Huvé après 1828. Ce dernier sera chargé, au-delà des travaux d'architecture, de diriger les artistes pour les décors intérieurs. Au début des années 1830, l'ensemble d'un cycle de peintures devant illustrer la vie de Marie-Madeleine est confié à Paul Delaroche, qui finalement abandonne l'entreprise en 1835 au profit non pas d'un seul mais de plusieurs peintres.

À Jules Ziegler échoit la réalisation du décor de l'abside alors qu'Abel de Pujol, Émile Signol, Léon Cogniet, Jean-Victor Schnetz, François Bouchot et enfin Auguste Couder reçoivent chacun la commande d'une peinture pour

l'une des six lunettes latérales. Celles-ci doivent retracer la vie de la sainte avant et après la mort du Christ. Dès 1836, Auguste Couder travaille sur le thème du *Repas chez Simon* : au cours d'un festin chez Simon le Pharisien, Marie-Madeleine déverse le contenu d'un flacon d'albâtre en pleurant sur les pieds du Christ, puis les essuie avec ses cheveux. Le peintre consacra six années à cette composition pour laquelle nous connaissons un grand nombre d'études préparatoires. Pour l'étude de la tête de la sainte, Auguste Couder fait preuve d'une exceptionnelle sensibilité technique. D'abord tracés au crayon d'un geste rapide et assuré, les épaules, le visage et la chevelure de Madeleine sont subtilement relevés de terre d'ocre et de pierre noire. Le dynamisme et la spontanéité du traitement des boucles retombantes semblent donner vie à la jeune femme explorée.

Finalement achevée en 1842, l'œuvre de Couder respecte l'iconographie traditionnelle de son sujet en limitant cependant le nombre de figures. La faible luminosité de l'église gêne la lecture de l'ensemble des décors peints. *Le Repas chez Simon* subit, comme les autres scènes, ce manque de mise en valeur dû à la conception même de l'édifice.



## 20. Louis DUVEAU (1818-1867)

*Tête d'homme*, 1843

Pierre noire et craie blanche

22,5 x 16 cm

Signé en bas à droite *Duveau*

Louis Duveau, jeune artiste originaire de Saint-Malo, participe pour la deuxième fois au concours du Prix de Rome en 1843. Formé dans l'atelier de Léon Cogniet à l'École des Beaux-Arts, il affronte cette année-là Léon Benouville et Eugène-Jean Damery, qui terminent respectivement second et premier. Duveau qui avait obtenu la seconde place l'année précédente ne finit que troisième. Le sujet imposé, *Œdipe et Antigone s'exilant de Thèbes*, est traité de manière théâtrale par l'ensemble des candidats. Au premier plan, comme avançant sur la scène, Œdipe qui vient de s'aveugler est guidé par sa fille au milieu de la foule thébaine. Hommes, femmes et enfants le désignent, le jugeant responsable de leur malheur. Un temple monumental fait office de décor alors que sur la droite, dans le lointain, une ville à l'architecture antique se détache sur fond de ciel.

Louis Duveau a réalisé pendant son séjour en loges plusieurs esquisses très abouties pour étudier les expressions et caractères de chacun des personnages. L'homme, au regard perçant, portant sur la tête un drapé qui couvre l'arrière de

son crâne est une figure secondaire de la composition. Placé dans le groupe sur la gauche au pied des marches, il est caché par deux autres hommes en toge. Seul subsiste le haut de son visage. Dans son étude à la pierre noire, l'artiste a pris soin d'éclairer le front d'un large aplat de craie blanche, tel qu'il sera éclairé dans l'œuvre définitive. Duveau trace l'ensemble du visage, nous offrant un véritable portrait autonome. L'un des autres candidats lui aura peut-être servi de modèle.

Les années suivantes, le jeune peintre tentera de nouveau par deux fois, en 1844 et 1846, de gagner le concours. Résigné après ses multiples échecs, il débute sa carrière sans avoir effectué le voyage en Italie et participe tout au long de sa vie au Salon. Il obtient en 1864 une médaille de première classe pour son tableau *Une Messe en mer*, aujourd'hui conservé au musée de Rennes. Son œuvre est profondément marquée par ses origines bretonnes qui vont lui inspirer les sujets de nombreux tableaux. Il est également l'auteur d'un ensemble de gravures pour l'illustration des *Poésies complètes* de Leconte de Lisle en 1858.



## 21. Filippo PERONI (1809-1878)

*Projet de décor pour I due Foscari*, 1844

Aquarelle et encre sur papier

23 x 23,5 cm



Eugène Delacroix (1798-1863), *Les Deux Foscari*, vers 1847-1854, huile sur toile, Chantilly, musée Condé.

Giuseppe Verdi compose *I due Foscari* durant l'été 1844. Cet opéra s'inspire alors d'une pièce écrite par Lord Byron en 1821. Les deux œuvres racontent l'histoire du doge Francesco Foscari à Venise, au milieu du XV<sup>e</sup> siècle. Jacopo, le fils du doge, accusé d'un crime dont il est innocent, finit par être condamné au bannissement. Il meurt de désespoir peu de temps avant que la vérité n'éclate. Son père, finalement destitué, meurt à son tour. La première de l'opéra eut lieu le 3 novembre 1844 à Rome au Teatro Argentina et non à Venise comme prévu initialement. Il souleva des louanges et fut joué durant toute la saison. À posteriori, Verdi considéra pourtant son œuvre un peu uniforme dans sa tristesse. Il confia le livret à Francesco Maria Piave et les décors à Filippo Peroni.

Le décor de la salle du Conseil des Dix, dans le palais des Doges, est celui dans lequel Jacopo apprend sa condamnation. Sous une ouverture en ogive, le lion de Saint-Marc domine un dais de velours bleu. Au centre, le trône du doge est entouré de nombreux fauteuils installés là pour accueillir les membres du conseil. La lumière pénètre péniblement

l'espace par des fenêtres hautes. Ce projet de décor à l'aquarelle est l'œuvre de Filippo Peroni, qui collabora à plusieurs reprises avec Verdi. Ce fut le cas pour *Alzira* un an plus tard à Naples.

Dès 1847, Eugène Delacroix travaille sur une composition également tirée de la pièce de Byron. La gestation longue de cette œuvre n'aboutit qu'en 1854 avant de pouvoir être présentée au public pendant l'Exposition universelle de 1855. Le décor de fond, pour lequel Delacroix aurait sollicité la collaboration d'un autre peintre, Adrien Dauzats, montre des similitudes avec le décor de Peroni. Delacroix, ou plus probablement Dauzats, aurait pu voir l'une des nombreuses représentations de l'opéra de Verdi et s'en inspirer pour le tableau qui est aujourd'hui conservé au château de Chantilly.



## 22. François-Nicolas CHIFFLART (1825-1901)

*Charité bien ordonnée*, vers 1846

Craie lithographique sur papier

28,5 x 22,5 cm

Signé en bas à gauche *Chiffart*

François-Nicolas Chiffart est probablement le seul lauréat du Prix de Rome au XIX<sup>e</sup> siècle à ne pas avoir connu de véritable carrière académique. Originaire de Saint-Omer où son père est serrurier, il s'initie très tôt à l'art de la gravure. Convaincu de son talent, il gagne Paris pour intégrer l'atelier de Léon Cogniet à l'École des Beaux-Arts en 1844. Dès l'année suivante, il présente deux toiles au Salon. En 1846, les œuvres qu'il choisit d'exposer sont marquées par l'influence de Daumier et du mouvement réaliste qui émerge dès la fin du règne de Louis-Philippe. Intitulé *Brisée par le malheur*, l'un de ces tableaux est décrit dans le livret comme représentant « Une pauvre mère, épuisée par la fatigue et la misère, [qui] s'évanouit au pied d'une croix ».

Un curé remonte paisiblement les escaliers d'une ruelle, l'air visiblement satisfait de lui-même. Il vient de passer sans s'arrêter devant une mère qui, son enfant dans les bras, tend sa main dans l'attente d'une pièce pour survivre. Sa maigreur famélique contraste violemment avec la bonhomie générale de l'homme de foi. Ignorée par celui dont la vocation devrait

faire de l'acte de charité un devoir, la femme assise sur les marches maintient son bras tendu sans désillusion. Ecrasé sur la feuille de papier vergé, le crayon lithographique ajoute à la noirceur de la scène. Véritable charge anticléricale dans la verve de Daumier, ce dessin de Chiffart montre les préoccupations sociales, voire socialistes de son auteur.

Après avoir remporté le Grand Prix de peinture en 1851, Chiffart gagne l'Italie comme tous les lauréats. À son retour, son opposition ouverte à l'académisme, ses choix politiques clairement assumés et le peu d'estime qu'il porte à l'empereur lui ferment les portes de la commande officielle. Dans une situation très précaire, l'artiste se tourne vers la gravure et survit grâce au soutien de son beau-frère, Alfred Cadart, qui est imprimeur. Ses engagements moraux et sa révolte intérieure trouveront toute leur expression dans son amitié avec Victor Hugo pour lequel il illustrera *Les Travailleurs de la mer*.



### 23. Philippe CHAPERON (1823-1906)

*Bajada de San Miguele*, 11 Juillet 1847

Encre, aquarelle et gouache sur papier

16,5 x 21 cm

Signé, localisé et daté en bas à gauche

*Ph Chaperon - Bajada de San Miguele - Calle de asnos*

*11 juillet 1847 - Valencia (España)*

Après des études d'architecture, Philippe Chaperon entre dans l'atelier de Charles Cicéri en 1842. Son maître est alors directeur des décors de l'Opéra de Paris, situé rue Le Peletier. Il collabore dans cette institution avec d'autres artistes tels que Charles Séchan, Édouard Despléchin, Jules Diéterle ou Auguste Rubé. À cette époque, auteurs et compositeurs cherchent dans l'Espagne une nouvelle inspiration, comme de nombreuses pièces aux sujets madrilènes ou andalous en témoignent. Sur les conseils de Cicéri, Chaperon entreprend de visiter la péninsule ibérique, plutôt que l'Italie, en quête d'images pour de futurs décors de scène.

Son voyage qui dure deux années guide ses pas jusqu'à Valence. Le 11 juillet 1847, installé sur les hauteurs de la vieille ville, l'artiste capture les toits-terrasses du quartier San Miguele de los Reyes. L'ocre rouge des tuiles brûlantes, associée au jaune des toiles protégeant les habitations de la chaleur, contraste avec l'aplat de bleu d'un ciel presque aquatique. Sur une feuille de papier préparée en brun, Chaperon

combine l'encre, l'aquarelle et la gouache pour restituer toute la subtilité de cette vue à l'hyperréalisme photographique.

De retour en France, il s'associe avec son ancien condisciple de l'atelier de Cicéri à l'Opéra, Auguste Rubé. Ensemble, ils fournissent les décors pour de nombreuses œuvres lyriques jouées sur les scènes parisiennes. Ce fut le cas lorsque le compositeur Jules Massenet leur commanda des décors pour son *Cid* en 1885. Philippe Chaperon put facilement puiser dans ses souvenirs pour évoquer au mieux l'ambiance chaleureuse de l'Espagne propre à cet opéra.



## 24. Jules CAVELIER (1814-1894)

*Pénélope*, dite aussi *Pénélope endormie*, 1848

Mine de plomb sur papier

22 x 15,5 cm

Dédicacé, signé, localisé et daté en bas à droite :

*A son ami Duffer - souvenir d'affection - J. Cavalier . Rome - 1848*



Jules Cavalier, *Pénélope* dite aussi *Pénélope endormie*, 1849, marbre, Paris, musée d'Orsay.

Ulysse, roi d'Ithaque parti en guerre contre Troie, laissa sa femme Pénélope esseulée pendant vingt ans sur son île. Courtisée et pressée de prendre un nouvel époux, Pénélope fit la promesse de choisir parmi ses prétendants le jour où elle aurait terminé de tisser le linceul de son beau-père. Chaque nuit elle défaisait son ouvrage de la veille pour retarder l'échéance en espérant le retour d'Ulysse. Assise sur une chaise à l'antique, la jeune femme épuisée s'est endormie pendant son travail. Sculptée dans le marbre de Carrare, elle tient dans sa main un fuseau sur lequel le fil délié s'est enroulé. Sur sa droite, posé sur le sol, un vase contient les bobines qui lui serviront à reprendre son œuvre le lendemain.

Jules Cavalier, lauréat du Prix de Rome en 1842, réside à la Villa Médicis comme pensionnaire lorsqu'il travaille sur cette sculpture. Le dessin qui témoigne de son achèvement est daté de 1848 et est localisé à Rome. Il porte une dédicace de l'auteur à un autre artiste, le peintre Louis Stanislas Faivre-Duffer. L'angle de vue choisi met l'accent sur l'inclinaison de la tête du modèle et le savant entrelacement du drapé. La même année, ce marbre est exposé à l'École des

Beaux-Arts avec les travaux des pensionnaires puis au Salon de 1849 où il triomphe avec deux médailles. En 1855, Théophile Gautier s'associe aux premiers éloges :

*«Avec sa Pénélope endormie, M. Cavalier s'est placé au premier rang parmi les sculpteurs modernes. Cette figure, affaissée dans ses chastes draperies, sous la fatigue des travaux, avait une grâce pudique et sévère digne des beaux temps de l'Antiquité ; aussi le succès de l'œuvre fut-il complet : pas une critique discordante ne troubla le concert d'éloges : les artistes et les gens du monde furent également charmés» (Les Beaux-Arts en Europe, 1855).*

Le duc de Luynes fait l'acquisition de la sculpture de Cavalier dès son exposition en 1849 et l'installe dans son château de Dampierre au pied de l'escalier principal. Ce château que son propriétaire éclairé souhaite voir devenir un véritable « sanctuaire du beau » avait accueilli Ingres durant plusieurs années pour la réalisation de deux fresques : *l'Âge d'or* laissée inachevée et *l'Âge de Fer* jamais commencée. *Pénélope endormie*, restée en place jusqu'en 2016, vient de rejoindre les collections du musée d'Orsay suite au triste démantèlement des collections de Dampierre.



## 25. François-Louis FRANÇAIS (1814-1897)

*Lac du nord de l'Italie*, vers 1846-1849

Aquarelle

18 x 25,5 cm

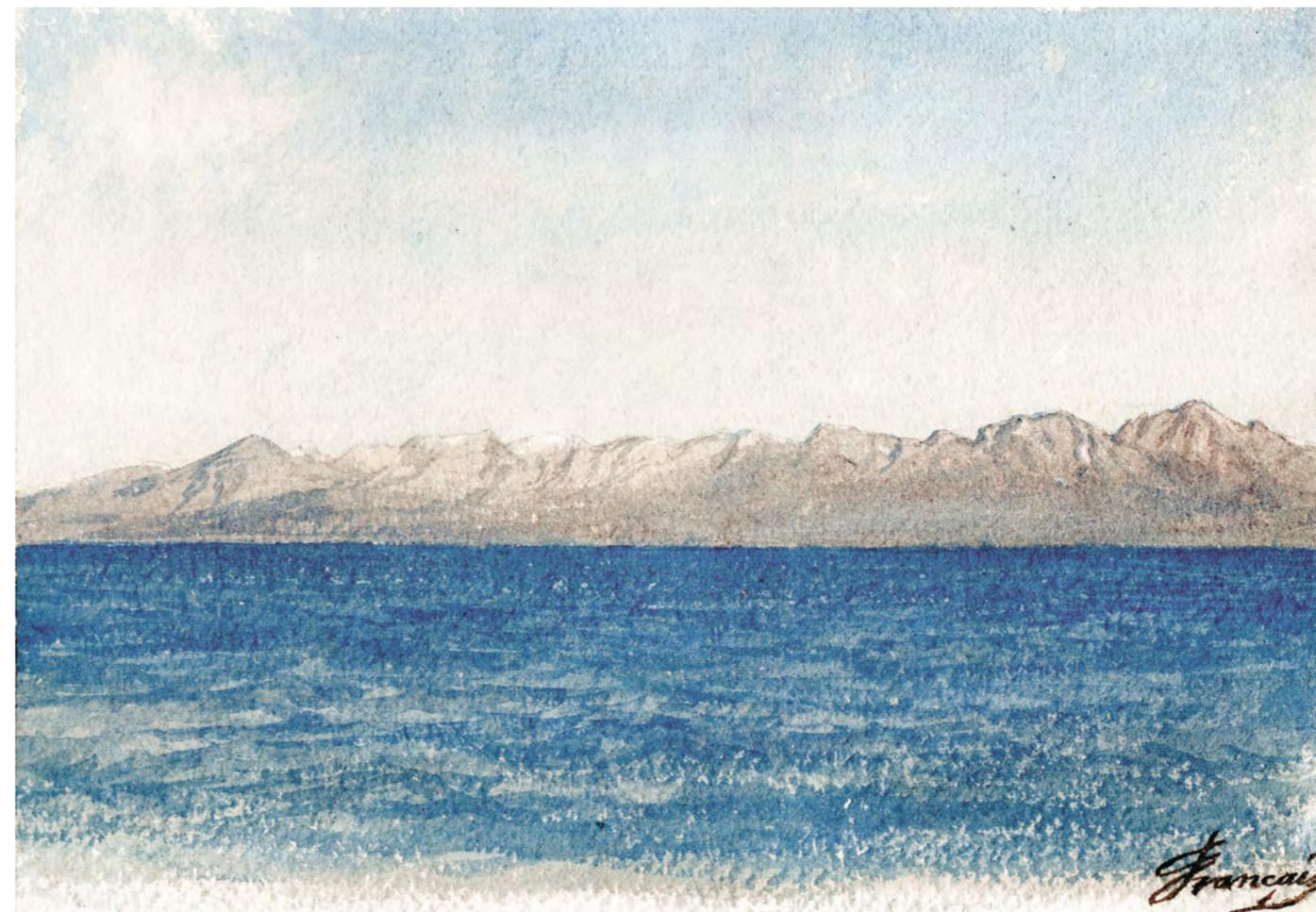
Signé en bas à droite *Français*

La technique franche et lumineuse de cette aquarelle renvoie aux œuvres du premier séjour de François-Louis Français en Italie. Originaire de Plombières-les-Bains, l'artiste débute sa carrière parisienne à quinze ans comme illustrateur chez l'imprimeur Paulin. À ce titre, il collabore avec les frères Johannot, Henri Baron et Célestin Nanteuil pour de nombreuses publications romantiques. Vers 1834 il intègre l'atelier de Jean Gigoux et se forme à l'art du paysage tout en fréquentant très tôt le village de Barbizon où il rencontre Jean-Baptiste Corot. Sur les conseils de ce dernier qui devient son ami, Français part à la découverte de l'Italie. Ce premier voyage entamé en 1846 dure trois ans.

Le lac de Côme situé dans le nord de l'Italie en Lombardie est un endroit exceptionnel. Il reste cependant en dehors des circuits les plus convenus du Grand Tour. La route qui mène habituellement de Gênes à Florence, puis de Rome à Naples exclut le plus souvent la partie la plus au nord de la péninsule. Corot ramena dans ses bagages, quelque douze ans plus tôt, plusieurs dessins et toiles représentant le lac de

Côme réalisés au cours de son second voyage. Ses conseils d'alors à son jeune ami durent s'accompagner d'indications de sites incontournables et il est probable que la Lombardie fit partie de cette liste.

Appelé par les Romains *Larius lacus*, le lac de Côme se situe à 45 kilomètres au nord de Milan. Situé dans les Préalpes, il épouse une forme en Y inversé. Ses eaux d'un bleu profond et limpide contrastent avec les premières crêtes montagneuses blanchies par les neiges. François-Louis Français, guidé par son maître, a su saisir l'intensité de ses contrastes tout en restituant une surprenante fraîcheur à l'ensemble de sa composition.



## 26. Jean-Léon GÉRÔME (1824-1904)

*Léonard de Vinci*, vers 1849

Pierre noire sur papier

32,5 x 23 cm

Dédicacé et signé en bas à droite :

*A mon ami Doré*

J.L. GÉRÔME

Provenance : ancienne collection Doré-Graslin

En 1849, Jean-Léon Gérôme n'a que vingt-cinq ans et n'est pas encore le chef de file du courant académique de la seconde moitié du siècle. Sous l'influence de son maître Paul Delaroche, il alterne entre sujets inspirés par l'antiquité — participant en cela à l'émergence du goût néo-grec — et œuvres illustrant des anecdotes historiques. Son *Michel-Ange montrant le torse du Belvédère à un élève*, aujourd'hui conservé au Dahesh Museum of Art, tire son propos d'un épisode de la vie du célèbre sculpteur raconté par Giorgio Vasari dans les *Vite*. Une esquisse, conçue par Gérôme comme un projet de pendant à cette œuvre, montre *Léonard de Vinci libérant des oiseaux pour en étudier l'envol*. Redécouverte en 2016, elle semblait totalement inédite et ne pouvait être associée à aucune œuvre achevée ni même à aucun dessin préparatoire.

Le regard dirigé vers le ciel, le génie florentin arbore une ample barbe blanche à laquelle se mêle sa longue chevelure. Tracé d'un geste vif à la pierre noire, son visage se dégage sur la feuille par un jeu d'ombrages qui insiste sur sa bouche

entrouverte et le caractère aigu de son nez. Gérôme prend pour modèle le portrait réalisé par Delaroche dans l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts de Paris sept ans plus tôt et celui qu'Ingres, son modèle incontesté, présenta en 1818 pour illustrer la mort du vieux maître dans les bras de François I<sup>er</sup>. De nombreux portraits de Léonard de Vinci existent depuis le vivant même de l'artiste. Raphaël, dans son *École d'Athènes* peinte au Vatican en 1510, offrait les traits et la large barbe blanche de l'auteur de *La Joconde* à la figure de Platon.

Gérôme a dédicacé ce dessin *A mon ami Doré*. Il ne peut s'agir ici de Gustave Doré, le célèbre peintre et illustrateur de *La Bible* et de *L'Enfer de Dante*, mais plus probablement de Philibert Doré-Graslin. Né en 1819, ce dernier connut Jean-Léon Gérôme dans l'atelier de Paul Delaroche où ils étaient élèves ensemble. Abandonnant sa carrière de peintre, Doré-Graslin devint administrateur du musée des Beaux-Arts de Nantes dans les années 1850.



Jean-Léon Gérôme, *Léonard de Vinci libérant des oiseaux*, vers 1849, huile sur toile, collection particulière.



## 27. Alfred de CURZON (1820-1895)

*L'Acropole d'Athènes*, 1852

Aquarelle

20 x 42 cm

Daté en bas à gauche *12 avril 1852*

Né dans une famille d'aristocrates de la région de Poitiers, Alfred de Curzon entre à l'École des Beaux-Arts en 1840 dans l'atelier de Michel Martin Drolling. Sur les conseils de Georges Brillouin, il suit en parallèle les leçons du paysagiste Louis Cabat à partir de 1845. S'il expose au Salon pour la première fois en 1843, ce n'est que six ans plus tard qu'il remporte le Prix de Rome de paysage historique, ex-aequo avec Charles-Joseph Lecointe, sur le thème de *La mort de Milon de Crotoné*. Fort de son succès, il peut gagner l'Italie comme pensionnaire de la Villa Médicis. Il rejoint à Rome les peintres Alexandre Cabanel, les deux frères Benouville, François-Louis Français et l'architecte Charles Garnier. Chaque année, l'un des lauréats du prix d'architecture gagne le droit de visiter la Grèce et en 1852 c'est justement le futur maître d'œuvre de l'Opéra de Paris qui se prépare au voyage. Alfred de Curzon décide alors de suivre son ami. Ils sont accueillis au début du mois d'avril par Edmond About, écrivain et journaliste qui vient d'être nommé à l'Académie de France d'Athènes.

Dès son arrivée, Alfred entreprend de tracer à l'aquarelle tout ce qu'il voit : paysages, ruines et monuments antiques. Dans son journal, il note qu'entre le 2 et le 26 avril il réalise

vingt-quatre aquarelles et douze dessins. Le 12 avril, les trois compères sont à Athènes et Alfred s'installe au loin dans la campagne pour exécuter une vue minutieuse du panorama de la ville centrée sur l'Acropole. La célèbre colline et ses monuments qui virent naître la démocratie 2400 ans plus tôt se détachent sur les montagnes lointaines. Edmond About décrit alors leur équipage : « Nous étions trois : Garnier, qui est peintre presque autant qu'architecte ; Alfred de Curzon, qui s'est déjà fait connaître au Salon par la rare distinction de sa peinture et l'art avec lequel il compose ses paysages ; moi, enfin, qui devais les guider dans un pays que je ne connaissais pas. »

Le séjour en Grèce fut bref, et dès le mois de juin, Alfred de Curzon fait un détour par Constantinople où il fait la connaissance de Théophile Gautier. Ses projets de gagner l'Égypte et le Moyen-Orient avortent. Le 15 juillet 1852, le peintre est de retour à Rome. Lorsqu'il rentre finalement en France trois ans plus tard, l'artiste présente au Salon de 1855 deux vues de l'Acropole d'Athènes : la première prise depuis le Pirée et la seconde depuis Ilyssus. Ce dernier point de vue est celui-là même où il avait posé son tabouret pour réaliser son aquarelle du 12 avril 1852.



## 28. Jean-Léon GÉRÔME (1824-1904)

*Virgile*, vers 1852-1855

Sanguine

34 x 22 cm

Dédicacé, signé et titré au milieu sur la droite :

*A mon ami Doré - J.L. Gérôme*

Provenance : ancienne collection Doré-Graslin



Jean-Léon Gérôme, *Le Siècle d'Auguste*, 1855, huile sur toile, Amiens, musée de Picardie.

Le 15 mai 1855 s'ouvre à Paris la deuxième Exposition universelle. La première édition ayant eu lieu à Londres quatre ans plus tôt, Napoléon III tient à marquer les esprits dès le début de son règne. En parallèle de l'exposition des produits agricoles et industriels de vingt-cinq pays et de leurs colonies est organisée une Exposition universelle des Beaux-Arts. Cette manifestation propose une rétrospective des œuvres d'Ingres et de Delacroix, véritable consécration nationale pour les deux peintres. Jean-Léon Gérôme n'est encore qu'au début de sa carrière et souhaite faire un coup d'éclat. *Le siècle d'Auguste*, une toile monumentale de plus de six mètres sur dix, s'inspire d'un passage du *Discours sur l'histoire universelle* de Bossuet :

«Tout cède à la fortune de César : (...) Rome tend les bras à César, qui demeure, sous le nom d'Auguste, sous le titre d'empereur, seul maître de tout l'Empire. (...) Tout l'univers vit en paix sous sa puissance, et Jésus-Christ vient au monde. ».

L'empereur Auguste, dominé par le temple de Janus, siège au centre de la composition. Il est entouré par les personnalités majeures de son temps, tant politiques, littéraires qu'ar-

tistiques. En bas de la première volée de marches, le corps de César gît sur le sol tandis que dans le registre inférieur, une nativité rappelle que le Christ a vu le jour sous le règne du premier empereur de Rome. Sur la droite, près d'Auguste déifié, sont rassemblés les grands penseurs du temps et parmi eux en bonne place, la figure de Virgile. Le dessin préparatoire pour cette figure, tracé à la sanguine, étudie plus en détail le drapé du poète latin. Représenté en pied, l'auteur de *l'Énéide* est légèrement tourné vers le trône impérial. Les mains resserrées sur la poitrine, il relève sa toge. Sa tête ceinte d'une couronne de lauriers qui symbolise sa gloire est une référence antique à Apollon. Gérôme, par ses choix de composition de l'œuvre définitive, rend un hommage appuyé à *L'Apothéose d'Homère* peinte par Ingres pour le plafond du Louvre en 1824.

Œuvre courtoise, *Le siècle d'Auguste* met en parallèle le Second Empire naissant et le siècle de l'apogée de Rome. Napoléon III, passionné par l'archéologie et la figure de César auquel il consacre une biographie, n'a pu que goûter les évidentes intentions du peintre.



## 29. Gabriel-Hippolyte LEBAS (1812-1880)

*Vue de la forêt de Baden*, 1854

Aquarelle et gouache sur papier

31 x 42 cm

Daté en bas à gauche 26. 7<sup>bre</sup>. 1854, titré au centre *Baden*

Signé en bas à droite *Hip Lebas*

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

Simplement titrée *Baden* en bas au centre de feuille, cette aquarelle sylvestre évoque l'ambiance wagnérienne de la Forêt-Noire allemande. Le traitement proche de certaines

œuvres de Jules Coignet met l'accent sur un premier plan terreux, parsemé d'herbes et de branchages. Plus loin, les sapins dominent un promontoire rocheux sur lequel un cerf et deux biches se détachent sur les crêtes des montagnes éclairées par le soleil levant. La composition de grand format semblerait propice à servir de décor de fond pour des opéras tels que *Tannhäuser* ou *Siegfried*. Cependant, si le premier fut créé en 1845 à Dresde, il ne fut jamais présenté à Paris avant 1861, alors que le second, monté par Wagner en 1876, est postérieur de plus de vingt ans à l'aquarelle.

L'œuvre participe néanmoins d'une tendance commune à son époque. Gustave Doré, en parallèle des travaux d'illustration qui font sa gloire, réalise, dès 1853, huit grands paysages qui seront suivis par d'autres où les forêts prédominent largement. Gustave Courbet surprendra le public peu de temps après avec sa *Biche morte* (1857) puis plus tard avec son *Hallali du cerf* (1867), reflets macabres de cette vision des bois apaisée par Gabriel-Hippolyte Lebas.



### 30. Jean-François MILLET (1814-1875)

*Étude pour La Baratteuse*, vers 1855

Crayon sur papier

20 x 15,5 cm

Cachet de la vente après décès sur la droite J.F.M (Lugt n°1460)



Jean-François Millet, *La Baratteuse*, 1855-1856, eau-forte, troisième état.

« Il n'y a pas de nature si grossière qui ne puisse être relevée par le style, M. Millet en est un exemple. Ses moissonneurs ne sont pas beaux certes, mais il y a en eux une force secrète, une robustesse singulière, une rare science de la ligne et d'agencement, un sacrifice intelligent des détails, une simplicité de ton local, qui donnent à ces rustres on ne sait quoi de magistral et de fier ; certains de ces patauds couchés étalent des tournures florentines et des attitudes de statues de Michel-Ange. ». En comparant Millet et Michel-Ange, Théophile Gautier illustre avec justesse la puissance qui se dégage de cette étude de femme.

L'attachement de Millet au milieu rural et laborieux tient à ses origines. Fils aîné d'une famille de paysans, il fut berger dans son enfance puis laboureur. Grâce à l'un de ses oncles, curé de village, il apprend à lire, d'abord la Bible, puis les grands classiques d'Homère à Shakespeare et de Montaigne à Victor Hugo. À vingt ans, cette culture humaniste associée à un goût précoce pour le dessin lui fait cesser son travail dans la ferme familiale pour aller étudier la peinture à Cherbourg. Trois ans plus tard, il reçoit une bourse qui lui permet d'inté-

grer l'atelier de Paul Delaroche à l'École des Beaux-Arts. Il se fait connaître du public grâce à l'exposition de son premier tableau à sujet paysan, *Le Vanneur*, en 1848, qui lui est acheté par Alexandre Ledru-Rollin, un homme politique parmi les plus influents de la révolution de 1848. Un an plus tard, il s'installe à Barbizon sur les conseils de Charles Jacque.

Le sujet de *La baratteuse* apparaît pour la première fois dans l'œuvre de Millet pour une gravure à l'eau-forte imprimée par Auguste Delâtre en 1855. Une femme droite et massive comme une caryatide antique bat la crème dans une baratte pour obtenir du beurre. À ses pieds, un chat se frotte contre ses jambes, attiré par l'odeur. Sur sa feuille d'étude, le peintre répète par deux fois le visage de son modèle. Dans la partie supérieure, la jeune femme s'exerce au mouvement mécanique du bâton dans la baratte ; puis Millet tourne sa page pour esquisser la figure du chat à de multiples reprises et finit par occuper tout l'espace disponible. Onze ans plus tard, il répètera la composition de sa gravure pour un grand pastel aujourd'hui conservé au musée d'Orsay.



### 31. Henri LEHMANN (1814-1882)

*Portrait d'Atala Varcollier*, 1857

Mine de plomb sur papier

37 x 29 cm

Dédicacé, signé et daté en bas à gauche : *A son ami - Varcollier - Henri Lehmann - 1857*

Bibliographie : M-M Aubrun, *Henri Lehmann, catalogue raisonné de l'œuvre*, 1984, n° D. 1222 bis

Atala Varcollier est une figure incontournable de l'ingrisme. Née en 1803, elle porte pour prénom celui de l'héroïne la plus célèbre de son parrain, Chateaubriand. Fille de Constantin Stamaty, un ancien agent secret au service de la France révolutionnaire puis consul de France en Italie, elle fut représentée au moins deux fois par Ingres dans son enfance. Selon une tradition établie, elle aurait, à dix ans, servi de modèle pour le visage de l'*Odalisque*. Quatre ans plus tard, elle est assise devant un piano, entourée de toute sa famille dans l'un des plus célèbres portraits dessinés par Ingres. À l'âge de quinze ans elle épouse Michel-Augustin Varcollier, futur conseiller de la préfecture de la Seine en charge des Beaux-Arts. Artiste accomplie, formée dans sa prime jeunesse par Ingres, Atala eut une carrière officielle de copiste et reçut des commandes pour Versailles et plusieurs églises parisiennes. L'auteur de l'*Odalisque* restera un proche du couple Varcollier comme peut en attester un dernier portrait d'Atala dessiné en 1855.

Deux ans plus tard, un autre élève d'Ingres, Henri Lehmann, répète l'exercice. Madame Varcollier est assise face à nous, la tête légèrement inclinée sur le côté ; le haut de sa robe, à la mode du Second Empire, est fait d'un tissu sombre mêlé de ruban clair. L'ensemble dégage une expression de profonde mélancolie. L'image de la jeune fille au piano a cédé la place au portrait d'une épouse et d'une mère. L'œuvre dédicacée à son mari était restée en possession des descendants jusqu'à aujourd'hui.

En 1857, Henri Lehmann est un artiste à la notoriété importante. Né en Allemagne, il s'est formé dans l'atelier d'Ingres. Peintre d'histoire et portraitiste recherché, pour lequel Frantz Liszt et Marie d'Agoult ont posé, il ouvre un atelier dans lequel se formeront à leur tour Georges Seurat, Alexandre Séon et Alphonse Osbert.



### 32. Henri REGNAULT (1843-1871)

*Portrait présumé du frère de l'artiste*, 1859

Pierre noire sur papier

22,5 x 18 cm

Daté et signé bas droite *Le 23 juin 1859 - H. Regnault*

Exposition : *Henri Regnault*, musée municipal de Saint-Cloud, octobre 1991-Janvier 1992, n°8

Second d'une famille de quatre enfants, Henri est le fils du physicien Victor Regnault. À neuf ans, il accompagne régulièrement son père qui vient d'être nommé directeur de la manufacture de Sèvres puis débute ses études au Collège de France. Élève brillant, il évolue dans un entourage profondément marqué par l'art et la culture. Sa mère est une cousine du peintre Eugène Amaury-Duval et son père est un ami du paysagiste Constant Troyon. En 1856, le jeune Henri est victime d'un grave accident qui l'immobilise plusieurs mois durant. Pour s'occuper, il dessine et s'essaie à la sculpture. Ce passe-temps devient rapidement une passion dévorante. Remis de ses blessures, il termine ses études de lettres au lycée Napoléon, dont il sort bachelier en 1859.

Le 23 juin de cette année, alors qu'il n'a pas encore seize ans, l'artiste trace de la pointe de son crayon le profil d'un jeune garçon. Le modèle au visage fin, représenté de profil, ne doit avoir qu'une douzaine d'années. Il s'agit probablement du jeune frère d'Henri. Le caractère encore appliqué du

tracé du visage contraste avec la vigueur de traitement employée pour restituer la chevelure et le vêtement du modèle. Cette fougue graphique, déjà perceptible, sera la marque de Regnault une fois devenu peintre confirmé.

En 1860, Henri entre à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier de Louis Lamothe un ancien élève d'Ingres et de Flandrin. À partir de ce jour, son parcours est un enchaînement de succès jusqu'à l'obtention du grand prix de peinture en 1866. Engagé volontaire dans l'armée au déclenchement de la guerre de 1870, sa mort glorieuse au champ d'honneur à vingt-sept ans fit de lui une légende. Mourir très jeune est souvent pour un peintre du XIX<sup>e</sup> siècle l'assurance de l'oubli. Tel ne fut pas le cas du peintre Henri Regnault, pour lequel l'École des Beaux-Arts fit ériger en ses murs un monument qui aujourd'hui encore perpétue le souvenir de celui qui apparaissait comme le meilleur espoir de la peinture de son temps.



### 33. Eugène LAMBERT (1825-1900)

*Un Lauréat de Poissy*, vers 1860

Encre, aquarelle et gouache sur papier

15,5 x 25,5 cm

Signé en bas à droite *Eug. Lambert*

Annoté sur le montage *Un Lauréat de Poissy*

Provenance : ancienne collection Doré-Graslin



Thomas Couture (1815-1879), *Le Réaliste*, 1865, huile sur toile.

Ancien élève d'Eugène Delacroix et de Paul Delaroche, Eugène Lambert se spécialise rapidement dans le genre de la peinture animalière. En 1844 il s'installe dans la propriété de George Sand à Nohant. Venu au départ pour le temps d'un court séjour rejoindre son ami Maurice Sand, il participe finalement pendant douze années à la création du petit théâtre de Nohant. En 1857, dès son retour à Paris, le succès obtenu au Salon par son tableau *Chat et perroquet* décide de sa carrière. Il prend alors le surnom de « Raphaël des chats » et gagne une réputation mondiale en tant que peintre de félins. Il ne cesse pas pour autant d'aborder par ses crayons et ses pinceaux la représentation du reste du règne animal.

La bête tient sagement la pose de profil et occupe l'ensemble de l'espace de la page. Brossée et peignée, elle arbore autour du cou et à la base de sa queue des guirlandes de fleurs en guise d'ornement et de récompense. Son teint rosé est relevé de reflets d'argent de son crin lustré. Les pis de ses mamelles projettent une ombre et effleurent le sol de paille jonché de quelques pétales de roses. De 1844 à 1867, le concours d'animaux de boucherie se tient principalement à Poissy avant d'être transféré et rattaché au Concours na-

tional agricole organisé à la Villette. Si le peintre titre son portrait *Un Lauréat de Poissy*, son modèle, une truie, est donc une lauréate. L'image au réalisme saisissant renvoie à tout ce que la représentation de cet animal peut suggérer. Le porc, le cochon ou la truie pullulent dans les expressions populaires. Rarement associés à des traits de caractère positifs, ils sont les protagonistes récurrents de la caricature tant sociale que politique au XIX<sup>e</sup> siècle.

Thomas Couture, dans un dessin de 1865 titré *Le Réaliste*, montre un jeune artiste, feuille et crayon à la main, dans un atelier de fortune installé sous les toits. Le dessinateur regarde dans le blanc des yeux la tête d'un porc décapité, sujet de son étude et de l'œuvre à venir. L'auteur a pris le soin d'asseoir son modèle sur la tête d'une sculpture académique. Dessin à charge contre le mouvement réaliste dont Gustave Courbet est le chef de file proclamé, l'œuvre de Thomas Couture associe la tête de cochon à la trivialité des sujets de cette école de peinture sociale. Si telles n'étaient pas les intentions d'Eugène Lambert dans son aquarelle, il ne pouvait non plus en ignorer l'étendue possible des interprétations.



### 34. Henri-Joseph HARPIGNIES (1819-1916)

*Le Palais des Césars*, 1864

Aquarelle

18,5 x 27 cm

Signé et daté en bas à gauche *H Harpignies 1864*

Titré et localisé en bas à droite *Le Palais des Césars Rome*

Au cours de sa longue carrière, Henri Harpignies effectua plusieurs voyages en Italie. Le premier, en 1848, guide ses pas jusqu'à Rome puis Naples. De retour en France, il séjourne régulièrement à Barbizon où il rencontre Corot. Les deux artistes se lient d'une profonde amitié et c'est ensemble qu'ils retournent en Italie en 1860. De nouveau à Paris en 1861, Harpignies connaît son premier grand succès au Salon avec *Lisière de bois sur les bords de l'Allier*, mais repart l'année suivante en direction de Rome pour un voyage de presque trois années.

Installé sur ce qu'on appelle alors le chemin archéologique, le peintre trace à l'aquarelle une partie de l'antique site du Palais des Césars à Rome. L'endroit, totalement aménagé pour les visites, montre des allées de cailloux blancs bordées de parterres agrémentés de plantes grasses. Sur la gauche, une barrière de bois permet aux visiteurs d'admirer le chantier de fouilles en contrebas. La végétation clairsemée cache

partiellement les vestiges, dont ceux du Colisée. Harpignies fait preuve d'une grande retenue dans ses choix colorés en jouant d'une élégante association de bruns, de beiges et de verts.

Ce dernier séjour romain inspira à l'artiste un grand nombre de peintures qu'il exposa au Salon les années suivant son retour. Nous pouvons citer *Rome vue du mont Palatin* présentée en 1865 mais également une aquarelle, *Vue prise dans les jardins de l'Académie de France à Rome* en 1866. À partir de 1870, il expose d'autres œuvres peintes ou dessinées, d'inspiration italienne, mais dont les titres sont désormais précédés du mot *Souvenir*.



### 35. Alexandre LAEMLEIN (1813-1871)

*Orphée*, 1866

Pierre noire, encre et gouache blanche sur papier

24 x 40 cm

Signé en bas à droite LAEMLEIN

Le thème d'Orphée charmant les animaux est récurrent dans l'histoire de l'art depuis l'antiquité. Dans la mythologie, Orphée est décrit comme un poète talentueux et un musicien virtuose. Le dieu Apollon, découvrant ses dons précoces, lui offrit sa lyre à sept cordes. Les neuf muses lui apprirent à en jouer, et en leur honneur, le jeune homme ajouta deux cordes supplémentaires à son instrument. Son chant était réputé si beau qu'il charmait les hommes, apaisait les bêtes féroces et faisait danser les plantes et les rochers qui s'animaient pour le suivre.

Pour son tableau du Salon de 1866, le peintre Alexandre Laemlein, d'origine bavaroise, choisit d'interpréter, à son tour, ce sujet si souvent illustré. Installé sur une large pierre, au pied d'un arbre, le beau poète caresse les cordes de sa lyre. Autour de lui, hommes, femmes, vieillards et enfants écoutent son chant mélodieux, mêlés aux animaux sauvages. Les plus féroces, le lion et le tigre se tiennent près de lui, attentifs ; dans une mare, un cygne et une tortue tendent le cou pour ne rien perdre de la musique ; dominés par un aigle en vol, un éléphant et un chameau s'approchent sans effrayer

l'auditoire. L'œuvre de grandes dimensions séduira le public en son temps et sera acquise par le ministère de la Maison de l'Empereur et des beaux-arts. À ce titre, elle sera photographiée pendant son exposition avant d'être déposée par l'État au musée d'Aurillac deux ans plus tard. L'œuvre qui n'est plus exposée aujourd'hui est très endommagée.

Le dessin qui lui est préparatoire ne montre que peu d'écart avec la composition définitive. Laemlein choisit d'ouvrir le quart supérieur droit en retirant le deuxième arbre qui cède finalement sa place à l'aigle en vol et quelques figures se déplacent sans modifier pour autant l'esprit général. La différence la plus frappante est cependant d'ordre stylistique. Si la peinture répond aux critères académiques et même encore néo-classiques (hérités de ses maîtres Jean-Baptiste Regnault et François-Édouard Picot), le dessin, par son caractère évanescent et par l'utilisation de la pierre noire mêlée à la craie blanche, évoque les plus belles pages de Pierre-Paul Prud'hon. Il gagne également des accents symbolistes qui le rapprochent des œuvres de Puvis de Chavannes ou de Gustave Moreau, ses contemporains.



### 36. Paul BAUDRY (1828-1886)

*Étude pour un corybante*, avant 1874

Pierre noire, craie blanche et sanguine

48 x 31 cm

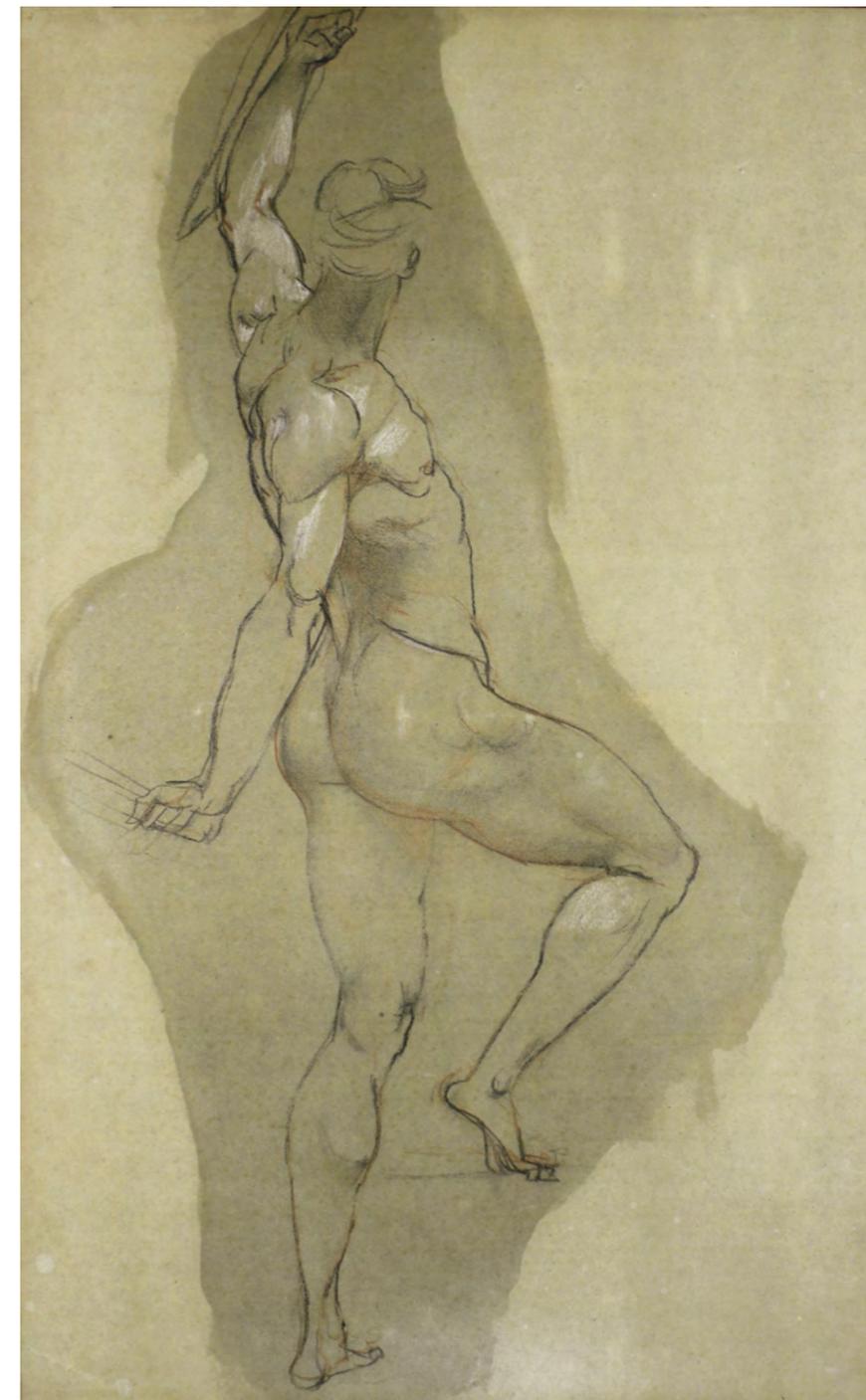


Paul Baudry, *Jupiter et les Corybantes*, 1874, huile sur toile, Paris, Opéra Garnier.

Paul Baudry est l'un des plus importants représentants de la peinture académique du Second Empire. Il entre à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1844, dans l'atelier de Michel Martin Drolling. En 1850, il partage le Prix de Rome avec William Bouguereau. Fort de ce succès, il part pour l'Italie où il devient pensionnaire de la Villa Médicis à Rome à partir de 1851. Dès son retour, il reçoit un grand nombre de commandes publiques et privées et se forge une réputation de portraitiste mondain et de grand décorateur. L'immense chantier de l'Opéra de Paris dirigé par Charles Garnier, qui débute en 1861, est l'occasion pour de nombreux artistes de recevoir des commandes prestigieuses. Paul Baudry, avec Jules Lenepveu, Jules-Élie Delaunay et Isidore Pils, se voit confier les décors de l'intérieur de l'édifice, Baudry ayant la tâche de décorer la majeure partie du plafond à voussures du grand foyer. Dans cette œuvre de très grandes dimensions, il illustre les différentes étapes de l'histoire de la Musique, de la Comédie et de la Tragédie. Dix médaillons, vingt voussures, trois plafonds, soit au total trente-trois peintures sur près de 430m<sup>2</sup>.

Paul Baudry choisit pour la voussure nord du grand foyer, côté avant-foyer, d'illustrer le thème de *Jupiter et les Corybantes*. Dans la mythologie grecque, les Corybantes célébraient le culte de la déesse Cybèle en dansant et en jouant du tambourin. Cette danse en armure était un rituel pour les jeunes hommes qui « arrivent à leur majorité » et un véritable passage initiatique vers l'âge adulte. La figure la plus à gauche de la composition représente un jeune homme nu de dos qui tend son bouclier vers le ciel. L'artiste, dans son travail préparatoire, accentue la tension du modèle grâce à un dessin qui évoque ceux des grands décorateurs maniéristes du XVI<sup>e</sup> siècle, de Vasari à Pontormo.

Baudry consacre plus de dix années à la réalisation de cet ensemble, qui restera son grand chef-d'œuvre. Les toiles furent exposées à l'École des Beaux-Arts en 1874 avant d'être marouflées dans le grand foyer de l'Opéra. Quelques années plus tard, le peintre reçut la commande de fresques pour le Panthéon mais mourut avant d'avoir pu venir à bout de son projet.



### 37. Henri ROBECCHI (1827-1889)

*L'Écroulement de la planète Altor*, vers 1882

Aquarelle et gouache sur papier

40 x 60 cm

Signé et dédié en bas à droite *Robecchi à son ami Paul Clèves*

Le jeune baron danois Georges de Travençhal voyage du centre de la terre jusqu'à la mythique Atlantide. Son incroyable périple le mène finalement sur la lointaine planète Altor, qui s'effondre sous ses yeux. « Le dernier jour de la planète a sonné, tout s'écroule, tout s'évanouit, la nuit se fait (...) ». C'est en ces termes que la revue *Les Soirées parisiennes* décrit l'écroulement de la planète Altor, troisième tableau de l'acte III de *Voyage à travers l'impossible*, donné au théâtre de la Porte Saint-Martin en 1882. La pièce, en trois parties et vingt-deux tableaux, œuvre d'Adolphe d'Ennery et Jules Verne, est la seule qui n'ait pas été tirée d'un roman de ce dernier. Pour autant, elle adopte l'univers et certains des personnages et lieux emblématiques des récits les plus populaires de Jules Verne. Pour les décors de *Voyage à travers l'impossible* dont Arnold Mortier, journaliste et critique, loue le « grand luxe », quatre artistes ont collaboré, Rubé, Chaperon, Poisson et Robecchi.

Henri Robecchi, artiste d'origine italienne, a travaillé sur les décors d'au moins sept pièces jouées à la Porte Saint-Martin, dont *Patrie !* en 1869 et *Théodora* en 1884 pour les dé-

cors desquelles il fait intervenir son élève puis collaborateur Amable. Pour le *Voyage à travers l'impossible*, Robecchi réalise le décor du tableau de l'effondrement de la planète Altor. Dans le projet pour le rideau de fond, le ciel noir mêlé de gouache blanche domine une mer traitée à l'aquarelle, bordée de récifs menaçants aux formes fantastiques. L'artiste évoque comme des modèles les œuvres les plus inquiétantes de Caspar David Friedrich et François-Auguste Biard. La puissance qui se dégage du sujet semble répondre au désir de Paul Clèves, dédicataire de l'œuvre. Directeur du théâtre de la Porte Saint-Martin, il prend aussi en charge la mise en scène de cette pièce, qu'il a instamment réclamée aux auteurs. Plus d'une vingtaine d'années plus tard, Georges Méliès adaptera la pièce pour l'un de ses films - le plus long jamais réalisé alors - en se référant très fortement aux décors originaux. La scène de l'effondrement de la planète Altor semble même être un décalque du rideau de fond de Robecchi.



### 38. Frank Lewis EMANUEL (1865-1948)

#### *Funeral of Victor Hugo*, 1885

Mine graphite sur papier

16,5 x 10,5 cm

Titré, localisé et signé en haut à gauche :

*Funeral of Victor Hugo - Bd Sebastopol Paris - Frank · L · Emanuel*

22 mai 1885 : Victor Hugo est mort. Depuis le 18 mai, l'homme illustre était affecté par une grave maladie et de la Présidence de la République aux ateliers des usines, de la Chambre des députés aux terrasses de cafés, on suivait les bulletins de santé que la presse publiait. Des obsèques nationales furent votées. Le lundi 1<sup>er</sup> juin le cortège s'ébranla. De la place de l'Étoile il descendit les Champs-Élysées, fendit la Concorde, rejoignit le boulevard Saint-Germain puis remonta le boulevard Saint-Michel avant d'entrer rue Soufflot. Enfin, on déposa Victor Hugo dans la crypte de l'église Sainte-Geneviève, qui devenait désormais le Panthéon.

Environ deux millions de personnes convergèrent vers la montagne Sainte-Geneviève. Il est deux heures quand le corbillard parvient à la grille du Panthéon. Il y a tant de monde que des gens affluent jusqu'à six heures. La foule, des Parisiens mais aussi des gens venus de toute la France et de l'étranger, investit Paris pour une nuit de célébration. C'est à ce spectacle magnifique qu'assiste Frank Lewis Emanuel, jeune Anglais d'à peine vingt ans. Venu à Paris sur les conseils de son maître Alphonse Legros, artiste français installé à Londres depuis 1863, Emanuel fréquente l'Académie Julian où il reçoit l'enseignement de William Bouguereau. Lorsqu'il expose au Salon de Paris de 1886, il tient à mentionner le nom de

ses deux maîtres, en y associant également celui du peintre Tony Robert-Fleury.

Frank Lewis Emanuel se presse de fixer l'instant sur sa feuille, en hachurant la scène au crayon. Dans un cadrage presque photographique, le jeune homme, installé sur un balcon du boulevard de Sébastopol, évoque le retour de la foule dans ses faubourgs. L'œuvre permet de souligner la symétrie entre l'auteur et son sujet. D'une part, un jeune artiste anglais encore inconnu venant travailler en France et de l'autre le célèbre poète français disparu, qui vécut l'exil sur les îles anglo-normandes. Le regard de l'artiste affronte le soleil qui se couche derrière la tour Saint-Jacques et les dômes de la chapelle de la Sorbonne et du tribunal de Commerce, alors que sous ses pieds la foule s'amasse mouvante sur le boulevard. On ne sait pas très bien qui est le jeune homme, debout à droite ; mais peut-être est-ce Frank Lewis Emanuel lui-même dans un autoportrait projeté ? La composition du dessin évoque enfin la série des *Balcons* que peint Gustave Caillebotte à cette époque. Sans doute le jeune Britannique est-il influencé par l'artiste impressionniste et a-t-il à l'esprit certaines de ses compositions lorsqu'il choisit de croquer ses *Funeral of Victor Hugo*.



Gustave Caillebotte (1848-1894), *L'Homme au balcon*, vers 1880, huile sur toile, collection particulière.



### 39. Henri-Joseph HARPIGNIES (1819-1916)

*Autoportrait sous un châtaignier*, 1891

Lavis d'encre sur papier

7 x 6,5 cm

Signé et daté en bas à droite *H Harpignies 91*

Celui qu'Anatole France appelait « Le Michel-Ange des arbres et des campagnes paisibles » a soixante-douze ans quand il décide de se représenter installé au pied d'un châtaignier centenaire. De dos, assis devant son chevalet, sa boîte de couleurs ouverte à même le sol, il est à l'ouvrage.

Le peintre Henri Harpignies fut très prolifique. Tout au long de sa carrière il multiplia les paysages à l'aquarelle ou au lavis, dans des formats allant de l'immense au minuscule. À partir des années 1880, en parallèle de ses peintures, il exécute chaque jour un certain nombre de petits dessins où la nature est évoquée par des masses simples, relevées de ponctuations végétales. Il les signe tous, les date bien souvent, et aujourd'hui encore les collectionneurs recherchent des exemplaires de ces petits instantanés auxquels le peintre ne devait consacrer que quelques minutes. Ce ne fut pas le cas ici : la richesse infinie des détails, la variété des nuances de gris tirant vers le brun, la complexité de la composition, montrent malgré des dimensions réduites, une préoccupa-

tion de la part de l'artiste à vouloir faire œuvre. Fait plus exceptionnel encore, la nature est pour une fois habitée et laisse la place du sujet à celui qui est en train de la représenter : l'artiste lui-même. De dos, Harpignies reste reconnaissable. Une photo prise dans son atelier au début des années 1890 le présente assis entre deux de ses toiles, jouant du violoncelle. Tout habillé de noir, la tête coiffée d'un bonnet, il adopte une attitude proche de celle dans laquelle il se représente dans son petit autoportrait de dos.

Franchissant le nouveau siècle, le peintre continue de travailler, mais sa vue baisse inexorablement. Son style évolue vers plus d'évanescence, les détails disparaissent peu à peu pour laisser la place à des juxtapositions de masses ; la gamme des nuances de sa palette se réduit également. Jusqu'aux derniers jours, dit-on, l'artiste ne cesse de peindre. Il meurt en 1916 à l'âge de quatre-vingt-dix-sept ans, fort d'une carrière parmi les plus longues de l'histoire de l'art.



#### 40. Ferdinand GRÉMAILLY (1849-1907)

*La statue de Napoléon au sommet de la colonne Vendôme, 1892*

Aquarelle et gouache sur papier

80 x 39 cm

Signé et daté en bas à gauche *F. Grémilly -1892*

En 1800, Bonaparte Premier consul ordonne la construction d'une colonne sur le modèle de celle de Trajan à Rome pour la place Vendôme. Suite au sacre, il est décidé qu'elle sera coiffée en son sommet d'une statue représentant l'empereur en César, œuvre commandée à Antoine-Denis Chaudet. Sous la Restauration, cette première sculpture est détruite avant d'être remplacée pendant la monarchie de Juillet par une effigie de Bonaparte en petit caporal, œuvre cette fois du sculpteur Charles-Émile Seurre. En 1863, Napoléon III commande à Auguste Dumont une copie de la première version qui sera à son tour détruite sous la Commune. Le modèle de Seurre, après un séjour prolongé sur une place de Courbevoie, est jeté au fond de la Seine puis oublié. Finalement repêchée et restaurée, la sculpture sera installée définitivement dans la cour des Invalides en 1911.

Le petit Caporal, bras croisés sur la poitrine, se détache d'un fond de ciel éclairé par la lune en ombre chinoise. Le sommet du lanternon de la colonne Vendôme laisse apparaître un panorama parisien, d'où émergent dans la pénombre l'arc de triomphe et Notre-Dame de Paris. L'auteur, Ferdinand Grémilly, est plus connu comme architecte que

comme peintre ou aquarelliste. Son nom reste aujourd'hui attaché à sa participation dans la construction du Casino de Paris, rue de Clichy, en 1880. Né en 1849 à Gray en Haute-Saône, Grémilly est diplômé en 1872 de l'école spéciale d'architecture où il eut Charles Chipiez pour professeur. Au début des années 1880, il entre au service de l'ambassade du Japon à Paris comme architecte.

Cette œuvre graphique n'est cependant pas unique dans sa production. L'existence d'une seconde aquarelle de même format et de sujet proche, permet d'intégrer l'œuvre dans une série. Également traitée en ombre chinoise (sur le modèle des œuvres d'Henri Rivière) cette autre composition représente une statue équestre de Napoléon se détachant sur un fond de paysage maritime dominé par le ciel. Datées respectivement de 1891 et 1892, les deux œuvres sont à rapprocher de la mode des théâtres d'ombres tels que le cabaret du Chat Noir pouvait en présenter à cette époque. Elles s'intègrent également dans le retour en grâce des grands sujets liés à la légende napoléonienne, tant dans les arts plastiques que sur les scènes de théâtre ou dans la littérature en cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle.



#### 41. Gaston JOBBÉ-DUVAL (1856-1929)

*Le Cormoran sur les rochers*, vers 1895

Gouache et encre de chine sur papier

14,5 x 24 cm

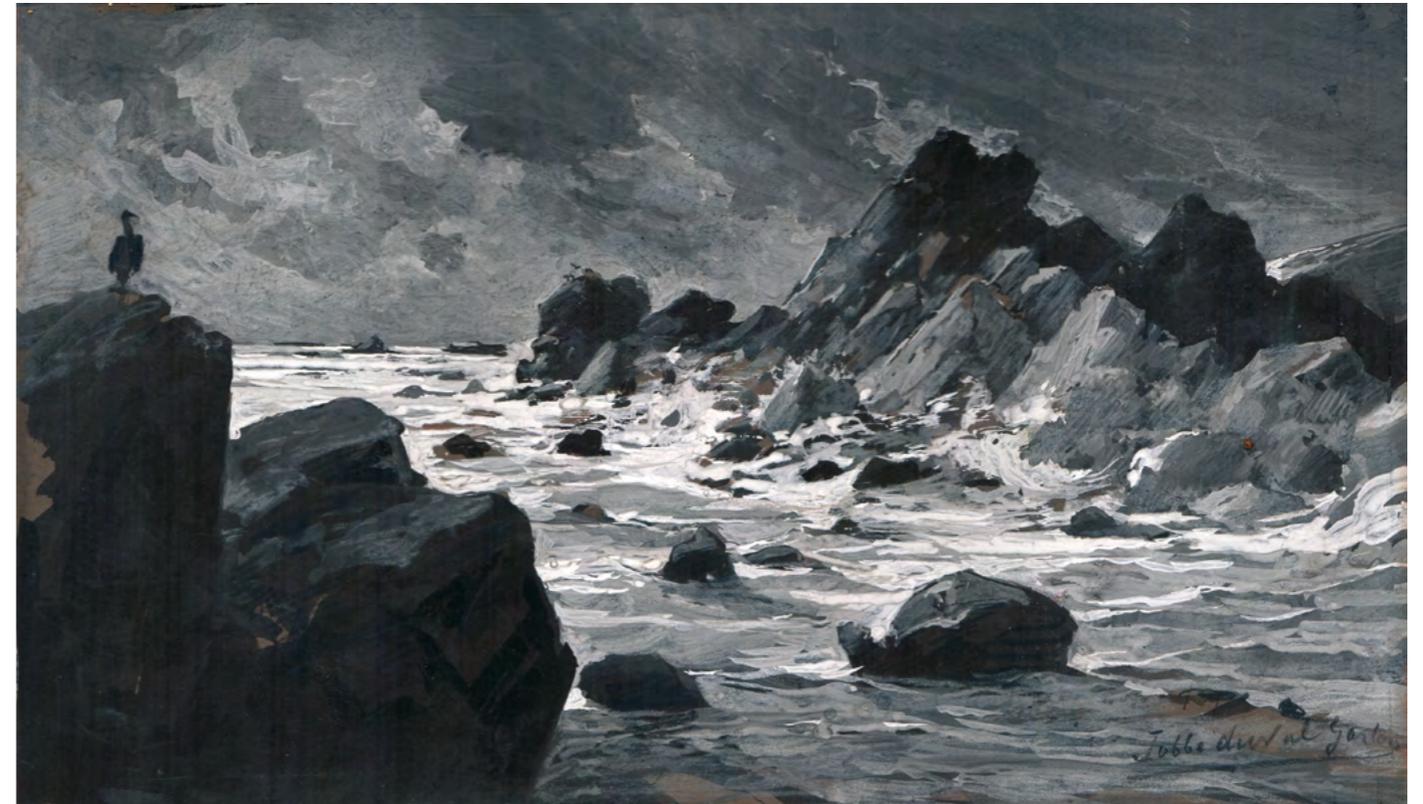
Signé en bas à droite *Jobbé-Duval Gaston*

Gaston Jobbé-Duval est l'héritier d'une véritable dynastie d'artistes rennais. Fils d'Auguste-Louis Jobbé-Duval, décorateur du Parlement de Bretagne, il est le cinquième d'une fratrie de six enfants. Ses deux frères aînés, Frédéric-Auguste et Auguste Henri, seront respectivement architecte et peintre alors que l'un de ses neveux, Félix-Pol, deviendra à la Belle Époque un illustrateur de renom. Après des études à l'école des Beaux-Arts de Rennes, Gaston suit l'enseignement du peintre paysagiste Karl Daubigny et débute au Salon en 1882 en présentant principalement des marines. Il cesse cependant ses participations aux expositions officielles après 1890 pour se consacrer à la lithographie. Affichiste recherché, il travaille pour différentes compagnies de chemins de fer et peut vanter par ses illustrations les hauts lieux de sa région natale : la Bretagne.

Les côtes bretonnes s'éclairent, sous un ciel d'encre de chine, d'une lumière menaçante. L'écume chargée de gouache blanche vient frapper les rochers qui s'illuminent.

Sur la gauche, la silhouette d'un cormoran domine les flots, immobile. L'oiseau assiste, comme nous, à l'œuvre spectaculaire de la nature. La nuit opère comme un rideau de scène d'où, par magie des effets, les éclairs traversent les nuages. La mer et les récifs s'entrechoquent dans un vacarme assourdissant qui pour nous reste silencieux.

La technique utilisée par Gaston Jobbé-Duval est typique des œuvres préparatoires aux héliogravures d'illustrations. Le procédé utilisé par de nombreux peintres à partir des années 1870 permet, grâce à la photographie, de transférer une image peinte en noir et blanc sur une matrice pour des tirages en grand nombre. Le peintre et l'illustrateur peuvent dès lors se passer du talent du graveur, dont le travail d'orfèvre est remplacé par le transfert purement mécanique du sujet sans interprétation. Probablement destinée à orner un ouvrage (non identifié), cette maquette rivalise de puissance avec les œuvres des plus grands peintres de marine tels Joseph Vernet ou Eugène Isabey.



## 42. Alphonse OSBERT (1857-1939)

*Muses au bord d'un lac*, vers 1895-1900

Pierre noire et crayon

13,5 x 21 cm

Signé du cachet en bas à gauche

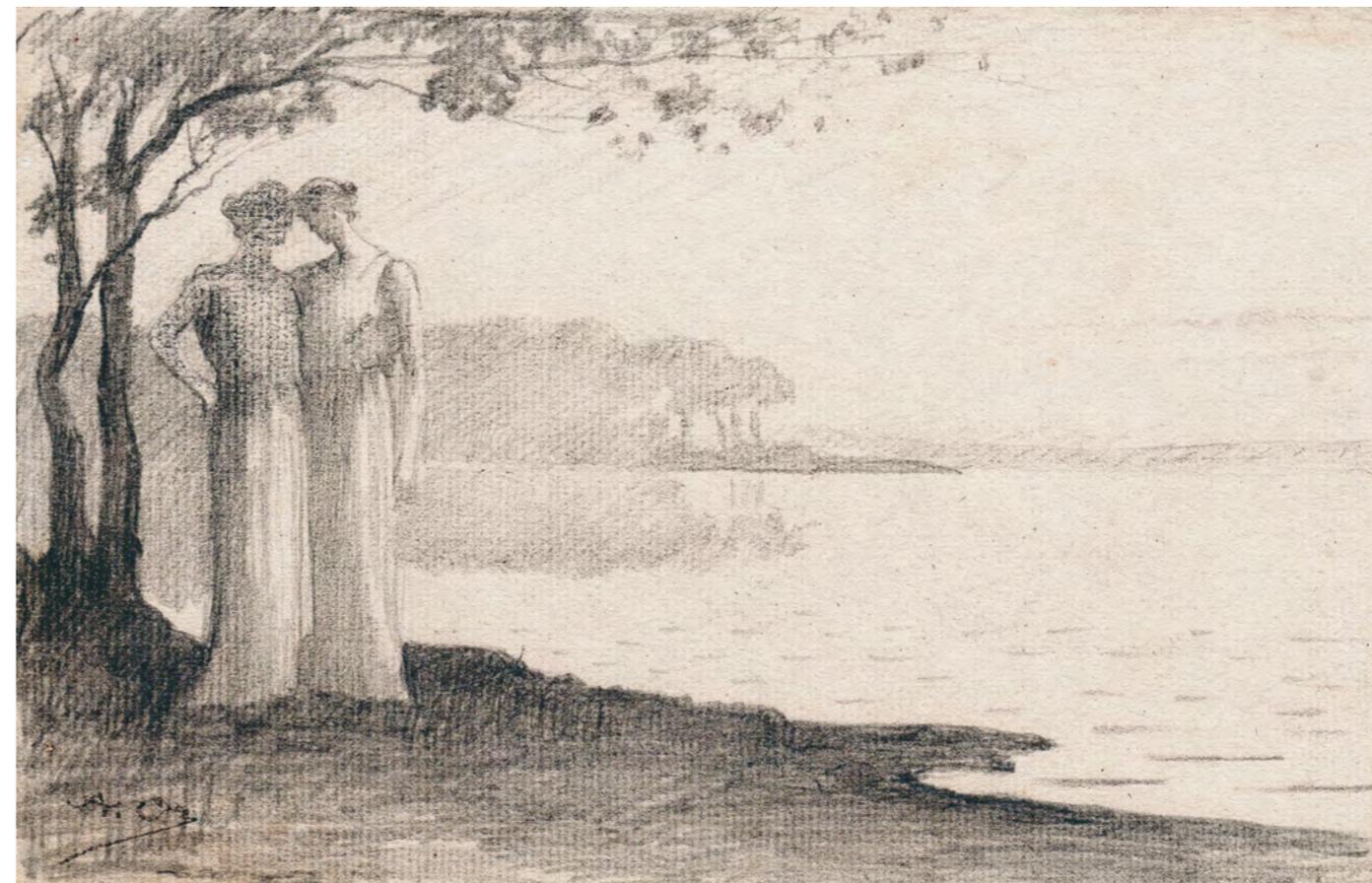
Provenance : Galerie Coligny, Paris

Comme ses amis Alexandre Séon et Georges Seurat, Alphonse Osbert fréquente l'atelier d'Henri Lehmann à Paris. Ses premières œuvres exposées au Salon sont académiques et suivent la voie du naturalisme, sous l'influence de Léon Bonnat et de Fernand Cormon. Ce n'est qu'après un voyage en Espagne et plusieurs séjours à Fontainebleau que le peintre évolue vers le mouvement symboliste. Au Salon des Indépendants, il rencontre Maurice Denis et Puvis de Chavannes mais c'est sa participation au salon des Rose-Croix (organisé par le Sâr Péladan depuis 1892) qui marque un tournant dans son œuvre. Proche du poète Stéphane Mallarmé, Osbert évolue vers un symbolisme qu'il définit lui-même comme *idéaliste*.

Deux jeunes femmes drapées à l'antique se serrent l'une contre l'autre dans un geste aussi tendre qu'académique. Sur la rive d'un lac se perdant dans le lointain, elles se tiennent à l'ombre d'un couple d'arbres qui imite leur enlacement. Le premier plan, traité en hachures serrées, contraste avec le

reste de la composition esquissée d'un crayon plus léger. Il se dégage de l'ensemble une impression de calme marquée par la tendresse et le silence. Depuis le début des années 1890, Alphonse Osbert aime à répéter ce type de composition en ne variant sensiblement que le nombre des figures et leur positionnement dans l'espace. Ces deux muses peuvent être rapprochées d'un tableau peint par l'artiste en 1896 : *Les chants de la nuit*. Œuvre presque monochrome, dont la gamme des bleus n'est rompue que par l'arc doré de la lune, elle représente un paysage lacustre où plusieurs figures féminines évanescents déambulent paisiblement.

Le style d'Alphonse Osbert se fige rapidement dans un modèle que l'artiste ne semble plus vouloir faire évoluer. Célébré de son vivant par les poètes et la critique, il reçoit de nombreuses commandes officielles après 1900. Le musée d'Orsay est riche aujourd'hui de plus de 400 œuvres de l'artiste, peintures, esquisses, dessins et pastels, léguées par sa fille en 1992.



### 43. Théo VAN RYSELBERGHE (1862-1926)

*La Jetée à Honfleur*, vers 1899

Aquarelle et crayon

17 x 27 cm

Annoté au crayon en bas à droite *Honfleur*

Certificat d'authenticité d'Olivier Bertrand en date du 14 juin 2012, qui inclura cette œuvre dans le catalogue raisonné de l'artiste en cours de préparation.

Sur la feuille de papier dont la blancheur est laissée en réserve, le peintre trace d'un pinceau chargé d'aquarelle la célèbre jetée de Honfleur. Trois embarcations aux voiles bleutées contournent le phare pour rejoindre le port, où l'artiste s'est installé pour travailler. Perdu dans le lointain, un quatrième bateau, sa voile blanche déployée, s'éloigne vers la haute mer. Théo Van Rysselberghe, se rend régulièrement en Normandie entre 1899 et 1900, profite de ses séjours pour réaliser une série d'aquarelles maritimes et quelques paysages normands.

Originaire de Gand en Belgique, le peintre proche de Paul Signac, adhère aux théories du néo-impressionnisme et adopte très tôt la technique divisionniste en découvrant les œuvres de Georges Seurat. Ami intime d'Élisée Reclus dont il partage les idées anarchistes, il fait publier certains de ses dessins dans la presse libertaire. Comme Signac et Seurat, il apprécie particulièrement les vues marines et voyage des

bords de la mer du Nord jusqu'aux deux rives de la Méditerranée en quête de sujets aux lumières changeantes. À partir de la fin des années 1890, sa technique s'éloigne peu à peu des préceptes orthodoxes du premier divisionnisme et redevient plus classique. Sa touche s'élargit et apparaît de plus en plus fluide. *La Jetée à Honfleur*, marquée par ce changement, annonce les œuvres du Fauvisme qui verra le jour au Salon d'automne de 1905. Elle évoque déjà en ce sens les peintures et les aquarelles qu'André Derain et Henri Matisse feront à Collioure.

À cette même époque, Théo Van Rysselberghe s'installe définitivement en Provence, dans le village du Lavandou en bord de mer. En 1910, il fait construire sur les plans de son frère, l'architecte Octave Van Rysselberghe, une villa avec atelier dans laquelle il reçoit ses amis écrivains, André Gide et Jean Cocteau ou peintres, tels que Paul Signac ou Henri Matisse.



#### 44. Joseph GRANIÉ (1861-1915)

*Jeune femme de profil*, vers 1900

Gouache et encre sur papier

20,5 x 20 cm

Signé sur la droite J Granié



Joseph Granié, *Le Baiser*, 1900, huile sur toile, collection particulière.

Une jeune femme aux longs cheveux blonds écarte légèrement les lèvres comme si elle s'apprêtait à chanter. Peinte à la gouache et aux encres relevées d'or, elle évoque les figures d'anges chanteurs sur les retables italiens du XV<sup>e</sup> siècle.

Joseph Granié tient une place un peu particulière dans l'art français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Originaire de Toulouse où son père était tapissier, il débute dans l'atelier de Jules Garipuy avant de poursuivre sa formation à Paris chez Jean-Léon Gérôme. À dix-huit ans, il participe pour la première fois au Salon officiel et choisit d'exposer son autoportrait. Par la suite, il présentera principalement des portraits. Qu'elles soient peintes ou dessinées, ses figures féminines ont quelque chose d'inclassable. Mystérieuses ou inquiétantes, elles sont toutes empreintes d'une étrange sensualité. Par facilité, l'histoire de l'art intègre Joseph Granié au mouvement symboliste, même si son style et ses références le rapprochent bien plus des préraphaélites anglais. Le peintre partage avec ces derniers un goût prononcé pour la première

Renaissance, ses œuvres semblant prendre pour modèles alternativement Cranach, Clouet ou Botticelli.

Granié connut la célébrité en son temps. Son portrait de l'actrice Marguerite Moreno, acquis par l'État pour le musée du Luxembourg en 1899, lui offre une certaine forme de consécration. Un an plus tard, l'artiste réalise un tableau déroutant : *Le Baiser*. Représentation intimiste de deux femmes s'embrassant amoureusement sur les lèvres, l'œuvre reste encore empreinte à notre époque du mystère de ses intentions. Le dessin de la figure de droite dans ce tableau pourrait être comparé en plusieurs points à celui de la jeune femme blonde : proximité évidente des postures de profil tendues vers la gauche, même vêtement vert sur les épaules et un travail de fond passant dans les deux cas d'un brun clair à un brun sombre. Si ces différents points communs peuvent suggérer un lien entre les deux œuvres, cette jeune fille au visage d'ange ne desserre-t-elle pas ses lèvres pour partager un baiser ?



#### 45. Dauphin-Amable PETIT, dit AMABLE (1846-1916)

##### *La Grande salle du palais*, 1903

Maquette de décor pour l'opéra *Hérodiade* de Massenet

Gouache et aquarelle sur carton

40 x 55 x 50 cm

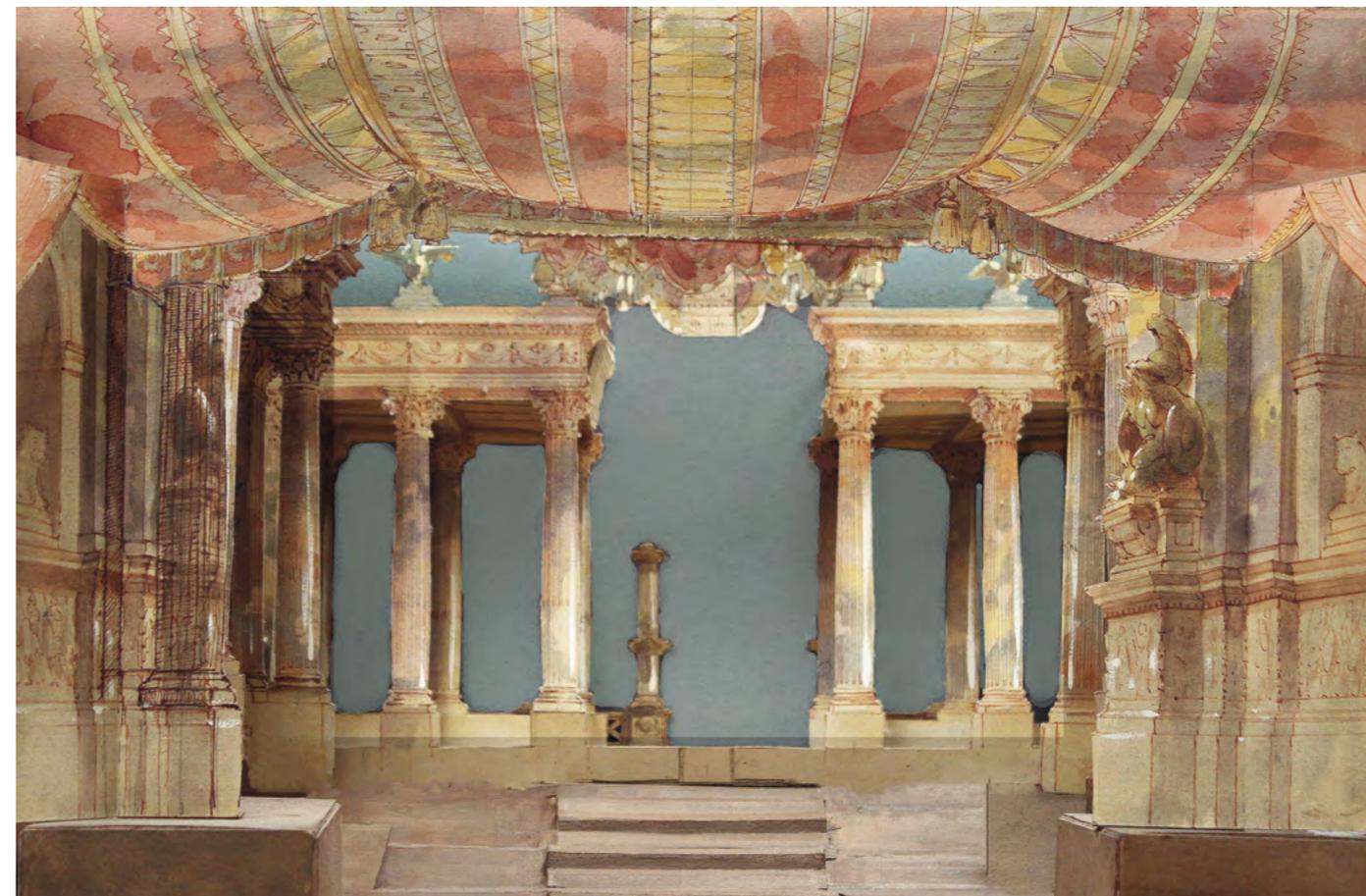
Signé du cachet de l'artiste au revers des différents plans

C'est en 1877 en Italie, que Jules Massenet a l'idée d'adapter pour l'opéra *Hérodiade*, l'un des *Trois contes* de Gustave Flaubert publié cette année-là. L'action, qui se passe à Jérusalem au début du I<sup>er</sup> siècle, retrace la mort de Jean le Baptiste, victime de la vengeance d'Hérodiade. L'œuvre composée sous le nom d'*Hérodiade* doit être créée simultanément en italien à la Scala de Milan et en français à l'Opéra de Paris. Massenet achève la partition et l'orchestration à la fin de l'été 1880, mais l'œuvre est refusée par le directeur de l'Opéra qui juge son livret mal conçu. Finalement montée dans sa version française au théâtre de la Monnaie de Bruxelles, *Hérodiade* connaît un immense succès dans sa version italienne partout en Europe. C'est dans cette langue qu'elle sera jouée pour la première fois à Paris en 1884 au Théâtre-Italien.

Massenet devra attendre le 2 octobre 1903 pour finalement entendre *Hérodiade* dans sa version originale à Paris au théâtre de la Gaîté et non à l'Opéra, pourtant commanditaire de l'œuvre. Pour cette nouvelle version de la mise en scène, le directeur du théâtre confie à Amable la conception des

décor. L'artiste, au parcours atypique, fut selon certaines sources acteur et mime dans différents théâtres parisiens avant de se former au métier de décorateur auprès d'Henri Robecchi au milieu des années 1860. Il crée pour *Hérodiade* sept tableaux différents. Le dernier d'entre eux constitue le second décor du quatrième acte. Décrit comme *La grande salle du palais*, c'est au pied de ses colonnes que se joue le dénouement de l'histoire. Divisé en quatre plans et un rideau de fond, l'espace scénique se veut grandiose. Peint à l'imitation de marbres ocre et rose veiné, les murs et les bas-reliefs s'enchaînent pour s'ouvrir sur un paysage masqué derrière un immense portique à chapiteau corinthien orné d'aigles impériaux.

À son immense regret, Jules Massenet qui décède en 1912 ne verra jamais son *Hérodiade* jouée sur la scène de l'Opéra Garnier. Le public pourra lui la redécouvrir à l'occasion de sa reprise en décembre 1921, sous la direction de Philippe Gaubert. Les décors seront alors l'œuvre de Georges Mouveau.



Index :

Paul BAUDRY .....	36	Ferdinand GRÉMAILLY.....	40
Édouard de BEAUMONT.....	18	Henri-Joseph HARPIGNIES.....	34 et 39
Jules CAVELIER.....	24	Gaston JOBBÉ-DUVAL.....	41
Jean-Jacques CHAMPIN.....	14	Alexandre LAEMLEIN.....	35
Philippe CHAPERON.....	23	Eugène LAMBERT.....	33
François-Nicolas CHIFFLART.....	22	Gabriel-Hippolyte LEBAS.....	29
Pierre-Luc-Charles CICÉRI.....	11	Hippolyte LEBAS.....	5
Alexandre-Marie COLIN.....	6	Henri LEHMANN.....	31
Auguste COUDER.....	19	Jean-François MILLET.....	30
Alfred de CURZON.....	27	Alphonse OSBERT.....	42
Louis-Jean DESPREZ.....;	2	Joseph PAELINCK.....	7
Eugène DEVÉRIA.....	10	Filippo PERONI.....	21
Édouard DUBUFE.....	13	Dauphin-Amable PETIT.....	45
Edme DUMÉE.....	8	Henri REGNAULT.....	32
Louis DUVEAU.....	20	Pierre-Henri RÉVOIL.....	4
Frank Lewis EMANUEL.....	38	Fleury-François RICHARD.....	9
Jean-Gabriel FALAMPIN.....	17	Henri ROBECCHI.....	37
Théophile FRAGONARD.....	12	George SAND.....	16
François-Louis FRANÇAIS.....	25	Théo VAN RYSSELBERGHE.....	43
Jean-Léon GÉRÔME.....	26 et 28	Eugène VIOLLET-LE-DUC.....	15
Felice GIANI.....	3	Pierre-Alexandre WILLE.....	1
Joseph GRANIE.....	44		

Nous tenons à remercier particulièrement Elsa Manant et Léopold Comtet pour leur amicale collaboration dans la rédaction de ce catalogue.

Nous tenons également à remercier chaleureusement Gérard Audinet, Frédéric Bénard, Marta Bryl, Marie-Claude Chaudonneret, Bruno Chenique, Daniel Clauzier, Denis Coekelberghs, Karine Demay, Sidonie Lemeux-Fraitot, Jérôme Montcouquiol, Mathieu Néouze, Stéphane Paccoud, Loualid Saïdi et Georges Vigne pour leur aide et leur soutien.

