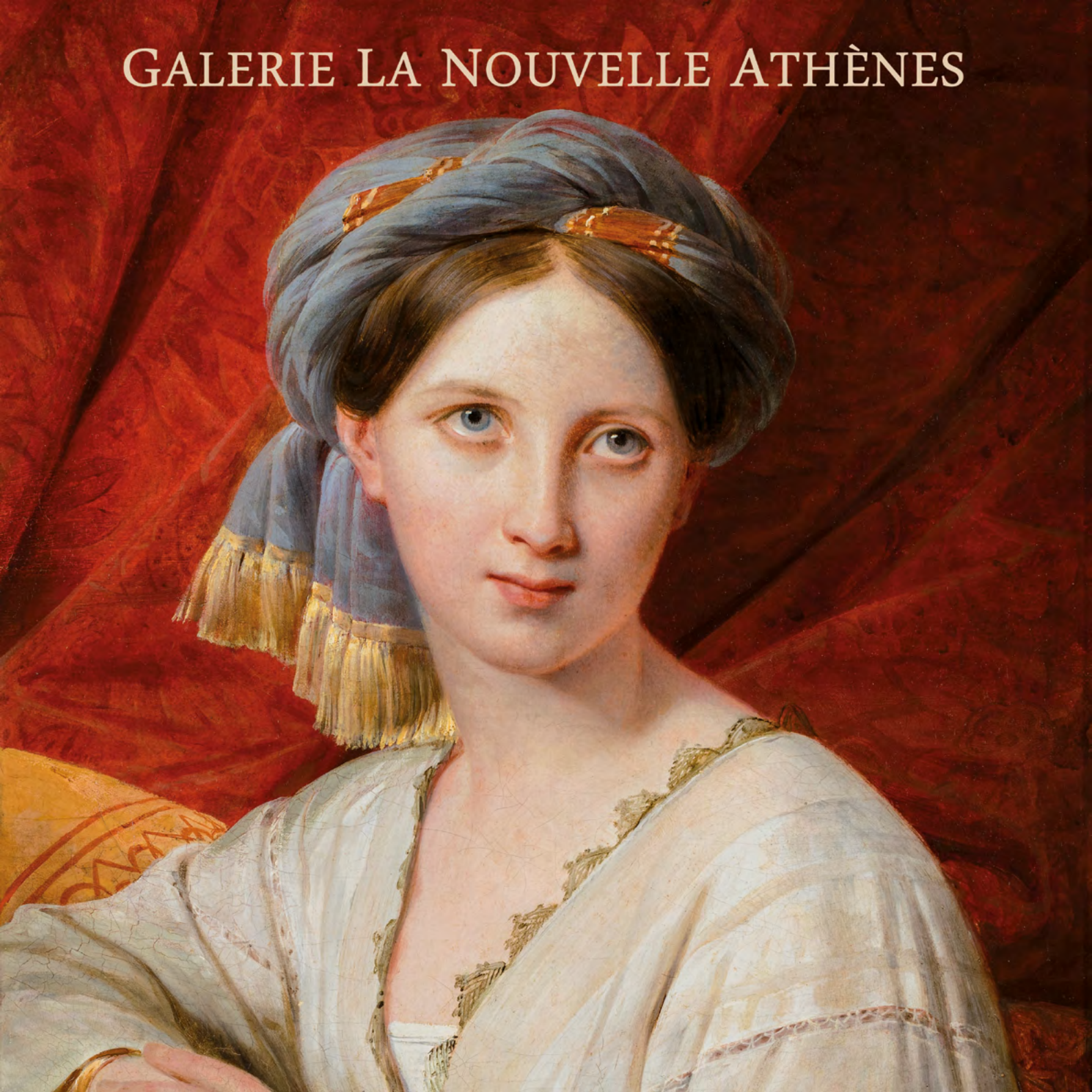
Galerie La Nouvelle Athènes



GALERIE
LA NOUVELLE ATHÈNES

Raphaël Aracil de Dauksza & Damien Dumarquez

Peintures et œuvres préparatoires du XIX^e siècle

Exposition du 18 octobre au 8 novembre 2019

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. Jean-Joseph-Xavier BIDAULD (1758-1846)

Vue prise à Faléries, près Civita Castellana, vers 1790

Huile sur toile

32,5 x 40,5 cm

Localisé au revers sur le châssis

Jean-Joseph-Xavier Bidauld, *Vue du mont Oreste à Civita Castellana*, 1788, huile sur toile, Paris, ENSBA.

Originaire de Carpentras, Jean-Joseph-Xavier Bidauld reçut ses premières leçons de dessin à Lyon, au côté de son frère aîné Jean-Pierre-Xavier. En 1783 il quitte le sud de la France et s'installe à Paris où il trouve un emploi de copiste chez Monsieur Dulac, un marchand de tableaux. À cette époque, il fréquente Joseph Vernet et Jean-Honoré Fragonard qui l'incitent à découvrir l'Italie pour compléter sa formation. Grâce au soutien du cardinal de Bernis et de son ami Dulac qui acceptent de financer son voyage, Bidauld arrive à Rome en novembre 1785 ; de là il peut emprunter les différents chemins qui traversent la campagne du Latium pour étudier la nature. Il se rend alors de Monte Cavo à Subiaco puis Narni, mais aussi, comme le montrent les nombreuses annotations au revers de ses études, jusqu'à Faléries à cinquante kilomètres de Rome. Occupée par les Étrusques pendant l'antiquité, l'ancienne capitale des Falisques se situe en contrebas, à quelques pas de Civita Castellana.

Adepte du travail sur le motif comme son contemporain Pierre-Henri de Valenciennes, Bidauld multiplie les croquis et les huiles sur papier qu'il termine dans son atelier romain. Grâce à l'inventaire du contenu de sa vente après décès en 1847, nous savons que l'artiste conserva tout au long de sa vie un grand nombre d'études de paysages saisis dans la région de Civita Castellana. Cet ensemble documentaire lui servit par la suite de modèle pour des œuvres abouties destinées à être exposées au Salon. Ce fut le cas en 1798 puis en 1810 et 1812 pour des toiles dont les titres renvoient explicitement à des sites des environs de Civita Castellana. La vue prise à Faléries, peinte directement sur toile, se partage en deux parties égales : le paysage lui-même, composé avec un jeu d'ocre et de vert et le ciel bleu clair qui le domine traversé par les nuages. Aucune figure ni construction ne vient animer l'espace naturel et seul un arbre sur la gauche lie les deux moitiés de l'œuvre. Cette peinture s'intègre pleinement dans un corpus distinct de ses compositions néo-classiques. L'artiste, qui le plus souvent se concentrait sur la nature, déléguait à certains de ses confrères l'exécution des personnages prétextes à des sujets anecdotiques.

À son retour en France en 1790, Bidauld expose rapidement au Salon et reçoit des commandes prestigieuses de la part du roi d'Espagne, de l'impératrice Joséphine, de la reine Hortense, de Joseph Bonaparte et de Caroline Murat. En 1818, le comte de Sommariva devient son mécène et finance son second séjour italien. Bidauld, en 1823, est le premier peintre de paysage à entrer à l'Institut. Si Corot salua son influence, le peintre, par son opposition à l'entrée au Salon de jeunes paysagistes tels que Paul Huet et Théodore Rousseau, s'aliéna la nouvelle génération des peintres romantiques et tomba lentement dans l'oubli. Aujourd'hui, il est considéré comme l'un des précurseurs, avec Valenciennes et Bertin, de la peinture de plein air.

2. Horace VERNET (1789-1863)

L'Hirondelle du café de Foy, vers 1805-1810

Huile sur toile marouflée sur panneau

28 x 38 cm

Provenance : ancienne collection André Delaroche-Vernet

Exposition : *Les Vernet*, École de Beaux-Arts, Paris, 1898, n°139 ; *Exposition rétrospective de la Ville de Paris,* Exposition universelle, Paris, 1900, n°304 (étiquette au revers)

Louis-Léopold Boilly, *Les Galeries du Palais-Royal*, 1809, huile sur toile, Paris, musée Carnavalet.

Au XIX[e] siècle, l'anecdote attachée à *L'Hirondelle du café de Foy* devint légende. De nombreux détails plus ou moins véridiques sont venus enrichir puis déformer l'histoire, la faisant peu à peu tomber dans l'oubli. Le célèbre café de Foy, installé à l'origine rue de Richelieu à l'entrée des jardins du Palais-Royal, fut déplacé sous les arcades lorsque le duc d'Orléans décida de lotir le périmètre du jardin. La famille Vernet, Joseph le grand-père, célèbre peintre de marines, Carle le père, inimitable peintre de chevaux et enfin Horace qui connut le succès avec la restauration des Bourbons, fréquenta assidûment les lieux.

Selon les sources qui très tôt évoquent cet épisode, le jeune Horace Vernet avait probablement une quinzaine d'années lorsque son père et lui se retrouvèrent dans le café en travaux. Est-ce l'un des peintres maladroits qui fit une tache au plafond ou Carle qui en faisant sauter un bouchon de champagne endommagea la toile tendue fraîchement repeinte en blanc ? Si les versions divergent sur ce point, toujours est-il qu'Horace, pour masquer l'accident, grimpa sur une échelle et traça de son pinceau une élégante hirondelle aux ailes déployées, sous le regard amusé de son père. L'oiseau devint célèbre dans tout Paris, jusqu'à donner son nom à l'établissement qui fut surnommé *Le café de l'hirondelle*.

Les différents propriétaires du café préservèrent l'hirondelle jusqu'à ce que l'un d'entre eux la fit découper du plafond pour la conserver. Son successeur tenta vainement de la faire remplacer, mais l'imitation ne reçut que les moqueries des visiteurs. À la fin de sa vie, Horace Vernet nia farouchement être l'auteur du volatile et s'agaçait rapidement lorsqu'on lui racontait l'anecdote. Quoi qu'il en soit, les descendants de l'artiste finirent par récupérer le petit morceau de toile et André Delaroche-Vernet, arrière-petit-fils d'Horace, prêta l'hirondelle en 1898 pour l'exposition consacrée aux Vernet à l'École des Beaux-Arts, puis deux ans plus tard pour la rétrospective centennale de la ville de Paris pendant l'Exposition universelle de 1900. Les spectateurs purent alors redécouvrir sur la toile découpée en forme de triangle aux pointes tronquées l'oiseau noir et blanc se détachant sur un fond écru. Les catalogues d'alors, suivant en cela certaines versions de l'histoire, attribuaient l'œuvre à Carle Vernet et non à son fils.

3. Charles-Marie BOUTON (1781-1853)

Vue intérieure des chapelles souterraines de l'église de Saint-Denis, vers 1810

Huile sur toile

21,5 x 27,5 cm

Provenance : ancienne collection René Huyghe

Hubert Robert, *La Violation des caveaux des rois dans la basilique Saint-Denis*, 1793, huile sur toile, Paris, musée Carnavalet.

En 1810, Charles-Marie Bouton fréquente encore à vingt-neuf ans les ateliers de Jean-Victor Bertin et Pierre Prévost, deux peintres paysagistes formés par Pierre-Henri de Valenciennes. Cette année-là, il participe au Salon pour la première fois avec deux toiles : *Vue de la porte Saint-Jacques, à Troyes* et *Vue intérieure des chapelles souterraines de l'église de Saint-Denis*. Le peintre reçoit à cette occasion une médaille d'or, plus haute récompense officielle décernée par le jury. L'absence de registre ne nous permet pas de connaître le format de ces deux œuvres. Il n'était cependant pas rare que les artistes présentent des œuvres de taille réduite. Bouton, connu pour ses petits tableaux de chevalet, s'était spécialisé dans la représentation de ruines, privilégiant les espaces intérieurs dans une verve préromantique.

Dix-sept ans plus tôt, le 31 juillet 1793, la Convention nationale votait la destruction des « tombeaux et mausolées des ci-devant rois, élevés dans l'église de Saint-Denis ». La basilique, située à quelques kilomètres de Paris, était devenue siècle après siècle la nécropole des différentes dynasties ayant régné sur la France. De nombreux artistes ont représenté les scènes de destruction des tombes royales. Une peinture de Hubert Robert conservée au musée Carnavalet illustre plus précisément la profanation des caveaux dans les parties souterraines de l'édifice. Quelques années plus tard, Napoléon décida de la réhabilitation de la basilique. Puis Louis XVIII de retour sur le trône fit restaurer les gisants et installa dans la crypte rénovée les tombes des derniers Bourbons.

Lorsque Charles-Marie Bouton peint la crypte, celle-ci est encore à l'abandon. La voûte percée d'une grille qui laisse pénétrer la lumière est supportée par deux colonnes aux vastes chapiteaux circulaires. Sur le sol, les gravats, stigmates des destructions révolutionnaires, sont recouverts par la végétation alors que sur la droite, une vasque dans laquelle l'eau s'écoule fait office de fontaine. Entre les piliers toujours visibles aujourd'hui, des planches séparent l'espace du reste de la crypte romane. Comme de nombreux peintres de son temps, Bouton était fasciné par le patrimoine architectural en péril et s'intéressa très tôt au musée des Monuments français créé par Alexandre Lenoir en 1795. Pour sa seconde participation au Salon en 1812, il choisit d'exposer une vue de ce musée dans lequel on pouvait découvrir des vestiges venus de toute la France, certains provenant justement de la basilique de Saint-Denis, déplacés là par Lenoir pour être préservés des destructions et des pillages jusqu'à leur retour dans les années 1820.

4. Auguste-Jacques RÉGNIER (1787-1860)

Le Pont Notre-Dame à partir des voûtes du quai de Gesvres, vers 1815

Huile sur toile

43 x 71 cm

Exposition : *Un Panorama de Paris et ses environs, tableaux-dessins 1680-1840*, 1996, Galerie J. Kugel, Paris, n°22

Auguste Régnier, *Pont et pompe Notre-Dame*, 1815, huile sur toile, Paris, musée Carnavalet.

En 1815, la France sort de l'Empire et Paris est en pleine mutation. La Révolution puis Napoléon ont profondément bouleversé la physionomie de la capitale. Le peintre Auguste-Jacques Régnier a vingt-huit ans lorsque l'Empereur est exilé à Sainte-Hélène. Trois ans plus tôt, il participait pour la première fois au Salon en exposant une toile titrée *Paysage, temps orageux*. Ancien élève de Jean-Victor Bertin, célèbre paysagiste néo-classique formé chez Pierre-Henri de Valenciennes, Régnier avait pu admirer dans l'atelier de son maître un autre pan de sa production plus intimiste. En parallèle de ses vastes compositions à sujets antiques, Bertin réalisa de nombreuses toiles s'inspirant de vues croisées dans les environs de Paris, à Arcueil ou Essonnes par exemple. Ces peintures, marquées par une apparente simplicité, dégagent une impression de calme et de silence et semblent avoir durablement influencé Régnier.

Le quai de Gesvres qui s'étendait de la rue Saint-Martin à la place du Châtelet fut construit par Pierre Bullet entre 1676 et 1679. Il était soutenu par une galerie voûtée inondable afin de ne pas rétrécir le lit de la Seine. L'ensemble, appelé également quai ou canal des Cagnards, reliait le pont Notre-Dame et le pont au Change. Il accueillait les promeneurs pendant la journée, mais à la nuit tombée devenait le repaire des brigands. Régnier choisit de s'installer sous la voûte du tunnel pour peindre deux toiles en pendant. Pour passer d'une vue à l'autre, il n'eut qu'à déplacer son assise de quelques mètres ou à pivoter sur lui-même. De formats identiques, les deux œuvres se complètent par contraste.

Pour la première des deux toiles, le peintre regarde en direction du pont et de la pompe Notre-Dame depuis le tunnel dont la voûte cintre la composition. La perspective du pont associée à la découpe complexe des piliers et des arches ménage un espace réduit au ciel dont le bleu complète l'ocre des pierres. Quelques personnages animent la scène et accentuent l'effet d'échelle : au premier plan, un homme assis est en train de pêcher pendant qu'un autre debout derrière lui le regarde en silence ; sur l'autre rive, une femme venue laver son linge s'approche d'un homme qui ne la voit pas encore ; enfin, sur le pont, un dernier personnage coiffé d'un chapeau est assis et nous tourne le dos. Tous ignorent la présence du peintre et évoluent en silence. Le musée Carnavalet conserve une autre version de cette composition, datée de 1816, dont la structure est identique, mais dont les détails changent le sens profond de l'œuvre. Au premier plan, un homme s'efforce de tirer une barque vers le quai alors qu'une femme semble ramasser sur le sol un cordage ; depuis l'autre rive, un chien aboie vers l'embarcation et sur le pont deux femmes discutent, le tout générant un ensemble de bruits qui contraste avec le calme de la scène précédente.

5. Auguste-Jacques RÉGNIER (1787-1860)

Les Voûtes du quai de Gesvres en direction du pont au Change, vers 1815

Huile sur toile

43 x 71 cm

Exposition : *Un Panorama de Paris et ses environs, tableaux-dessins 1680-1840*, 1996, Galerie J. Kugel, Paris, n°21

Auguste Régnier, *La Voûte du quai de Gesvres*, 1815, huile sur toile, Paris, musée Carnavalet.

Cette seconde composition d'Auguste-Jacques Régnier prise depuis les voûtes du quai de Gesvres inverse la perspective dont le point de fuite se situe dans l'axe du tunnel fermé par une grille. Les ouvertures, moins visibles, assombrissent l'espace où la lumière pourtant estivale pénètre avec difficulté. Deux hommes transportent des pierres tombées de la voûte pour les amasser sur le côté et dégager le passage. Sur la gauche, la première arche laisse apparaître le pont au Change où une foule traverse vers la Conciergerie que l'on aperçoit au loin. Plus bas, une barque navigue sur le fleuve et se dirige vers le pont Notre-Dame. Pour cette œuvre également, le musée Carnavalet possède une autre version. Datée de 1815, elle montre encore une fois des variations significatives dans les détails. Les travailleurs du premier plan sont remplacés par un homme assis regardant le fleuve et une femme qui se tient debout derrière lui. Le pont et la Conciergerie sont recouverts de neige et la foule a disparu, chassée par le froid. L'été a cédé sa place à l'hiver.

Loin de se limiter à un simple travail de répétition, Régnier compose en musicien. L'agencement savant de ces deux peintures se prête à l'exercice et permet au peintre d'évoquer le silence opposé au vacarme, l'été opposé à l'hiver. En un même lieu, l'artiste change simplement de perspective d'un pendant à l'autre et de détails entre deux faux jumeaux.

Par la suite, Auguste-Jacques Régnier participe régulièrement au Salon et reçoit quelques commandes officielles pour la galerie de Diane à Fontainebleau et l'église Saint-Roch à Paris. Au début des années 1820, il se lie d'amitié avec le peintre anglais Richard Parkes Bonington qui lui fait découvrir l'œuvre de John Constable. De ce dernier, il possède une esquisse de paysage que toute la nouvelle génération des peintres romantiques vient admirer dans son atelier. Avec l'aide de son élève Jean-Jacques Champin, il publie durant les années 1830 un ensemble de recueils lithographiques sur les rues de Paris, suivi de l'illustration des habitations des personnages les plus célèbres. Ces différentes publications, comme ces deux vues depuis les voûtes du quai de Gesvres, font de Régnier l'un des témoins principaux d'une vision romantique de Paris dans la première moitié du XIX^{e} siècle. Le canal des Cagnards fut entièrement fermé et remblayé sous le Second Empire. Aujourd'hui, il est parcouru par les voies de la ligne 7 du métro parisien.

6. Jean-Jacques MONANTEUIL (1785-1860)

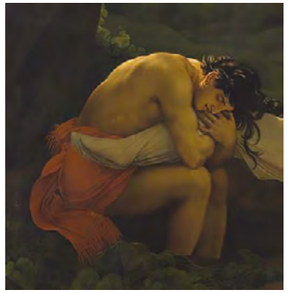
Oscar et Malvina, vers 1824-26

Huile sur papier marouflé sur toile

23,8 x 20,4 cm

Provenance : ancienne collection His de La Salle

Exposition : *La Légende d'Ossian illustrée par Girodet,* 1988, musée Girodet, Montargis, n°18.



Anne-Louis Girodet, *Atala au tombeau* (détail), 1808, huile sur toile, Paris, musée du Louvre.

Dès la fin du XVIII[e] siècle, le mythe d'Ossian sert d'inspiration pour les peintres et connaît un succès grandissant avec l'émergence du romantisme. L'imposture littéraire de James Macpherson, un jeune auteur écossais qui prétendait en 1761 avoir traduit depuis le gaélique des textes anciens qu'il venait de découvrir, offre aux artistes de nombreux sujets inédits et une pléiade de personnages jusque-là inconnus. Malvina, fille de Toscar et belle fille d'Ossian, est l'une des figures majeures de cette épopée. Héroïne vertueuse d'une grande beauté, Malvina est amoureuse d'Oscar. Le décès de son amant laisse la jeune femme inconsolable.

En 1801, dans le prologue d'*Atala*, René de Chateaubriand comparait le couple formé par son héroïne et l'indien Chactas à Oscar et Malvina. Son ami, le peintre Girodet, s'était inspiré d'Ossian pour son *Apothéose des héros français* et illustra le mythe dans une multitude d'esquisses et de dessins à plusieurs moments de sa carrière. Le cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France conserve un ensemble de lithographies « dites » d'après Girodet qui représentent *Malvina pleurant la mort d'Oscar*. Datées de 1826 et signées par Jean-Jacques Monanteuil, elles traduisent sur la pierre différentes études laissées par le maître à sa mort en 1824. Les relations de Girodet avec l'estampe sont complexes et restent à étudier. Il ne s'agissait pas forcément de la simple traduction de ses œuvres peintes, mais également de créations autonomes, dirigées par lui et dont la réalisation était confiée à ses élèves.

Sur une préparation à fond rouge, le peintre a esquissé en grisaille la figure délicate de Malvina jouant de la lyre. Le spectre d'Oscar, vêtu de son armure, est blotti contre ses jambes et laisse apparaître par transparence la pleine lune au centre de la composition. Exposé par deux fois sous le nom de Girodet, puis attribué à Auguste Couder, ce *modello* préparatoire à la lithographie doit être rendu à Jean-Jacques Monanteuil. Il en est de même pour un dessin de sujet identique, conservé au Louvre, anciennement attribué à Franquelin. Élève de Girodet depuis l'adolescence, l'artiste réputé d'une grande beauté servit de modèle à plusieurs reprises pour son maître. À vingt ans, il posait avec sa jeune épouse pour la figure du couple de paysans dans *Napoléon recevant les clefs de Vienne*, et pour la figure de Chactas dans *Atala au tombeau*. Le visage d'Oscar peu détaillé dans l'esquisse peinte est clairement reconnaissable dans la lithographie où son personnage est isolé. Il s'agit de Monanteuil lui-même tel que Girodet avait pu le dessiner vingt ans plus tôt.

Nous tenons à remercier chaleureusement Saskia Hanselaar et Sidonie Lemeux-Fraitot pour leur aide dans la rédaction de cette notice.

7. Prosper BARBOT (1798-1878)

Temples de Saturne et de Vespasien à Rome, vers 1826-1828

Huile sur toile

30 x 36 cm

Provenance : descendants du peintre Achille Debray

L. Bisson, *Temple de la Concorde à Rome*, vers 1860, photographie, Bradford, National Science and Media Museum.

Originaire de la région nantaise, Prosper Barbot est un fils de fonctionnaire qui évolue dans un milieu aisé. Après une solide scolarité durant laquelle il apprend le latin, il convainc son père de lui laisser entamer une formation artistique chez le peintre Achille Leclerc à Paris puis de s'inscrire à l'École des Beaux-Arts en section d'architecture. À l'âge de vingt-deux ans, il prend la direction de l'Italie où il remplit ses carnets de plans et de croquis, reproduisant en bon architecte les édifices qu'il croise sur son chemin. En 1822, il rentre en France pour se marier et change de voie en intégrant l'atelier du paysagiste Étienne Watelet. Il se lie alors d'amitié avec Jules Coignet, un ancien élève de Jean-Victor Bertin. En 1826, il reprend la route en direction du sud de la péninsule et visite Naples puis la Sicile où il retrouve les peintres français Corot, Bodinier et Turpin de Crissé. Mélomane, il affectionne les opéras de Rossini et fréquente la bonne société de l'époque en s'essayant à l'italien. Ce second séjour qui dure deux ans guide ses pas de nouveau jusqu'à Rome.

Orienté par ses études d'architecture, il retourne dans le Forum au milieu des ruines antiques et s'attarde un jour sur les vestiges des temples de Saturne et de Vespasien. Leurs colonnes toujours dressées supportent les restes d'entablements et s'ouvrent sur le bleu d'un ciel sans nuages. La blancheur originelle du marbre, ocrée par le soleil, s'associe au vert d'une végétation rase poussant au pied des édifices romains. À l'arrière-plan, le paysage laisse apparaître un assemblage d'habitations et un clocher, ainsi que quelques figures qui s'affairent dans le lointain. Si le traitement assez particulier — en épaisseur — des herbes au premier plan marque l'influence de Jules Coignet, le synthétisme avec lequel Barbot restitue les éléments d'architecture renvoie aux œuvres du premier séjour italien de son ami Corot.

En 1827, depuis l'Italie, Barbot adresse ses premiers envois au Salon : *Vue du théâtre de Taormine* et *Vue d'Agrigente en Sicile*. Cette dernière, aujourd'hui au musée d'Angers, conserve son encadrement d'origine, identique à celui de la *Vue des Temples de Saturne et de Vespasien à Rome,* et doit dater de la même période.

8. Prosper BARBOT (1798-1878)

Forum Boarium à Rome, vers 1826-1828

Huile sur papier marouflé sur carton

29,5 x 35,5 cm

Provenance : descendants du peintre Achille Debray

Christoffer Wilhelm Eckersberg, *Temple d'Hercule*, vers 1814, huile sur papier, Danemark, Nivaagaard Museum.

Le forum Boarium, qui peut se traduire littéralement par «marché aux bœufs», est l'un des plus anciens forums romains. Situé au bord du Tibre, entre les collines du Palatin, de l'Aventin et du Capitole, il se développe dans le quartier du Vélabre. Fréquenté depuis le VII[e] siècle avant notre ère par les Grecs et les Phéniciens, l'endroit est selon la légende celui où vint s'échouer le panier des fondateurs de Rome, Rémus et Romulus. Prosper Barbot s'est installé sur l'autre rive du fleuve, près du Ponte Rotto, dont les vestiges sont visibles sur la droite. Avec un point de vue dégagé, il a pu tracer sur le papier la colonnade circulaire du temple d'Hercule dominé par le clocher de l'église Santa-Maria in Cosmedin. Le profil des architectures et le ciel se reflètent à la surface de l'eau troublée comme dans un miroir d'argent mal dépoli. La végétation, faite de quelques roseaux au premier plan à droite, accentue la perspective et l'impression d'instantané.

À son retour d'Italie, le peintre fréquente régulièrement la forêt de Fontainebleau à la recherche de nouveaux motifs, comme ses amis Jean-Baptiste Corot et Jules Coignet, créant avec eux les prémices de la future école de Barbizon. Les titres des œuvres qu'il expose au Salon nous montrent qu'après l'Italie il voyagera en Bretagne et en Normandie, mais également en Angleterre, en Hollande et en Allemagne.

À la fin des années 1830, le peintre finit par s'installer à Angers et cesse après 1840 d'exposer au Salon. Le musée d'Angers conserve un grand nombre de ses œuvres ainsi qu'un amicorum ayant appartenu à son épouse, dans lequel sont réunis des dessins et des lavis offerts par les amis du peintre à l'occasion de son mariage. Parmi les auteurs, on retrouve Coignet et Turpin de Crissé, mais également le nom d'un artiste aujourd'hui presque totalement oublié : Achille Debray. C'est à cet ancien élève issu également de l'atelier d'Étienne Watelet que Barbot dut offrir cette *Vue du forum Boarium* ainsi que la *Vue des temples de Saturne et de Vespasien*. Ces deux peintures furent conservées jusqu'à aujourd'hui par les descendants de ce peintre mort à 42 ans sans avoir connu le succès.

9. André GIROUX (1801-1879)

Berger italien dans un paysage, vers 1826

Huile sur papier marouflé sur toile

22,5 x 30 cm

Signé en bas à droite *Giroux*

André Giroux, *Troupeau de moutons à Civita Castellana*, après 1820, huile sur papier, New York, Metropolitan Museum of Art.

Fils d'Alphonse Giroux, un ancien élève de David reconverti dans le commerce d'art, André Giroux étudie d'abord la peinture auprès de son père. Dès 1819 il débute au Salon officiel avec deux peintures jugées novatrices puis reçoit sa première médaille au Salon de 1822. Vers l'âge de vingt ans, il intègre l'atelier de Jean-Thomas Thibault, architecte et paysagiste spécialiste de la perspective et participe aux différents concours de l'École des Beaux-Arts. Par trois fois il remporte le premier prix d'esquisse peinte, en 1822, 1823 et 1824, avant d'être vainqueur au grand prix de paysage historique en 1825 sur le thème de *La Chasse de Méléagre*. Fort de ce succès, il se rend à Rome où il retrouve des peintres tels que Théodore Caruelle d'Aligny, Léon Fleury, Édouard Bertin et Jean-Baptiste Corot. Pensionnaire de la villa Médicis, il profite de son séjour pour explorer l'Italie jusqu'à son départ en 1829. Ses œuvres et sa correspondance attestent de sa présence dans les environs de Rome, à Subiaco et Tivoli, mais également à Naples en octobre 1826. Il semble que le peintre soit particulièrement attiré par la route qui mène alors jusqu'à la cité médiévale de Civita Castellana dont les paysages escarpés, où se mêlent les terres ocre rouge et la végétation abondante, inspirent les peintres voyageurs depuis le XVIII^{e} siècle.

Le peintre s'est arrêté sur un chemin de terre à proximité d'un village dont seuls les toits sont visibles de l'autre côté de la colline. À l'arrière-plan, la découpe des montagnes se confond avec le ciel bleu esquissé à larges coups de pinceau chargé de blanc pour évoquer les nuages. Devant lui, un arbre occupe le centre de la composition et protège de son ombre un homme, bâton de marche dans la main. S'agit-il d'un berger qui surveille ses bêtes ou d'un autre peintre qui accompagne Giroux en quête de motif ? Les artistes partaient rarement seuls à la découverte des paysages et leurs récits de voyage mentionnent souvent la présence de certains de leurs amis. Ici, il pourrait s'agir de Raymond Brascassat, l'ancien condisciple de l'École des Beaux-Arts et futur célèbre peintre animalier.

Si André Giroux est présenté aujourd'hui comme l'un des tenants de la peinture de plein air, à la jonction entre académisme et modernité, ses œuvres italiennes furent dispersées dans l'indifférence générale lors de la vente du contenu de son atelier en 1970. Redécouverts depuis la fin des années 1980, ses paysages à l'huile sur papier sont depuis exposés dans les principaux musées internationaux aux côtés des œuvres de son ami Corot.

10. Jules COIGNET (1798-1860)

Carrière dans la forêt de Fontainebleau, 1828

Huile sur toile

44 x 54 cm

Signé et daté en bas à droite *J. Coignet 1828*

Jean-Baptiste-Camille Corot, *Artiste dans les rochers à Fontainebleau*, vers 1830, huile sur papier, Neuchâtel, musée d'art et d'histoire.

Au début des années 1820, toute une génération de jeunes artistes de retour d'Italie se retrouve dans la forêt de Fontainebleau pour peindre sur le motif. Quelques peintres s'y rendaient déjà depuis la fin du XVIII[e] siècle, tels Lazare Bruandet et Jacques-François Swebach. Plus tard, sur les conseils de Pierre-Henri de Valenciennes puis de Jean-Victor Bertin, deux maîtres du paysage classique, les peintres en formation viennent dans ces bois étudier la nature et les arbres. Jules Coignet découvre Fontainebleau en 1819, suivi par Théodore Caruelle d'Aligny, Augustin Enfantin et Jean-Baptiste Corot. Tous cherchent dans cette nature proche de la capitale d'abord un avant-goût puis un contrepoint sauvage à la beauté orthodoxe des paysages de la campagne romaine.

Coignet, qui fut l'élève de Bertin, avait déjà effectué un premier séjour italien entre 1820 et 1822 avant de remporter le grand prix de paysage historique en 1824. Au retour de son second voyage comme résident de la villa Médicis, le peintre revient rapidement dans la forêt de Fontainebleau pour travailler. Cette fois, il ne choisit pas de s'installer dans le recoin ombragé d'un sous-bois, mais au cœur d'une carrière où le minéral domine sur le végétal. Aux abords de la forêt, de nombreuses sablières sont exploitées depuis le XII[e] siècle et permettent l'aménagement des chaussées et des routes qui entourent Paris. Coignet, comme Georges Michel avant lui, semble fasciné par l'aspect presque désertique de cette étendue ocrée. Un sapin, accroché au sommet d'une butte, domine un minuscule personnage sur la gauche. Debout, près d'une charrette tirée par un âne, le carrier tracé en quelques touches de bleu et de blanc ramasse des pierres sur le sol. Cette figure isolée et noyée dans son environnement symbolise, au-delà du prétexte, la petitesse de l'homme face à l'immensité de la nature. Au-dessus de l'horizon marqué par des collines verdoyantes, un ciel chargé menace et annonce l'orage qui s'approche.

Comme de nombreux artistes de son époque, Jules Coignet subit l'influence des paysagistes anglais tels que Constable et Bonington dont les œuvres sont exposées à Paris au Salon de 1824. Aujourd'hui, le peintre apparaît comme l'un des précurseurs de l'école de Barbizon. Ce mouvement, qui tient son nom d'un village proche de la forêt de Fontainebleau, intègre de nombreux artistes venus s'installer dans cette région au début des années 1840 pour révolutionner l'art de peindre la nature.

11. Bernard-Édouard SWEBACH (1800-1870)

Course de chevaux, 1828

Huile sur toile

27 x 40 cm

Signé et daté en bas sur la droite *Edouard Swebach 1828*

Théodore Géricault, *Le Derby d'Epsom*, 1821, huile sur toile, Paris, musée du Louvre.

Édouard Swebach est le fils de Jacques-François Swebach-Desfontaines, un artiste qui connut une grande célébrité sous le Premier Empire. Il apprend le métier dans l'atelier de son père, qui, en plus de son emploi de premier peintre de la Manufacture impériale de Sèvres, expose régulièrement aux salons des toiles illustrant des scènes de batailles militaires ou des sujets hippiques. En 1815, après l'abdication de Napoléon, le tsar Alexandre 1er invite Swebach père à prendre la direction de la manufacture impériale de porcelaine à Saint-Pétersbourg. Édouard tout juste âgé de quinze ans l'accompagne et poursuit sa formation près de lui en Russie. De retour à Paris quelques années plus tard, le père et le fils partagent un atelier au 100bis rue du Bac. Les toiles qui en sortent ne portent qu'un nom, mais sont faites à quatre mains.

Édouard expose seul pour la première fois au Salon de 1822 une scène équestre et militaire dans la manière des œuvres de collaboration : *Hangar servant d'écurie à des hussards de la garde*. Les commentaires de l'époque saluent ses qualités techniques et le raffinement de sa touche, mais reprochent au jeune artiste d'être dans l'exacte continuité de l'œuvre paternelle. Nombreux sont les critiques qui comme Auguste Jal lui conseillent de se démarquer en trouvant rapidement son propre caractère. À la mort de son père en 1824, Édouard poursuit sa carrière, mais signe le plus souvent d'un simple Swebach qui entretient la confusion. Peu à peu, sa touche se libère et ses paysages, sous l'influence des peintres anglais, s'imprègnent d'un esprit romantique inédit chez lui auparavant.

Pour une fois, la toile à l'aspect porcelainé, datée de 1828, est signée Édouard Swebach. Sur la droite, divers personnages à pied ou à cheval sont rassemblés sur un promontoire naturel près d'une chaumière. La foule de spectateurs assiste à une course équestre qui se déroule un peu plus bas dans le creux du vallon. Chaque figure est détaillée avec la technique du miniaturiste et chaque monture apparaît dans la plus parfaite exactitude anatomique. Si le sujet de l'œuvre est une course, l'espace de la toile est presque intégralement occupé par le traitement du ciel. La ligne d'horizon, très basse, s'éclaire de nuances rosées que viennent écraser de larges nuages menaçants. La course de galop elle-même évoque indubitablement *Le Derby d'Epsom* peint par le défunt Géricault sept ans plus tôt alors qu'il voyageait en Angleterre. Comme son aîné, Swebach représente les chevaux dans un mouvement impossible, les quatre fers en l'air. Il faudra attendre jusqu'en 1872 qu'Étienne-Jules Marey démontre que jamais les quatre sabots d'un cheval ne quittent le sol en même temps. Édouard Swebach cesse d'exposer aux salons officiels en 1838 et se retire à Versailles où il consacre le reste de sa carrière à la lithographie et à quelques commandes privées.

12. Merry-Joseph BLONDEL (1781-1853)

La Vérité, vers 1828

Huile sur panneau

11,5 x 17 cm

Merry-Joseph Blondel, *La France victorieuse à Bouvines*, 1828, Paris, musée du Louvre.

Merry-Joseph Blondel étudia la peinture dans l'atelier de Jean-Baptiste Regnault et remporta le concours du Prix de Rome en 1803 sur le sujet d'*Énée portant son père Anchise.* Pour des raisons politiques, il dut cependant attendre 1809 pour partir en Italie et rejoindre la villa Médicis à Rome grâce au soutien de son maître. Durant son séjour, il fréquenta Ingres, autre pensionnaire, qui réalisa son portrait. De retour à Paris après un séjour italien réduit à trois années au lieu de quatre, Blondel exposa régulièrement au Salon. Apprécié sous la Restauration, il reçut rapidement un grand nombre de commandes. À ce titre, il participa aux décors du nouveau palais Brongniart et réalisa vingt-et-une peintures pour la galerie de Diane au château de Fontainebleau.

Dès 1822, le roi Louis XVIII lui commande un premier plafond pour la salle Henri II du Louvre illustrant *La Dispute de Minerve et de Neptune au sujet d'Athènes*. En 1828, il est choisi de nouveau pour décorer un second plafond dans la première salle du mobilier. Son projet doit illustrer cette fois *La France victorieuse à Bouvines*. Cette bataille, l'une des plus décisives et symboliques de l'histoire de France, opposa les Capétiens aux Plantagenêts en 1214. La composition allégorique de l'artiste présente dans un espace céleste la figure de la France, qui, soutenue par la Renommée se dirige depuis la gauche vers le groupe central de la composition. Là, l'Histoire écrit de sa main droite sur un parchemin que tient le Temps alors que sa main gauche s'appuie sur la Vérité. Cette dernière figure, comme le veut la tradition iconographique, est représentée nue, un miroir à la main. Blondel avait réalisé une grande étude isolée pour la Vérité, conservée aujourd'hui au musée Baron Martin à Gray avec d'autres œuvres du peintre. Si l'attitude du modèle est identique dans ce projet, elle était agrémentée de plusieurs accessoires tels qu'une couronne de laurier et une table de bronze portant l'inscription *Veritas odium parit*.

Il existe pour cette grande étude de *La Vérité* une esquisse préparatoire, de petites dimensions, traitée avec légèreté. Peinte sur un panneau de bois préparé, elle laisse transparaître le dessin au crayon sous-jacent et suggère la présence d'un globe sous les pieds de la figure féminine.

13. Théodore GUDIN (1802-1880)

Le Château de Buron, 1829

Huile sur toile

26,2 x 38,4 cm

Signé, daté, titré et dédicacé sur le châssis

A son ami Mo... - T. Gudin

Vue du chateau de Buron (Allier) Esquisse de Théodore Gudin 1829

D'après Théodore Gudin, *Le Château de Buron*, 1833, lithographie, Paris, BNF.

Le château de Buron, dont il ne subsiste que des ruines, fut édifié au XIII[e] siècle sur un puy situé entre Clermont-Ferrand et Issoire. Détruit par un incendie au XVIII[e] siècle, son histoire est liée à celle, légendaire, du dernier maître des lieux, Robert, sire de Buron. Seigneur impitoyable, surnommé «Le Garou», Robert attaqua un soir le monastère du village, massacrant tous les moines et pillant leurs richesses. La nuit même, alors qu'il célébrait ses outrages par une orgie sacrilège, un violent orage éclata, poussant le sire de Buron et ses soudards à prendre la fuite et réduisant le château en cendres. La forteresse ne fut jamais redressée et «le garou» selon la légende disparut à jamais.

Le baron Taylor, Charles Nodier et Alphonse de Cailleux dirigent depuis 1820 la publication des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* et sollicitent de nombreux artistes pour l'illustration de l'ouvrage. Entre 1829 et 1833, après la Normandie et la Franche-Comté les trois hommes travaillent sur deux nouveaux volumes consacrés à l'Auvergne. Ils font alors appel à Théodore Gudin qui s'est fait connaître depuis le Salon de 1822 en exposant des marines et des scènes de naufrages aux effets spectaculaires. Le peintre, probablement informé de la légende, choisit de représenter le site de Buron sous un ciel noir d'orage. Tracées à larges coups de pinceau sur la toile, les collines du premier plan encadrent et supportent la forteresse en ruine qui se dégage sur un fond bleu pétrole. Peinte à l'huile en 1829, l'œuvre est marquée par l'influence des paysagistes anglais tels que John Martin et William Turner. Si Théodore Gudin réalisa très peu de paysages terrestres, il trouve ici un sujet propre à exprimer le caractère terrifiant d'une nature qui, depuis la mort de son frère noyé dans la Seine, le terrorise jusqu'à la fascination.

Lithographiée en 1831 par Engelmann, la *Vue du château de Buron* sera reproduite deux ans plus tard dans le second tome des *Voyages pittoresques* consacré à l'Auvergne. La gravure telle que publiée intègre au premier plan une figure de berger absente de la peinture préparatoire. Dans le chapitre consacré à la région d'Issoire, les auteurs décrivent le site de Buron en évoquant quelques détails de son histoire, mais insistent sur son caractère lugubre propre à évoquer «un épisode anticipé de la dernière catastrophe du monde».

14. James Duffield HARDING (1798-1863)

Castellammare di Stabia, vers 1830

Huile sur toile

37,5 x 45,8 cm

James Duffield Harding, *Castellammare di Stabia*, vers 1830, aquarelle, collection privée.

Fils d'un professeur de dessin résidant à Deptford près de Londres, James Duffield Harding reçoit très jeune des leçons du peintre Samuel Prout et expose pour la première fois à la Royal Academy of Arts à l'âge de treize ans. Brièvement mis en apprentissage chez un graveur, il abandonne cette technique pour l'aquarelle et le dessin avant de se consacrer à la lithographie. En 1824, Harding entreprend le traditionnel Grand Tour et gagne l'Italie. Les dessins et aquarelles réalisés durant ses différents séjours dans la péninsule sont compilés par le peintre, entre 1831 et 1832, dans un recueil lithographique intitulé *The Tourist in Italy*.

L'une des planches de cet ensemble, titrée *Castell-a-Mare*, représente une vue de la baie de Naples depuis les hauteurs de la corniche. Outre cette lithographie qu'il décline en noir et en couleur, l'artiste réalise une toile d'après ses dessins in situ. L'œuvre reprend l'ensemble de la composition avec un cadrage identique. Les personnages sont cependant moins nombreux dans la peinture que sur la planche. Au premier plan, une femme vêtue d'un tablier rouge se tient à l'ombre d'un arbre alors qu'en contrebas sur le chemin d'autres figures et un âne s'éloignent vers la cité. Sur la gauche, des nuages lourds porteurs d'averses s'accrochent aux montagnes qui dominent la ville portuaire aux façades blanches. Les couleurs chaudes constituées de bruns et d'ocres dans la partie inférieure de la composition s'opposent aux tons froids, verts, bleus et mauves du lointain. Le caractère pittoresque de la scène du premier plan contraste avec l'aspect fantastique d'une nature déchaînée qui menace la quiétude des paysans.

Sur le chemin du retour d'Italie en 1830, Harding s'arrête à Paris et fournit des lithographies pour l'illustration d'un des volumes des célèbres *Voyages pittoresques*. Ce séjour lui inspire un nouveau recueil lithographique intitulé *The Tourist in France* qu'il publie à Londres en 1834. Dans les années 1840, l'artiste se consacre presque entièrement à l'enseignement et compte John Ruskin parmi ses élèves. Ce dernier saluera les talents artistiques du maître dans son célèbre ouvrage *Modern Painters* rédigé entre 1843 et 1860. En complément de son activité de professeur, Harding développe avec la maison Windsor and Newton de nouvelles techniques lithographiques, ainsi qu'une gamme de papier qui porte encore aujourd'hui son nom.

15. Alexandre DEBELLE (1805-1897)

Maison parmi des ruines antiques à Ponti Rossi, vers 1830

Huile sur papier marouflé sur toile

20,4 x 26,2 cm

Signé ou annoté au dos sur le châssis *Alexandre DEBELLE*

Prosper Barbot, *Naples : maison parmi des ruines antiques à Ponti Rossi*, 1826, crayon sur papier, Paris, musée du Louvre.

Alexandre Debelle est né en 1805 à Voreppe, près de Grenoble. Descendant d'une lignée de militaires dont les derniers membres ont servi dans l'armée impériale, il grandit auprès de son oncle, le baron de Gachetière, ancien général de Napoléon. Sur l'insistance de son tuteur, le jeune homme débute des études de droit à l'académie de Grenoble, mais les abandonne rapidement pour se consacrer à la peinture. Ses premiers dessins conservés datent de 1828 et montrent une prédilection pour les paysages de sa région natale. Son premier maître, Benjamin Rolland, est à cette époque directeur du musée de Grenoble. Originaire de la Guadeloupe et ancien élève de David, Rolland fut le professeur de dessin des enfants de Joachim Murat lorsqu'il régnait sur Naples. Ayant conservé de nombreux contacts dans la région, le maître peut envoyer son élève à la découverte des paysages du sud de l'Italie au début des années 1830.

La région de Naples conserve de nombreuses ruines antiques, auxquelles se mêlent et s'attachent par opportunisme des habitations postérieures. Situé entre Capodimonte et Capodichino, le quartier de Ponti-Rossi (les ponts rouges) tient son nom de la couleur des briques qui composent les rares vestiges de l'aqueduc de Serino. Dominée par un pin maritime, une arcade romaine, toujours debout, sert d'appui à une maison dont les enduits de chaux blanche contrastent avec la couleur ocre rouge des briques antiques. La végétation et le ciel servent ici d'écrin à cet amalgame architectural. Alexandre Debelle, qui a choisi d'exclure toute figure anecdotique de sa composition, s'est installé pour peindre sur le motif au même endroit que certains de ses prédécesseurs. Un dessin de 1828, conservé au musée d'Angers et dû au crayon de Prosper Barbot, représente le même site avec un cadrage exactement identique. Les dessins connus de Debelle montrent que le voyage du peintre en Italie semble s'être limité géographiquement à la région napolitaine. De retour en France, il se rend dans la capitale et tente sans succès d'intégrer l'École des Beaux-Arts en 1832 tout en fréquentant les ateliers du baron Gros et du peintre Camille Roqueplan. Au début de l'année suivante, il revient dans son Dauphiné natal et expose à Grenoble puis au salon de Lyon une aquarelle représentant *Le Palais de la Reine Jeanne à Naples*.

Vivant selon les périodes à Paris ou à Grenoble, Alexandre Debelle entreprend, sur le modèle des *Voyages pittoresques* du baron Taylor et de Charles Nodier, la réalisation d'un ensemble de recueils lithographiques consacré à sa région. Parallèlement, il enseigne à l'école municipale de dessin et devient en 1853 conservateur du musée de Grenoble, à la suite de son premier maître. Hormis les paysages qui constituent la majeure partie de son œuvre, Debelle réalise plusieurs tableaux d'histoire et reçoit quelques commandes religieuses pour des églises parisiennes. Le Musée dauphinois lui a consacré en 2005 une exposition rétrospective.

16. Joseph-Nicolas ROBERT-FLEURY (1797-1890)

Portrait des enfants de Monsieur Vigier, 1830

Huile sur toile

66 x 54 cm

Signé et daté en bas à gauche *Robert-Fleury 1830*

Exposé au Salon de 1831 sous le numéro 775

Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Portrait du duc d'Aumale à l'âge de neuf ans*, 1831, huile sur toile, Chantilly, musée Condé.

Au Salon de 1831, le peintre Joseph-Nicolas Robert-Fleury expose un double portrait d'enfants, commandé l'année précédente par Achille Vigier, le père des modèles, maire de Savigny-sur-Orge et futur député du Morbihan. L'homme politique avait épousé la fille du maréchal Davout qui décéda en couches à la naissance de leur fils Joseph en 1821. D'un second mariage naîtra quatre ans plus tard un autre fils, Achille Georges. Sur le portrait peint en 1830, les deux garçons ont respectivement cinq et neuf ans. Vêtu de noir, Joseph, l'aîné, pose sa main sur l'épaule de son demi-frère dans un geste protecteur. Plus jeune, Achille nous regarde tout en jouant avec une perruche dont le plumage vert contraste avec le rouge de son costume. Installés sur une terrasse qui domine un jardin, les deux garçons sont accompagnés d'un chien, symbole de leur fidélité fraternelle.

Ancien élève du baron Gros à Paris, l'artiste participe au Salon depuis 1824 et connaît un grand succès en 1827 avec l'exposition du *Tasse au monastère de Saint-Onufre à Rome*. Peintre d'histoire fortement influencé par la Renaissance et les Vénitiens tels que Titien et Véronèse, Robert-Fleury accepte régulièrement des commandes de portraits. Dans celui des *Enfants de monsieur Vigier*, la perruche que tient le plus jeune des garçons au bout d'une corde apparaît comme un clin d'œil aux célèbres *Noces de Cana*. Le traitement du paysage à l'arrière-plan, composé d'un arbre tortueux et d'un ciel noir menaçant d'orage, est marqué par l'influence de la peinture anglaise de John Constable et William Turner.

Les deux enfants ne resteront pas des anonymes dans leur siècle. Élève de Gustave Le Gray, Joseph fut l'un des photographes primitifs qui participa à la fondation de la Société française de photographie. Pendant ses études au lycée Henri-IV, il se lie d'amitié avec Henri d'Orléans, duc d'Aumale, et devient un proche de la famille royale dont il laissa d'émouvants témoignages photographiques. Il fut également l'un des promoteurs des courses équestres en France et se consacra à l'élevage de pur-sang au domaine de Chantilly. Son frère Achille Georges devint un important botaniste. Installé à Nice, il épouse la cantatrice Sophie Cruvelli et consacre sa vie à la création d'un jardin exotique dans sa villa niçoise. Dans cet espace, il fut le premier en 1864 à acclimater le phœnix canariensis, célèbre palmier que l'on peut retrouver aujourd'hui sur l'ensemble de la Côte d'Azur.

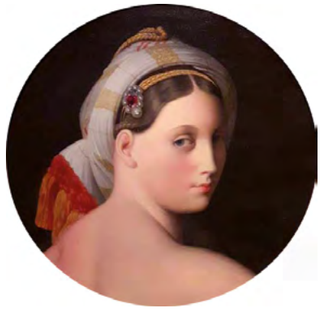
17. François-Édouard PICOT (1786-1868)

Portrait de femme en costume oriental, 1831

Huile sur toile

61 x 50 cm

Signé et daté en bas à droite *Picot - 1831*



Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Tête de la grande odalisque*, vers 1816, huile sur toile, Cambrai, musée des Beaux-Arts.

Une jeune femme en costume oriental s'appuie sur un coussin aux tons ocrés et se détache sur un fond de tissus rouges. Elle nous sourit en fixant le lointain de ses yeux bleus. Coiffé d'un turban noué qui évoque inévitablement *L'Odalisque* d'Ingres peinte pour la reine de Naples en 1814, le modèle est représenté par François-Édouard Picot non pas nu, mais habillé d'un chemisier de soie blanche. Elle porte aux poignets de lourds bracelets d'or qui résonnent avec les franges de sa coiffe. Son visage et son costume renvoient également aux représentations traditionnelles de la Fornarina, amante du peintre Raphaël, telle qu'on peut la voir chez Ingres en 1814, puis chez Coupin de la Couperie en 1824.

Après un séjour en Italie, Picot obtient la reconnaissance en 1819 grâce à son tableau *L'Amour et Psyché*. Au début des années 1820, il reçoit de nombreuses commandes de portraits dont celui du duc d'Orléans, futur Louis-Philippe. Au Salon de 1822, il expose ceux des acteurs Paul, du théâtre Feydau et Talma de la Comédie-Française. Quelques années plus tard, à l'occasion du Salon de 1833, le peintre présente deux tableaux : un *Portrait de femme* et le *Portrait de Mme T.* Peinte deux ans plus tôt en 1831, cette jeune femme au turban pourrait correspondre à l'une de ces deux œuvres, Picot n'ayant participé à aucun salon entre 1827 et 1833. Une autre peinture de Picot représentant un portrait de femme assise, dont la documentation du Louvre conserve une photographie, possède une certaine ressemblance avec ce modèle aux yeux bleus. Il s'agit d'Anaïs Lepaute, nièce de l'artiste, peinte quelques années plus tard en 1839. Le *Portrait de femme* exposé sous le numéro 3157 au Salon de 1833 n'est associé à aucune initiale qui aurait permis d'identifier le modèle féminin avec plus de certitude. En outre, le tableau ne présente aucun détail iconographique qui nous indique le statut ou les origines du modèle. L'ensemble de ces éléments va dans le sens d'un portrait de type pour lequel un proche du peintre, probablement sa nièce, aurait pris la pose.

En 1822, Picot avait déjà exposé au Salon un *Raphaël et la Fornarina*. L'œuvre, au sujet troubadour en vogue sous la Restauration, montrait le peintre de la Renaissance et sa maîtresse, dans un jardin, aux pieds d'un amour sculpté bandant son arc. La figure féminine ne portait pas alors de turban, mais un simple ruban noué dans les cheveux.

18. Victor de GRAILLY (1804-1887)

Clairière, vers 1835

Huile sur papier marouflé sur toile

24,4 x 32,2 cm

Signé en bas à droite *De Grailly*

Victor de Grailly, *Chutes du Niagara*, vers 1850, huile sur toile, collection privée.

Victor de Grailly est né à Paris en 1804. Élève de Jean-Victor Bertin, il se spécialise dans l'art du paysage et développe rapidement une approche romantique de la nature tout en conservant des compositions marquées par l'esprit néo-classique de son maître. Il débute sa carrière au milieu des années 1820 en peignant des vues de la région parisienne et des bordures de la Seine, entre Meudon et Louveciennes. En 1831, il expose pour la première fois au Salon et présente deux toiles : une *Vue de Sèvres, prise de l'île Seguin* et une *Vue prise de Clignancourt*. À partir de 1833, chevalet sous le bras, il se rend régulièrement à Fontainebleau où il retrouve Corot et d'autres anciens élèves de Bertin. Sa quête de motif le guide parfois près de Rambouillet où il peint plusieurs toiles dans la forêt des Vaux de Cernay, près de l'ancienne abbaye en ruine.

Là, Victor de Grailly s'installe aux abords d'une mare et plante au centre de la toile un arbre dont il réalise le portrait. Les rayons d'un soleil absent illuminent le ciel parsemé de nuages et viennent s'accrocher à l'écorce du tronc qui se reflète à la surface de l'eau. Aucune âme ne vient perturber la quiétude de l'artiste confronté à son sujet. De petit format, l'œuvre tracée avec le raffinement d'une peinture sur porcelaine contraste avec la production souvent plus anecdotique du peintre.

Les titres de ses peintures exposées à l'occasion des salons jusqu'à sa mort en 1887 attestent de ses différents voyages en France, jusqu'en Bourgogne et dans le Dauphiné. Peu présent cependant dans les collections françaises, Victor de Grailly connaît une certaine notoriété outre-Atlantique. Au début des années 1840, l'artiste découvre un recueil de gravures de William Henry Bartlett intitulé *American Scenery*. Ces images d'une Amérique dont rien ne prouve que Grailly l'ait visitée, lui servent de modèle pour une série de peintures qui connaissent alors un grand succès. Il répète des vues de l'Hudson River et des chutes du Niagara dans lesquelles il fait varier les personnages et les lumières. Accusé de plagiat en son temps, Victor de Grailly semble avoir destiné ces œuvres au public américain. Un certain nombre d'entre elles sont conservées aujourd'hui au Brooklyn Museum et au Metropolitan Museum of Art de New York, ainsi que sur les murs de la Maison Blanche.

19. Jean-Jacques CHAMPIN (1796-1860)

Paysage vu d'un jardin, entre 1837 et 1845

Huile sur papier marouflé panneau

30,7 x 50,5 cm

Signé en bas à gauche *Champin*

Jean-Jacques Champin, *Proclamation de la République devant le portique de la Chambre des députés, le 4 mai 1848*, vers 1848, huile sur papier, Paris, musée Carnavalet.

Champin, prénommé Jean-Jacques en hommage à Rousseau, est le fils d'un graveur établi à Sceaux. Formé dans les ateliers de Félix Storelli puis d'Auguste-Jacques Régnier, il se spécialise dans le genre du paysage. En 1816, il découvre la lithographie et collabore avec Régnier à l'illustration de plusieurs ouvrages en traduisant sur la pierre les œuvres de son maître : *Vues pittoresques des principaux châteaux et des maisons de plaisance des environs de Paris et des départements,* publié en 1826, puis *Les Habitations des personnages les plus célèbres de la France depuis 1790 jusqu'à nos jours,* publié entre 1831 et 1835 et dont l'introduction est confiée à Charles Nodier. Sur l'invitation de ce dernier, Champin fréquente la bibliothèque de l'Arsenal et son salon littéraire où il côtoie Victor Hugo et Alexandre Dumas.

À partir de 1823, le peintre entreprend de nombreux voyages, de la Bourgogne aux Pyrénées, puis dans les Alpes et jusqu'en Italie où il séjourne en 1830. Suite au décès de sa première épouse Céleste, il se remarie avec Élisa Honorine Petiet, artiste spécialisée dans les aquarelles de fleurs et de fruits. Ensemble, ils se rendent régulièrement au domaine de Sceaux où ils sont reçus par Napoléon Mortier de Trévise et son épouse. À cette époque, les paysages de Champin, réalisés principalement dans la région parisienne, s'illuminent et se colorent sous l'influence d'Élisa.

Installé sur le motif depuis les hauteurs d'un jardin en pente, l'artiste profite de la déclinaison du terrain pour étager sur la feuille les différentes composantes de l'image : le cheminement fleuri d'un domaine où un jardinier s'affaire, un large panorama où la couleur ocrée des champs est dominée par deux collines bleutées et un vaste ciel au bleu masqué par la blancheur des nuages. Sur la droite, assise sur un banc de pierre, une femme vêtue de noir et de blanc tient dans sa main un livre. Il pourrait s'agir d'Élisa non pas en train de lire, mais plutôt de croquer les fleurs épanouies de ce jardin sur l'une des pages de son carnet à dessin. Ce paysage, tracé avec une grande liberté de touche propre à la peinture sur le motif, annonce indubitablement les œuvres impressionnistes et évoque les vues du jardin de Yerres peintes par Gustave Caillebotte cinquante ans plus tard.

20. Justin OUVRIÉ (1806-1879)

La Place de Royat, vers 1837

Huile sur toile

39,5 x 62,5 cm

Justin Ouvrié, *Vue de la cour du château de Pau*, 1845, huile sur toile, musée national du château de Pau.

Dès la fin du XIX[e] siècle, certains guides touristiques signalaient à l'attention des peintres le caractère incontournable du village de Royat en Auvergne. Situé à peu de distance de Clermont-Ferrand, il offrait aux artistes une nature foisonnante et facilement accessible associée à des rues et monuments pittoresques. À la suite de la création du Prix de Rome de paysage historique en 1817, nombreux sont ceux qui visitant l'Auvergne se rendaient jusqu'à Royat. Ils pouvaient alors découvrir tout près de l'église du village la déjà célèbre croix des apôtres. Datée de 1486, cette croix de pierre fut mutilée puis mise à terre à l'époque révolutionnaire. Un villageois attaché au monument la transporta dans sa grange et la préserva des outrages. Au début du siècle suivant, la croix qui avait perdu son socle d'origine fut redressée sur un pied de maçonnerie avant d'être restaurée en 1841.

Lorsque Justin Ouvrié découvre l'Auvergne en 1835, il s'arrête à Royat et s'assoit dos à l'église dans la perspective de la rue face à la porte du village. De là, il saisit les façades blanches des maisons aux toits débordants grisés par l'ombrage et peint en contre-jour, sur la droite, la fragile croix des apôtres. Le peintre, filleul du baron Taylor, est l'élève d'Abel de Pujol à Paris et expose au Salon depuis 1831. Il affectionne particulièrement les sites architecturaux ouverts sur le ciel. Deux de ses vues les plus célèbres, celles du *Château de Pau* et de *La Cour ovale du Château de Fontainebleau*, empruntent un principe identique de composition à celle de la vue choisie à Royat. Placé dans un axe dévié du point de fuite, il accentue la perspective des façades latérales et ouvre largement la partie supérieure de l'œuvre sur le ciel d'un bleu lumineux. L'impression de silence et de calme qui imprègne les lieux n'est pas perturbée par la présence d'une mère et de son enfant dans l'ombre de la croix.

Justin Ouvrié connaît un grand succès sous la monarchie de Juillet. Au Salon de 1837, il expose une toile intitulée *La Place de Royat, près Clermont-Ferrand* qui aurait pu correspondre à cette œuvre. Cependant, les registres d'inscription au Salon nous indiquent que les dimensions de ces deux vues de Royat diffèrent. Comme bien souvent, l'artiste aura décliné son motif sur différents supports et formats.

21. Isidore FLACHÉRON (1806-1873)

Les Bords du Teverone, près du château de Lunghezza, entre 1833 et 1845

Huile sur toile

39,3 x 60,1 cm

Signé en bas à droite *Isidore Flacheron*

Ernest Hébert, *Vue de Lunghezza*, vers 1840, huile sur papier, Paris, musée Ernest Hébert.

Le peintre paysagiste d'origine lyonnaise Grégoire-Isidore Flachéron fut surnommé par un critique de son temps «*le plus romain des lyonnais*». Fils de l'architecte Louis-Cécile Flachéron, il entre à l'école des Beaux-Arts de Lyon en 1824 où Pierre Révoil devient l'un de ses maîtres. Se liant d'amitié avec la jeune génération des peintres de sa ville, il rejoint certains d'entre eux dans l'atelier d'Ingres à Paris. En 1831, le jeune peintre quitte la France en direction de l'Italie et après un bref passage au sud de la péninsule, s'installe rapidement à Rome. Lors d'un séjour à Subiaco en 1832, Flachéron réside dans une pension en compagnie d'Hector Berlioz. Le musicien évoque dans ses mémoires la grande beauté de la fille de leurs hôtes, Mariucia, et précise que son ami peintre finit par l'épouser. Deux ans plus tard, Ingres arrive à Rome pour prendre la direction de la villa Médicis. Le maître est suivi par de nombreux élèves de son atelier, tels que Paul et Hippolyte Flandrin, Alexandre Desgoffe, Henri Lehmann, Jean-Baptiste Frénet ou Michel Dumas, qui retrouvent avec plaisir leur ancien condisciple. Flachéron peut dès lors guider les paysagistes du groupe en quête de motif à travers la campagne de Rome.

Construit sur les bords du Teverone (également appelé l'Aniene) à l'est de Rome, le château de Lunghezza suscita l'intérêt de nombreux peintres au XIX^{e} siècle. Flachéron, parcourant la route qui chemine jusqu'à Tivoli en longeant la rivière, s'arrêta à quelques kilomètres de l'imposante bâtisse médiévale. Au centre de la composition, un gardien de troupeau a quitté du regard ses bêtes pour converser avec une jeune Romaine, alors que sur la gauche un troisième personnage, monté sur un cheval, veille sur les buffles qui se désaltèrent ou paissent sur la rive. Restitué sur la toile de manière synthétique, le paysage se divise entre terre et ciel. Les solides remparts et les tours du château se détachent au centre sur la découpe bleutée des montagnes au loin.

Depuis Rome, Isidore Flachéron participe au Salon de Paris dès 1833 en exposant des vues d'Italie. Il alterne par la suite ses envois selon les années entre les salons de Paris et Lyon sans quitter Rome durablement. En 1841, se pliant au genre du paysage historique, il expose au Salon une toile de grand format intitulée *Caïn après le meurtre d'Abel*. Cette œuvre rencontre un grand succès à Paris et assoit la réputation du peintre. Son jeune frère Frédéric (1813-1883), sculpteur et graveur de formation, le rejoint à Rome dans les années 1840 et se fera connaître comme l'un des pionniers de la photographie en animant le cercle du Antico Caffè Greco. Flachéron quitte l'Italie en 1845 et se fixe à Nice avec sa famille. Son fils Louis, après s'être formé dans les ateliers de Michel Dumas et d'Alexandre Cabanel, poursuivit également une carrière de peintre et exposa au Salon à partir de 1880.

22. Pierre-Claude-François DELORME (1783-1859)

Adam et Ève chassés du Paradis, vers 1839

Huile sur toile

41 x 33 cm

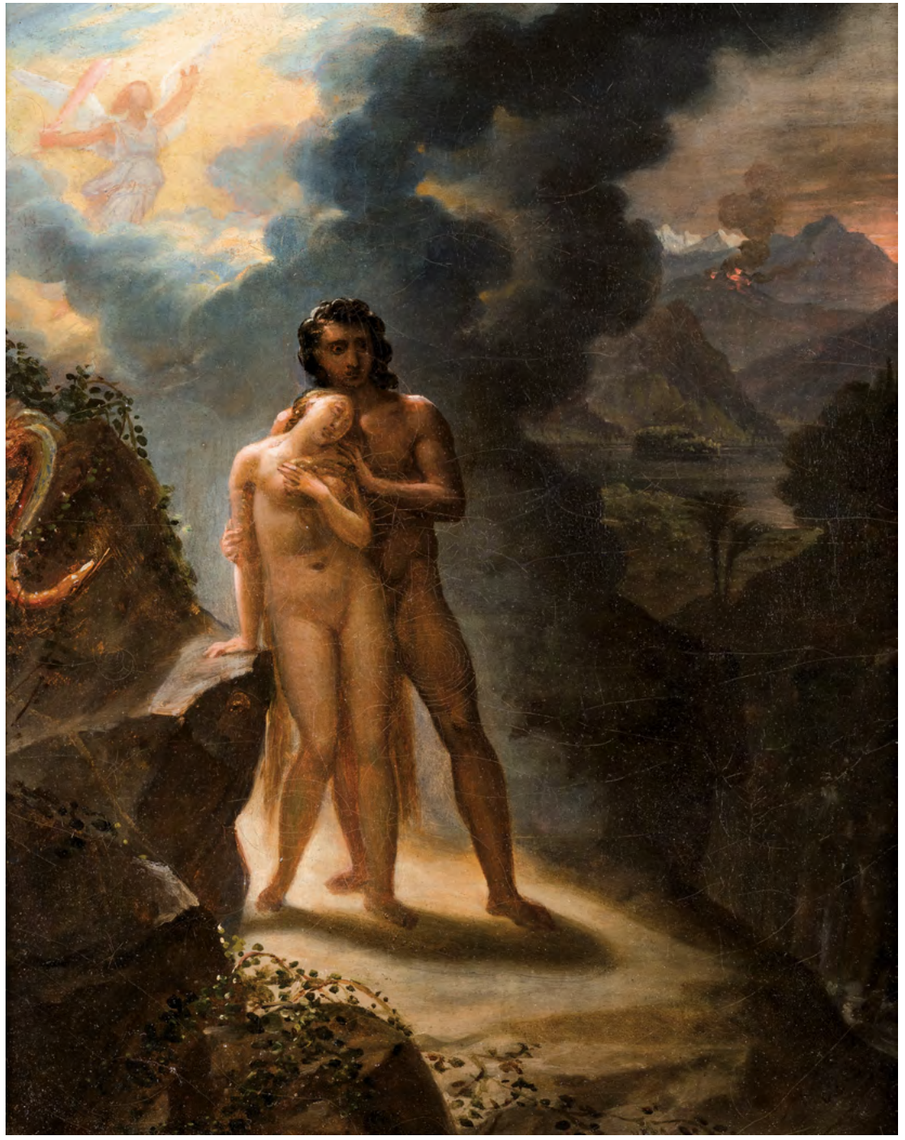
Signé en bas à droite *Delorme*

Pierre-Claude-François Delorme, *Adam et Ève*, 1839, huile sur toile, collection privée, France.

Les sujets tirés de l'Ancien Testament inspirent les artistes depuis l'avènement du christianisme. Les figures d'Adam et Ève, prétextes à la représentation de la nudité, intéressent particulièrement les peintres depuis la Renaissance. De la création d'Adam jusqu'à la punition divine sanctionnant le péché originel, l'histoire racontée dans la Genèse exprime la complexe relation qu'entretiennent les hommes avec le divin. Au XVII[e] siècle, le poète John Milton interprète le texte sacré et le développe dans son *Paradis perdu* sous la forme d'un poème épique. Ève, Adam et Satan deviennent sous sa plume les héros et les antihéros d'une aventure où le merveilleux prend le pas sur la religion. L'ouvrage, bien que connu en langue française depuis le début du XVIII[e] siècle, connaît un certain regain d'intérêt avec la traduction de Chateaubriand publiée en 1836.

Le peintre Pierre-Claude-François Delorme, qui fut l'élève de Girodet, choisit d'illustrer le thème d'Adam et Ève pour sa participation au Salon de 1839. Le premier homme et sa compagne sont représentés assis dans le jardin d'Éden, effrayés par les conséquences de leurs actes après avoir goûté au fruit défendu. Derrière eux, Dieu et Satan les dominent sur un fond de paysage crépusculaire. Comme Claude-Marie Dubufe qui s'était emparé du sujet inspiré de Milton pour peindre deux toiles exposées au Salon de 1827, Delorme avait prévu de réaliser un autre tableau en pendant du premier. L'esquisse de cette seconde composition, probablement jamais développée en grand format, illustre le moment où Adam et Ève sont chassés du Paradis.

Le premier homme avance résigné vers son châtiment alors que la femme se retient à lui, chancelante et prête à s'évanouir. Le paysage apocalyptique qu'ils traversent est séparé en deux par les fumées qui s'échappent des volcans en éruption. Sur la gauche, glissant sur les rochers, le serpent évoque la présence du malin, alors que l'archange Raphaël les guide vers leur destinée et ferme l'accès du paradis terrestre en tenant son épée enflammée. La figure d'Ève renvoie ici aux canons du genre et semble faire référence aux modèles de Dürer et Cranach. Celle d'Adam, représenté en homme musclé aux cheveux d'un noir profond, est marquée par l'influence directe de la vision de John Milton et de ses interprétations par les artistes anglais tels que William Blake. L'aspect esquissé de l'œuvre met également en avant le talent méconnu de Delorme dans le traitement du paysage.



23. Jean-Baptiste FRÉNET (1814-1889)

Crucifixion, vers 1840

Huile sur toile

75,5 x 85,5 cm

Jean-Baptiste Frénet, *Autoportrait*, 1842, huile sur toile, Lyon, musée des Beaux-Arts

Fils d'un fabricant d'étoffes de soie installé à Lyon, Jean-Baptiste Frénet est très tôt attiré par le dessin. Dès l'âge de treize ans, il intègre l'école des Beaux-Arts de sa ville. Surnommé «le frénétique» par ses amis, tant pour son caractère que pour sa manière de travailler, le jeune peintre est exclu temporairement de l'école pour indiscipline en 1828. Six ans plus tard, il rejoint l'atelier d'Ingres à Paris pour parfaire sa formation et retrouve Michel Dumas, Claudius Lavergne et Louis Janmot, trois Lyonnais. Son nouveau maître devant prendre la direction de l'Académie de France à Rome, il prépare son départ pour le rejoindre en Italie. Durant son séjour, il travaille sur un tableau titré *L'Homme à la recherche de la vérité* (exposé à Paris en 1837) et sur son ambitieux triptyque d'*Enosh* qu'il présente à son retour en France, au salon de Lyon. L'œuvre, sous-titrée «Suites de la chute originelle», est accompagnée dans le livret d'un long commentaire mal accueilli par la critique.

Trois ans plus tard, Frénet entreprend un second voyage en Italie, visite Venise et retrouve Louis Janmot à Rome avec qui il partagera un atelier. Son très mauvais caractère et sa constante insatisfaction face à son travail génèrent des tensions avec son ami et l'isolent peu à peu. À cette époque, il travaille sur une toile illustrant le songe de Jacob. L'œuvre de grande dimension, conservée dans une collection particulière, est connue par une photographie. Le peintre s'y est représenté allongé, sous les traits du personnage biblique endormi. Cette propension à intégrer des autoportraits en *cameo* dans ses œuvres religieuses est une constante de l'art de Frénet que l'on retrouve dans son *Saint-Augustin,* mais également dans sa toile de la *Crucifixion*. Datant probablement de la même période que *Le Songe de Jacob*, cette peinture de format horizontal présente le Christ sur la croix. Entouré à sa droite par la Vierge Marie évanouie et soutenue par saint Jean, il est accompagné à sa gauche par Marie-Madeleine agenouillée qui hurle et tire sur sa chevelure en signe de douleur. Si la figure de la Vierge semble être influencée directement par l'enseignement ingresque, celle de Madeleine, plus baroque, renvoie aux œuvres d'Henri Lehmann. Le visage du Christ, marqué par la souffrance, épouse les traits de l'auteur reconnaissable à son front large et son menton étiré, tels que visibles dans son autoportrait sévère de 1842. Le profil des toitures d'une ville en contre-jour s'inscrit sur la ligne d'horizon d'où émerge la coupole de la basilique Saint-Pierre de Rome. Le ciel à l'arrière-plan est teinté de rose, de bleu et de noir, dans un jeu de fort contraste propre à la manière de Frénet.

Peintre principalement religieux, ami proche d'Ozanam, Frénet est victime des critiques de son temps qui qualifient ses œuvres d'étranges et maladroites. Il arrête de participer aux salons officiels après 1842 et se retire dans la petite ville de Charly où il ne cesse cependant jamais de peindre, jusqu'à sa mort en 1889.

24. Beniamino De FRANCESCO (1815-1869)

Étude de plantes, vers 1844

Huile sur papier marouflé sur toile

30 x 42,5 cm

Signé en bas à gauche *B. De Francesco*

Beniamino De Francesco, *Paysage au grand tronc*, vers 1845, huile sur toile, collection privée.

« S'il est des artistes qui cherchent, par tous les moyens, le grand jour de la publicité et prennent autant de soin de leur renommée que de leurs œuvres, il en est d'autres que ce rayon trop vif effarouche et dont la modestie aime à se réfugier dans l'ombre, la louange les gêne comme s'ils ne la méritaient pas ; ils s'excusent presque d'avoir du talent et rougissent d'une œuvre charmante comme d'un méfait. M. Benjamin de Francesco, le peintre napolitain, fut une de ces natures délicates et timides. […] Ce furent les plages, si pittoresques et si animées, d'une contrée où tout est poétique qui lui inspirèrent ses charmantes études, dont on reconnaîtra que plusieurs rivalisent heureusement avec les plus précieuses de Bonington. Mais, où il se montra sans rival, c'est dans les imitations de plantes et de fleurs, dans lesquelles l'artiste s'est identifié merveilleusement avec les plus fines délicatesses de ses modèles. »

Ces quelques phrases, écrites par Théophile Gautier en 1870, servirent d'introduction au catalogue de la vente après décès des œuvres de son ami, le peintre Beniamino de Francesco. Natif de Barletta au sud de l'Italie, Francesco vient se former à l'Académie des Beaux-Arts de Naples dès l'âge de 17 ans. Après avoir reçu les leçons du peintre Anton Sminck Van Pitloo, il participe à l'école du Pausilippe et remporte de nombreux prix comme paysagiste avant de s'installer à Florence en 1838. Cinq ans plus tard, il quitte l'Italie et décide de tenter sa chance à Paris. Ses œuvres exposées au Salon à partir de 1843 reçoivent des commentaires souvent élogieux, même si certains critiques s'étonnent qu'un Napolitain ait pu choisir sans contraintes de vivre en Bretagne et de peindre sa nature. C'est effectivement dans cette région au climat si différent de celui de sa terre natale que le peintre décide de s'installer, un an après son arrivée en France. À Dinard, il se fait construire une maison-atelier entourée d'un jardin qu'il baptise la Villa Napoli. Comme le précise Théophile Gautier dans son introduction et comme le montre l'inventaire des œuvres de son fonds d'atelier, le peintre avait une affection très particulière pour les études de plantes réalisées sur le motif.

Sur une feuille de papier préparée avec un fond ocre, l'artiste est venu détailler, tel un botaniste, un petit parterre végétal composé de plantes sauvages. Le regard s'arrête d'abord sur trois coquelicots au rouge intense qui dominent quelques fleurs de trèfle blanc, puis il s'accroche avec la lumière sur les feuilles argentées d'un chourbe, sur les tiges hautes d'un plantain lancéolé et sur quelques feuilles d'alchémille, avant de se perdre dans la pénombre de l'arrière-plan. Cette page délicate, devant laquelle on se sent insecte ou petit animal, évoque les belles études de Dürer et les maîtres flamands du XVII^{e} siècle.

25. Adolphe-Henri DUBASTY (1814-1884)

David tenant la tête de Goliath, vers1846

Huile sur toile

45 x 32 cm

Signé en bas à gauche *Dubasty*

A. Dubasty, *David tenant la tête de Goliath*, 1846, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay.

Adolphe Dubasty entre à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1832 et suit les cours d'Ingres dans son atelier. On lui prête à tort des talents de miniaturiste, suite à une confusion avec Joseph Dubasty et sa femme qui exposent au Salon entre 1831 et 1839 dans cette spécialité. Pour ses débuts officiels en 1842, Dubasty expose exclusivement des portraits, avant de présenter deux sujets d'histoire au Salon de 1846 : une étude pour un *Cromwell* et une toile illustrant le thème biblique de *David vainqueur de Goliath*. L'accueil réservé à ce second tableau, sans être élogieux, n'en est pas pour autant dépréciatif. Le commentaire du livret indique que «pour ne pas valoir le David du Guide [Guido Reni], il est loin d'être à dédaigner.»

Un jeune éphèbe blond, vêtu d'une peau de mouton attachée autour de la taille et d'une large cape, se dresse au centre de la toile. Dans sa main droite, il nous montre la tête du géant Goliath qu'il vient de trancher. Du corps de sa victime, renversé derrière lui, seules les jambes sont visibles. Elles se dégagent en contre-jour sur un fond de ciel crépusculaire. Aux pieds du jeune héros est déposée la fronde, outil de sa victoire. Le sujet tiré de l'Ancien Testament illustre la supériorité de la foi et de la force morale sur la force physique. L'esquisse pour ce tableau met en avant certains choix de composition. D'abord prévue dans un format plus large, l'œuvre est finalement réduite sur ses côtés laissés en réserve et accentue la verticalité de la figure centrale qui domine. La cape initialement peinte en gris dans le *modello,* devient rouge écarlate dans la version définitive et attire le regard en projetant plus encore la dépouille de Goliath vers l'arrière-plan.

L'œuvre est acquise par l'État l'année suivante. Le fait que le célèbre caricaturiste Bertall ait choisi de la parodier dans l'une de ses charges graphiques publiée dans le journal *L'Illustration* pour le Salon de 1846, témoigne de l'intérêt que pouvait lui porter le public. Bien souvent, pour des questions de place et de moyens, certains spectateurs ne pouvant acquérir l'œuvre exposée au Salon passaient commande à l'artiste d'une version réduite de l'original, moins chère et plus facile à intégrer dans un intérieur parisien. L'artiste prit donc grand soin de faire encadrer son esquisse en masquant les deux bandes latérales laissées inachevées, et la signa comme il l'aurait fait pour une répétition. Par la suite, Dubasty participa régulièrement au Salon en alternant portraits, sujets de genre et grandes compositions historiques. Il reçut plusieurs commandes officielles et son *David vainqueur de Goliath* est aujourd'hui conservé au musée d'Orsay.

26. Jean-Léon GÉRÔME (1824-1904)

Paestum, vers 1848-52

Huile sur toile

58,5 x 78 cm

Jean-Léon Gérôme, *Vue de Paestum*, esquisse, vers 1848-1852, huile sur toile, collection particulière.

« À 18 ans j'étais donc en Italie. Je ne savais rien j'avais tout à apprendre. (…) Je fais des études d'architecture, de paysages, de figures et d'animaux. Je sens enfin que je m'éveille au contact de la nature. Cette année est une des plus heureuses et des mieux remplies de ma vie. »

Originaire de Vesoul, Jean-Léon Gérôme intègre très tôt l'atelier de Paul Delaroche à Paris. Il se présente à plusieurs reprises au Prix de Rome, mais face à ses échecs successifs décide de partir avec son maître pour l'Italie en 1843. Installé à Rome, Gérôme dessine dans le forum, fréquente les musées de la ville et parcourt les campagnes alentour à la recherche de sujets. Il descend également plus au sud et visite Naples et sa région. Il peut alors découvrir le site grec de Paestum et trouver l'inspiration devant les deux temples antiques d'Héra. Un carnet de dessins, conservé encore aujourd'hui par sa famille, garde la trace de ce voyage. En 1844, son séjour est interrompu par la fièvre typhoïde qui le contraint au retour. Après une période passée dans l'atelier de Charles Gleyre, Gérôme retrouve son premier maître, Paul Delaroche et devient son assistant durant une année. Le jeune peintre connaît son premier succès au Salon de 1847 avec sa toile des *Jeunes grecs faisant battre des coqs*. Le tableau salué par Théophile Gautier apparaît comme un véritable manifeste du mouvement néo-grec.

De cette même année date une petite esquisse à l'huile représentant une vue de Paestum, preuve du souvenir toujours présent de son voyage en Italie et du fort intérêt de l'artiste pour ce site. Cette étude, d'une technique très enlevée, montre des buffles s'abreuvant devant la façade orientale du temple d'Héra. Deux ans plus tard, pour le Salon de 1849, le peintre choisit de présenter une seule peinture : une seconde vue de Paestum dont nous ne connaissons aucune image, mais qui selon Gerald Ackerman n'était pas animée par un troupeau au premier plan. En 1852, il expose de nouveau une vue de Paestum, mais cette fois plus ambitieuse et plus aboutie. Bien que disparue aujourd'hui, cette peinture connue par plusieurs dessins et différentes gravures, reprenait la composition de l'esquisse datée de 1847, mais dans une perspective inversée et en laissant une plus large place au ciel. L'œuvre qui suscita un commentaire élogieux de la part des frères Goncourt, intégrera quelques années plus tard la collection Moreau-Nélaton jusqu'à sa dispersion le 11 mai 1900.

Une première version de cette peinture, laissée inachevée par Gérôme, reprend la composition presque à l'identique et dans un format approchant. Le temple d'Héra, monumental, domine la mare dans laquelle les buffles, tout juste esquissés à la pierre noire ne sont que suggérés. Dans cette première pensée, le peintre a ébauché deux hérons sur la droite qui n'apparaissent dans aucune autre de ces vues de Paestum. Le caractère incomplet de cette œuvre accentue le hiératisme du temple antique et confère à l'ensemble un synthétisme d'une grande modernité.

27. Paul FLANDRIN (1811-1902)

Paysage, la solitude du berger, vers 1850-55

Huile sur papier marouflé sur toile

36,5 x 28 cm

Signé en bas à gauche *Paul Flandrin*

Paul Flandrin, *Solitude*, 1855, huile sur toile, Paris, musée du Louvre.

Paul Flandrin est l'un des rares élèves d'Ingres, avec Édouard Bertin et Alexandre Desgoffe, à s'être spécialisé dans l'art du paysage. Issu d'une famille de peintres lyonnais, Paul prend ses premières leçons de dessin avec son frère aîné Auguste. Après des études à l'école des Beaux-Arts de Lyon, il se rend avec son autre frère Hippolyte à Paris où ensemble ils rejoignent l'atelier d'Ingres en 1829. Quelques années plus tard en 1832, Hippolyte remporte le grand Prix de Rome de peinture d'histoire et intègre la villa Médicis. Paul, vainqueur cette année-là du concours d'esquisses de paysage historique, échoue cependant au Grand Prix. Il décide néanmoins de rejoindre son frère à Rome auprès d'Ingres pour parfaire sa formation. Son attirance pour le paysage ne fait que se renforcer en découvrant la campagne romaine et les lumières de l'Italie. Dès son retour en France en 1839, Paul expose régulièrement au Salon mais tarde à connaître un véritable succès. Ses œuvres, souvent titrées simplement «Paysage», sont marquées par un sentiment de sérénité.

Étagée sur les deux tiers inférieurs de la composition, la campagne méridionale représentée par Flandrin est faite d'une terre d'ocre lumineuse et d'une végétation sauvage en camaïeu de vert. Le bosquet central, couronné par un arbre au feuillage argenté est parsemé de baies rouges et de fleurs blanches. L'ensemble est dominé par un ciel clair d'où émergent deux oiseaux en plein vol. Allongé au premier plan, un berger vêtu à l'antique s'est réfugié dans l'ombre en quête de fraicheur. Isolé, appuyé sur un baluchon de toile, il tient son bâton de marche qu'un fin rayon de soleil éclaire. Au loin, sur la gauche, minuscule, une bergère surveille le troupeau de moutons. Aucun chemin apparent ne semble pouvoir relier les deux figures, esseulées le temps d'un instant. Peinte à l'huile sur papier, technique de prédilection des peintres voyageurs, cette œuvre est à rapprocher d'une autre exposée par le peintre au Salon de 1855 et acquise par l'État en 1861. Titrée *Solitude*, elle représente un paysage où les montagnes dominent la vallée et un lac au bord duquel un homme, vêtu d'une large toge rouge dans l'esprit de l'antique, s'est allongé.

L'ensemble des paysages de Paul Flandrin dégage une impression commune de calme et de sérénité. Ses petites figures isolées, par jeu de miroir et d'identification, nous invitent à une solitaire contemplation. Héritier des paysagistes du début de son siècle, tels que Pierre-Henri de Valenciennes et Jean-Victor Bertin, Flandrin poursuivit sa carrière jusqu'à sa mort en 1902.

28. Charles PORION (1814-1908)

Un Bon Andalou, 1851

Huile sur toile

101,4 x 82 cm

Signé et daté en bas à gauche *C. Porion - 1851*

Exposition : Paris, Salon de 1866

Charles Porion, *Les Souverains venus à Paris en 1867 pour l'Exposition universelle*, huile sur toile, château de Compiègne.

Originaire d'Amiens, Charles Porion vient étudier à Paris en 1834 et intègre l'atelier d'Ingres avant de rejoindre celui de Drolling au départ de son premier maître pour l'Italie. Inscrit à l'École des Beaux-Arts à partir de 1838, il remporte le second Prix de Rome en 1840. Après un séjour de trois années en Italie, le comte de Noé, son protecteur, lui obtient la commande d'une copie du *Saint Michel* de Raphaël destiné à l'église de L'Isle-de-Noé dans le Gers. En 1844, il reçoit grâce au général de Rumigny une nouvelle commande pour la mairie d'Amiens, sa ville natale. C'est également cette année-là que Charles Porion découvre l'Espagne qui deviendra sa plus grande source d'inspiration. Il débute alors au Salon avec un tableau intitulé *Une danse, souvenir d'Espagne* qui est récompensé par une médaille. Par la suite, il retourne en Espagne à de multiples occasions et doit y rencontrer Théophile Gautier qui devient l'un de ses plus fidèles soutiens. Sa *Course de taureaux à Séville*, exposée en 1846, permet au critique d'évoquer ses souvenirs chaleureux d'Andalousie. L'auteur d'*Émaux et camées* et du *Capitaine Fracasse* possédait deux esquisses de Porion dans sa collection.

Peint en 1851, *Un Bon Andalou* représente un noble Sévillan offrant une pièce à un mendiant. Le cavalier et sa monture richement harnachée occupent le centre de la composition et dominent le mendiant qui, guitare à la main, tend son chapeau pour recevoir l'aumône. À l'arrière-plan, les silhouettes d'autres cavaliers s'évanouissent dans la poussière et la pénombre. L'ensemble de la scène est baigné d'une lumière de fin du jour qui permet au peintre d'accentuer les effets d'éclairage. L'épisode, bien qu'anecdotique, s'inspire directement de l'iconographie habituellement réservée à la légende de saint Martin offrant la moitié de sa cape à un mendiant. Porion peut ici combiner son goût pour l'Espagne et son talent reconnu pour la représentation des chevaux. L'œuvre sera reproduite dans *L'Illustration,* sous le double titre de *L'Aumône* et *Le Mendiant espagnol,* associée à un texte de Maxime Vauvert en 1861. Il faudra attendre cependant le Salon de 1866, pour que le peintre expose officiellement son tableau sous le titre *Un bon Andalou*.

La période du Second Empire est celle où Charles Porion reçoit de très nombreuses commandes, en partie grâce au soutien de son parent Louis Porion qui fut élu maire d'Amiens entre 1848 et 1858. Apprécié par le couple impérial, il peint à leur demande plusieurs portraits de leur fils ainsi qu'un immense tableau représentant Napoléon III entouré par les différents souverains d'Europe venus assister à l'Exposition universelle de 1867. Plusieurs de ses œuvres sont aujourd'hui conservées au palais de Compiègne.

29. Félix JOBBÉ-DUVAL (1821-1889)

Esquisse pour La Fiancée de Corinthe, vers 1852

Huile sur toile

17,5 x 22,5 cm, à vue 14,5 x 19,5 cm

Félix Jobbé-Duval, *La Fiancée de Corinthe*, 1852, huile sur toile, Rennes, musée des Beaux-Arts.

Le peintre Félix Armand Jobbé-Duval appartient à une dynastie d'artistes d'origine rennaise. Il se forme à l'École des Beaux-Arts de Paris dans les ateliers de Paul Delaroche puis de Charles Gleyre à partir de 1843. Ses multiples échecs au concours du Prix de Rome ne l'empêchent pas d'exposer au Salon dès 1841. Les sujets des œuvres qu'il présente alternent portraits, scènes de genre historique ou religieuse et thèmes d'inspiration littéraire. En 1845, il puise pour la première fois dans l'œuvre de Goethe pour sa *Marguerite dans le jardin de Marthe* tirée du Faust. C'est de nouveau chez l'auteur allemand que Jobbé-Duval va chercher la source de son inspiration pour sa participation au Salon de 1852. Le sujet de *La Fiancée de Corinthe* trouve son origine dans *Le Livre des merveilles* du chroniqueur grec Phlegon de Tralles au II^{e} siècle. Véritable histoire de vampire, traitant du conflit entre paganisme et christianisme, le texte de Goethe est un modèle de la littérature gothique qui annonce le romantisme le plus sombre.

Dans les premiers siècles de notre ère, une jeune femme profondément amoureuse est atteinte d'une maladie incurable qui la voue à une mort précoce. Sa mère récemment convertie au christianisme l'éloigne de son fiancé en lui imposant de vivre ses derniers instants recluse au sein d'un ordre religieux. Après son décès, l'héroïne revient d'entre les morts pour vivre son amour et hanter sa mère qu'elle rend responsable de son malheur. L'œuvre de Jobbé-Duval et l'esquisse qui lui est préparatoire représentent le beau fiancé redressé sur son lit, serrant contre lui sa promise revenue du trépas. Assise sur la droite, la mère fautive cache son visage entre ses bras. La pièce au décor d'inspiration antique est plongée dans la pénombre. Une lampe à huile sur la gauche éclaire les corps blanchâtres des deux amants dont la nudité, autant masquée que dévoilée, confère à l'œuvre une importante charge érotique déjà présente dans le texte de Goethe. Les critiques de l'époque furent sévères envers le tableau définitif, lui reprochant non pas des faiblesses techniques, mais de mal illustrer son sujet que seuls les quelques vers de Goethe ajoutés au livret du Salon permettaient d'identifier.

Le thème de l'amour charnel survivant à la mort, mis en opposition avec la résurrection du Christ, avait déjà été repris dans la nouvelle *La Morte amoureuse* publiée par Théophile Gautier en 1836 et n'était pas fait pour plaire aux institutions chrétiennes d'alors. Le tableau, aujourd'hui exposé au musée de Rennes, est au centre d'une large remise en lumière de l'œuvre de Félix Jobbé-Duval. Parallèlement à sa carrière artistique, l'homme joua un rôle politique tant au niveau national que dans sa région natale.

30. Henri LEHMANN (1814-1882)

Le Bacchant, 1857

Huile sur papier marouflé sur toile

32 cm de diamètre

Signé et daté en bas sur la droite *H. Lehmann 1857*

Exposition : Paris, Salon de 1859, n°1899 ; Paris, École des Beaux-Arts, 1883, n° 22

Bibliographie : M-M Aubrun, *Henri Lehmann, catalogue raisonné de l'œuvre* n°452

Provenance : ancienne collection d'Edmond Joubert

Auguste Lemoine d'après Henri Lehmann, *Bacchantes*, lithographie.

À la fin des années 1850, Henri Lehmann est au faîte de la gloire. D'origine allemande, le peintre qui s'est formé auprès d'Ingres avait obtenu la nationalité française dix ans plus tôt et ouvert son propre atelier. Plusieurs commandes prestigieuses pour des bâtiments publics et différentes églises de la capitale lui offrent la célébrité. En 1852, il avait achevé en moins de dix mois l'important décor de la salle des fêtes de l'Hôtel de Ville de Paris. Étalée sur une superficie de près de cent quarante mètres carrés de plafond, l'œuvre comprenait plus de cent quatre-vingts figures. Les cinquante-six compositions qui prirent place sur la voûte et les pendentifs illustraient le sujet très philosophique de *La Lutte de l'homme contre les éléments*. En 1857, alors qu'il vient de terminer les décors de la salle du trône au palais du Luxembourg et qu'il travaille sur une Nativité destinée à l'église Saint-Louis-en-l'Île, Lehmann reçoit une commande privée de son neveu, le financier Edmond Joubert. Le peintre note dans son livre de raison, au mois de février 1857 : «Commencé pour Edmond Bacchantes»; puis en mai de la même année : «Terminé les Bacchantes pour Edmond». L'œuvre qui dérive directement de l'une des compositions pour l'Hôtel de Ville titrée *Dissipat Evius Curas* évoque les vendanges.

Un bacchant et une bacchante, accompagnés d'un putto, flottent dans les airs en jouant avec des grappes de raisin. Leurs corps dénudés et ivres se détachent sur un fond de ciel bleu aux reflets ocrés. L'œuvre peinte à l'huile sur papier, peut-être initialement dans un format rectangulaire, se présente sous la forme d'un tondo voulu par l'artiste. Le support fut marouflé par Étienne-François Haro, l'encadreur attitré de Lehmann, sur une toile et un châssis circulaire, pour épouser un cadre en bois doré du XVII^{e} siècle. Deux ans plus tard, Henri Lehmann emprunta à son neveu le tableau pour l'exposer au Salon. Présentée sous le titre de *Bacchantes ; fragment de la frise de la galerie des Fêtes à l'Hôtel de Ville de Paris,* l'œuvre fut remarquée par Henry Fouquier qui dans ses lettres sur le Salon y fait allusion : «Ces bacchantes qui jouent dans l'air et font ressortir sur le ciel bleu leurs formes exquises».

Un an après la mort de Lehmann, l'École des Beaux-Arts organise en janvier 1883 une exposition consacrée à son œuvre. Le tableau, toujours propriété d'Edmond Joubert, est prêté et exposé à cette occasion. Son nouveau titre, *Le Bacchant*, appuie alors la place centrale du jeune éphèbe rieur dans la composition. Connue jusqu'à aujourd'hui par une lithographie d'Auguste-Charles Lemoine au format rectangulaire, la redécouverte de cette peinture permet, au-delà des nombreuses esquisses préparatoires au plafond de la salle des fêtes de l'Hôtel de Ville de Paris, de s'imaginer le raffinement grandiose du projet décoratif dont elle dérive et qui fut détruit par les flammes en 1871.

31. Henri HARPIGNIES (1819-1916)

Régate sur la Loire près de Nevers, 1859

Huile sur panneau

10 x 50 cm

Signé et daté en bas à gauche *H. Harpignies 1859*

Henri Harpignies, *Bois et rivière sablonneuse,* 1882, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay.

Henri-Joseph Harpignies naît le 28 juillet 1819 à Valenciennes dans une famille de la grande bourgeoisie belge originaire de Mons. S'il aime très tôt dessiner, il ne découvre que tardivement sa vocation artistique après une première carrière dans les entreprises de son père. C'est finalement un voyage de neuf mois, pendant lequel il traverse la France jusque dans les Pyrénées, qui le décide à intégrer l'atelier du peintre Jean-Alexis Achard, à l'âge de 27 ans. Avec son maître, il découvre le Dauphiné et les Flandres tout en s'exerçant à la gravure sur cuivre. Par la suite, il entreprend de nombreux voyages en Allemagne, aux Pays-Bas puis en Italie. À Rome, il fréquente la villa Médicis et ses pensionnaires puis quitte la capitale en direction de Capri. De retour à Paris en 1852, Harpignies ouvre son atelier et se lie d'amitié avec Jean-Baptiste Corot qui a sur lui une très grande influence. En sa compagnie, il se rend dans la forêt de Fontainebleau pour travailler sur le motif et fréquente les premiers artistes de l'école de Barbizon. L'année suivante, le peintre débute au Salon avec trois tableaux dont *Chemin creux* et une *Vue de Capri,* souvenir de son premier séjour italien.

En 1859, Harpignies n'est plus un jeune homme lorsqu'il se rend pour la première fois dans la région de Nevers. Dès lors, les paysages du Nivernais deviennent une source intarissable d'inspiration pour l'artiste. La Nièvre, l'Allier et surtout la Loire sont les sujets d'œuvres nombreuses, peintes ou dessinées au crayon et à l'aquarelle, qui lui permettent d'associer ou d'opposer l'eau au ciel, les arbres des rivages à leurs reflets. Tracées sur une planchette de bois au format très étiré, les lignes qui composent cette vue de la Loire mettent en évidence la majesté du fleuve dans toute sa largeur. Le support préparé en beige s'éclaire sur l'eau et dans le ciel grâce à quelques touches de peinture blanche, rapidement posées. Trois barques à fond plat, des fûtreaux, animent le centre de la scène. Sur chaque rive boisée, dont l'éloignement est exagéré par la perspective, une foule minuscule s'agite sous des fanions de couleur et semble célébrer l'arrivée ou le départ des trois équipages. Le paysage tout entier est peint dans un camaïeu de bruns, qui va du beige le plus clair au roux et confère à l'ensemble une ambiance automnale. Cette œuvre à la fois synthétique et en apparence spontanée est déjà fortement marquée par l'influence de Corot.

Quatre ans après la réalisation de cette peinture, les deux artistes partent ensemble pour l'Italie. Peu à peu, au contact de Corot, la palette de Harpignies continue de se réduire en quête de l'essentiel. Tout au long de sa carrière, et ce jusqu'à sa mort à l'âge de 97 ans, le peintre revient régulièrement dans le Nivernais pour dessiner sur le motif. Les dernières années de sa vie, sa vue baissant, Harpignies ne cesse pas de peindre mais limite de plus en plus le chromatisme de ses œuvres et réduit sa représentation du paysage à des effets de masse qui le font s'approcher, comme Monet, d'une certaine forme d'abstraction involontaire.

32. François-Auguste BIARD (1799-1882)

Le capitaine Pléville venant en aide au vaisseau du capitaine Jervis, vers 1874

Huile sur toile

85 x 112 cm

Signé en bas sur la droite *Biard*

Nicolas Poussin, *L'Hiver ou Le Déluge*, 1660-1664, huile sur toile, Paris, musée du Louvre.

«*Le capitaine Pléville, amputé de la jambe droite, n'ayant pu décider personne à porter secours à un navire anglais en perdition, se fait attacher et par un violent orage descend d'un rocher à pic et sauve le vaisseau du capitaine Jervis.*» C'est ainsi que François-Auguste Biard décrit lui-même son tableau à l'occasion d'une vente volontaire de ses œuvres le 18 mars 1875. L'épisode relate un événement qui eut lieu le 1er mai 1770 à Marseille. Georges-René Le Pelley de Pléville dit «le Corsaire à la jambe de bois», qui venait d'être nommé gouverneur du port de Marseille, fit preuve d'un immense courage en sauvant l'équipage de la frégate anglaise *Alarm*. L'œuvre qui avait été exposée au Salon de 1874 avait suscité des commentaires amusés et attirait de nombreux spectateurs. Au milieu de la foule, l'un d'eux, feignant de ne pas comprendre la scène, se serait interrogé : «monte-t-il ? descend-il ?». L'anecdote reprise dans la presse avait dû faire sourire le vieux peintre dont l'œuvre pour le moins hétéroclite fut souvent empreinte d'une pointe d'humour.

Nous savons grâce au catalogue de sa vente après décès de 1883 que Biard réalisa au moins deux versions différentes de cette œuvre : une première au format vertical, non localisée aujourd'hui, mesurait deux mètres de hauteur, la seconde plus réduite en taille, fut traitée par le peintre à l'horizontale. Pour cette peinture en particulier, les choix de composition s'appuient sur des références marquées à l'histoire de l'art. L'ambiance nocturne de cette scène de naufrage évoque indubitablement *L'Hiver* de Nicolas Poussin, auquel le peintre emprunte la gamme colorée et l'éclair à l'arrière-plan. La figure de Pléville, suspendue dans le vide, renvoie pour sa part à la *Scène de déluge* de Girodet dans laquelle on retrouve un groupe de personnages agrippés à un rocher. Tant chez Biard que chez Poussin ou Girodet, la nuit s'associe à l'orage, à la mer tourmentée et au rocher menaçant pour créer une ambiance des plus dramatiques. Les nombreux personnages qui composent la scène conservent également le souvenir des multiples voyages du peintre. Si l'épisode eut lieu à Marseille, les costumes traditionnels des jeunes femmes au premier plan semblent plus nordiques que provençaux.

François-Auguste Biard reste principalement dans les mémoires pour ses immenses paysages polaires à l'aspect fantastique. Il était pourtant capable de varier les sujets dans des formats allant de l'immense au tableau de cabinet, alternant scènes de genre moralistes pleines d'humour et tableaux d'histoire édifiants. En soixante ans de carrière, il exposa plus de deux cents œuvres au Salon. Le catalogue raisonné en cours de préparation, de même qu'une grande exposition rétrospective prévue à la Maison Victor Hugo à Paris et en Norvège devrait permettre de redécouvrir toute l'étendue de son talent.

33. Francis TATTEGRAIN (1852-1915)

Le Désordre, 1878

Huile sur toile

50 x 61 cm

Daté au revers sur le châssis *5 janvier 1878*

Francis Tattegrain, *L'Épave humaine*, vers 1880, huile sur toile, Boulogne-sur-Mer, château-musée.

Que s'est-il passé ? La pièce plongée dans la pénombre est à l'abandon. Son plafond de plâtre peu à peu s'est écaillé ; le parement de marbre de la cheminée a disparu et les fauteuils et chaises dégarnis occupent l'espace. La porte et les fenêtres dégondées pendent fragiles à leurs chambranles. La lumière qui pénètre péniblement par les carreaux et les volets brisés éclaire quelques gravures illisibles aux larges marges blanches, toujours accrochées sur le mur. Seul un christ, disposé sur le dessus d'un secrétaire fermé, se dresse encore fixé sur sa croix et n'a pas chancelé au milieu du désordre.

L'œuvre est datée sur le châssis du 5 janvier 1878. Aux premiers jours de cette nouvelle année, Francis Tattegrain n'a que vingt-six ans. Originaire de Péronne dans la Somme, le peintre est le troisième fils de Charles-Louis Tattegrain, magistrat, président du Tribunal d'Amiens. Passionné par le dessin et la peinture depuis l'adolescence, le jeune Francis rencontre à l'occasion de vacances à Berck en compagnie de ses parents, un peintre amateur proche d'Edgar Degas, le comte Ludovic-Napoléon Lepic. Sur les conseils de ce dernier, il obtient de son père l'autorisation de suivre une formation artistique en parallèle de ses études de droit et s'inscrit à l'Académie Julian où il a pour maîtres Jules Lefebvre et Gustave Boulanger. Dès 1875, il débute au Salon avec une gravure à l'eau-forte représentant le passage du Blanc Pignon à Amiens. Son frère aîné, Georges-Gabriel, embrasse une carrière de sculpteur à la même époque et expose plusieurs portraits en plâtre.

Rien dans la biographie du peintre ni dans les gazettes du temps ne semble pouvoir éclairer le sujet de cette peinture. Son traitement en grisaille évoque la noirceur de l'eau-forte à laquelle s'adonnait préalablement l'artiste. L'existence d'un dessin préparatoire de même format montre le souci appuyé de Tattegrain pour l'étude de la perspective. Probable mise en pratique des leçons reçues à l'académie, cette œuvre d'un format et d'un degré d'achèvement qui exclut le simple exercice annonce déjà les préoccupations naturalistes du peintre. Sa carrière, qui débute réellement l'année suivante au Salon de 1879 avec l'exposition de deux peintures, sera presque tout entière consacrée à l'illustration de la vie pénible des marins. *L'Épave humaine*, une toile conservée au château-musée de Boulogne-sur-Mer, transpose sur la plage, avec la même absence de couleur, ce sentiment d'abandon et de destruction déjà présent dans *Le Désordre*.

Nous tenons à remercier Madame Claire Montaigne, spécialiste de l'artiste, pour ses conseils dans la rédaction de cette notice.

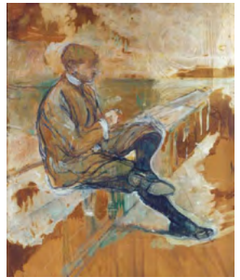
34. Henri de TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901)

Paysage de dune vers Arcachon, vers 1883-1885

Huile sur panneau

16 x 24 cm

Cachet en bas à droite *Collection Séré de Rivières - H de Toulouse-Lautrec*
Provenance : collection de la comtesse Adèle de Toulouse-Lautrec
puis de Monsieur G. Séré de Rivière



Toulouse-Lautrec, *Louis Bouglé, assis sur le quai à Arromanches*, 1898, huile sur panneau, Paris, musée d'Orsay.

Henri de Toulouse-Lautrec, que l'on connaît pour ses scènes de cirques et de bordels parisiens, a grandi dans la région d'Albi où il vivait avec sa famille. Fils du comte Alphonse de Toulouse-Lautrec-Monfa et d'Adèle Tapié de Céleyran, le jeune Henri connaît une enfance heureuse jusqu'à son dixième anniversaire. En 1874, les médecins diagnostiquent une maladie qui affecte le développement de ses os. D'un naturel très optimiste malgré son handicap, l'adolescent dont la taille ne dépassera jamais 1m52 partage son temps entre sa passion pour les chevaux et la pratique du dessin. À Albi, il reçoit ses premières leçons du peintre animalier René Princeteau, un ami de son père. Après avoir convaincu ses parents, Lautrec s'installe à Paris et s'inscrit en 1882 dans les ateliers de Léon Bonnat puis de Fernand Cormon. Un an plus tard, sa mère qui s'est séparée de son mari, fait l'acquisition du château de Malromé en Gironde. Le jeune peintre vient lui rendre visite tous les étés, et de là se rend à Arcachon pour profiter de la plage et du soleil.

Dans ce paysage de dune Toulouse-Lautrec préserve la teinte et les veinures du bois sur la plus grande partie du panneau, pour évoquer la couleur ocrée du sable. Ce large espace est tout juste relevé de quelques traces brunes pour figurer les broussailles séchées par le soleil. La mer au loin, traitée en quelques touches de vert et de blanc, semble houleuse. Au-dessus, le ciel bleu s'assombrit peu à peu. Ces deux zones colorées, par contraste, redonnent sa force figurative à la partie inférieure, laissée presque entièrement en réserve.

Lautrec a plusieurs fois exprimé son rapport à la peinture de paysage. En 1896, dans une lettre à Maurice Joyant, son ami d'enfance, il écrivait : «seule la figure existe, le paysage est et ne doit être qu'un accessoire (…). Le paysage ne doit servir qu'à mieux faire comprendre le caractère de la figure». Il existe cependant une petite série d'œuvres précoces d'une grande liberté technique où le paysage est traité par le peintre sans autre prétexte. Réalisées dès la fin des années 1870 à Albi et dans sa région, puis à partir de 1883 lors de ses séjours au château de Malromé et dans le bassin d'Arcachon, ces pochades sur panneau furent conservées par la mère du peintre jusqu'à sa mort en 1930. Toutes ces œuvres ont pour point commun de laisser une large place à la réserve du support. Cette méthode, Lautrec la préservera plus tard dans nombre de ses portraits et dans ses scènes de la vie parisienne qui, bien qu'abouties, conservent un aspect faussement inachevé. Cette petite huile, ainsi que le reste de la série des paysages conservée par la mère de Lautrec, fut transmise à Georges Séré de Rivières, un cousin éloigné du peintre, en même temps que le château de Malromé. Ce dernier fit apposer sur chacune des pièces rentrées en sa possession un cachet à l'encre noire mentionnant son nom précédé de celui du peintre.

35. Jules-Cyrille CAVÉ (1859-1946)

Étude de ciel, vers 1890-1900

Huile sur toile

18,5 x 27,5 cm

Provenance : fonds d'atelier de l'artiste

Jules-Cyrille Cavé, *Une Martyre aux Catacombes*, 1886, huile sur toile, Toronto, Art Gallery Of Ontario.

Jules Cavé fait partie de cette pléiade d'artistes de la fin du XIX[e] siècle qui, bien qu'ayant connu le succès et les honneurs en leur temps, sont totalement oubliés aujourd'hui. Héritier d'une famille de négociants en vin, son père devient juge au tribunal de commerce de la Seine. Refusant d'emprunter la voie familiale, Jules Cavé s'inscrit à l'École des Beaux-Arts et devient l'élève de William Bouguereau et de Tony Robert-Fleury, deux célèbres peintres académiques. En 1885, âgé de vingt-six ans, il débute au Salon des artistes français en exposant un portrait d'homme. À cette époque, le peintre vit toujours chez ses parents au 54 de la rue du Ranelagh. L'année suivante, il présente un important tableau d'histoire *Une Martyre aux catacombes* pour lequel il remporte une médaille de troisième classe. Par la suite, les sujets de ses œuvres alternent entre portraits de commande et scènes de genre dans l'esprit de son maître Bouguereau. Ses peintures à l'aspect de porcelaine lui attirent une clientèle étrangère friande des jeunes bergères innocentes représentées sur fond de paysage.

La dispersion de son fonds d'atelier, redécouvert récemment chez ses lointains descendants, aura permis de mettre en lumière tout un pan inattendu de sa production. Constitué d'un ensemble de petits formats sur toile non montés, ce fonds montre, au-delà d'un grand nombre d'esquisses de figures préparatoires à ses tableaux académiques, des dizaines de paysages d'une grande sensibilité. Parmi eux, des sous-bois et des vues champêtres, mais également quelques marines et un ciel. Cette dernière toile, peinte à la fin du siècle, présente à ses quatre coins des trous d'épingles qui témoignent de son attache, encore vierge, sur une tablette de bois. Le peintre muni de son support s'installa donc en extérieur, sur le motif, et fut saisi par l'étendue bleue du ciel traversée par les nuages. Comme Pierre-Henri de Valenciennes ou Simon Denis, un siècle avant lui, il dut se hâter pour capter, en quelques coups de pinceau, ce qui par nature est insaisissable. Bien sûr, il s'agit d'une étude, mais l'artiste prit soin de l'achever sans laisser de réserve visible.

Après 1920, le peintre qui reste fidèle à son enseignement académique, ne rencontre plus le succès et disparaît peu à peu des gazettes. Les nouvelles générations d'artistes, tenants de la modernité, font peu à peu oublier les peintres tels que Jules Cavé. Ce dernier parvint cependant à vivre de son travail, grâce principalement à des commandes de portraits, jusqu'à sa mort en 1946.

36. François REYNAUD (1825-1909)

Baïardo, 8 septembre 1901

Huile sur toile

40,5 x 32,5 cm

Signé et daté en bas à droite *F. Reynaud .1.*

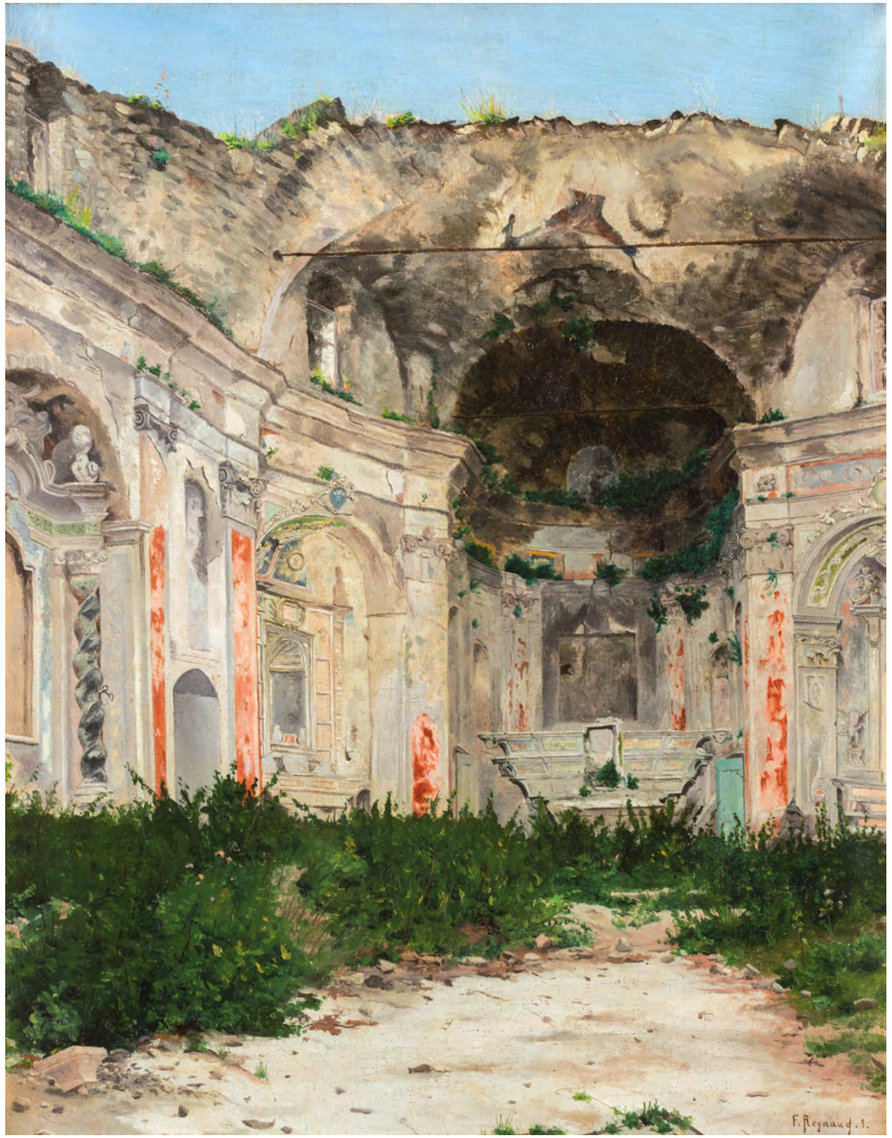
Titré au revers *Baïardo 8-9-1*

Felix Baranger, *Les Ruines de l'église de Baïardo*, 1887, photographie, Paris, BnF.

Bajardo est un village de Ligurie situé sur un promontoire rocheux à 900m d'altitude et à vingt-trois kilomètres de Vintimille au nord-ouest de l'Italie. Le matin du 23 février 1887, jour du mercredi des Cendres, toute la population des alentours s'était réunie dans l'église Saint-Nicolas pour les célébrations. L'édifice de style roman, qui avait été richement décoré de placage de marbre polychrome à l'époque baroque, accueillait ce jour-là plus de six cent cinquante fidèles. Soudain, un bruit puis de fortes secousses firent s'effondrer la voûte du bâtiment. Deux cent vingt personnes trouvèrent la mort et il fallut plusieurs jours pour sortir les corps de sous les décombres. Ce séisme qui frappa violemment la côte ligure et dans une moindre mesure la Côte d'Azur, fut ressenti de Montpellier à Venise et de Bâle jusqu'au sud de Rome. Il fut décidé de ne pas restaurer l'église en souvenir des victimes et d'en construire une nouvelle ailleurs dans le village.

La presse se fit largement l'écho de la catastrophe bien au-delà des frontières italiennes et lorsque quatorze ans plus tard, au mois d'août 1901, le peintre d'origine marseillaise François Reynaud traversa la région, il dévia de sa route et arpenta les hauts chemins qui menaient jusqu'à Bajardo pour découvrir les ruines. Pénétrant à l'intérieur de l'enceinte de l'église, il s'installa au milieu de la végétation qui avait petit à petit envahi le sol de la nef sans couverture. Il saisit une feuille de papier et de la pointe d'un crayon tenta de retranscrire l'étrange impression que dégageaient ces chapelles, garnies de marbre rose et de colonnes torses, laissées à l'abandon. Un mois plus tard, de retour dans son atelier, à l'aide de son croquis fait sur le motif, il put mettre en couleur son souvenir sur la toile. Un aplat bleu sans nuages couvre l'édifice dont les restes de la voûte éventrée ne font plus leur office. Une allée de terre au centre, épargnée par les hautes herbes, témoigne de la fréquentation encore régulière des lieux par des visiteurs de passage ou des habitants du village venus rendre hommage aux victimes. L'esthétique des ruines antiques et médiévales, très appréciée des peintres traversant l'Italie depuis le XVIII[e] siècle, laisse ici la place à celle d'une ruine moderne dont la charge émotionnelle dépasse celle du simple temps qui passe.

François Reynaud n'est plus un jeune peintre lorsqu'il réalise cette peinture. Formé à l'école des Beaux-Arts de Marseille par Augustin Aubert et Émile Loubon, deux paysagistes provençaux, il n'a plus à faire la preuve de son talent. Il participe depuis 1848 aux salons parisiens et ses vues de Naples, ville où il fit de nombreux séjours, lui ont assuré depuis longtemps un public fidèle. Ses œuvres sont visibles aujourd'hui dans les différents musées de Marseille, sa ville d'origine, mais également à Roubaix, Pontoise, Rodez et à Paris au Louvre.



37. André DEVAMBEZ (1867-1944)

Blanche-Neige et les sept nains, vers 1900-1910

Huile sur panneau

22 x 27 cm

Signé en bas à gauche *André - Devambez*

André Devambez, *La Charge*, 1902, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay.

Malgré une formation et une carrière académique couronnée de tous les honneurs, André Devambez est resté en marge des différents mouvements artistiques de son époque. Fils d'un graveur et imprimeur parisien réputé, le jeune garçon s'intéresse très tôt au travail de son père et l'assiste dans son atelier situé au cinquième étage d'un immeuble donnant sur le boulevard Montmartre. Depuis les fenêtres dominant la rue, André pouvait observer la foule grouillante qui, à cette hauteur de vue, ressemblait à une multitude de gnomes et de nains propre à stimuler son imagination. Fermement décidé à devenir artiste, André Devambez se forme à l'École des Beaux-Arts puis à l'Académie Julian. Ses maîtres sont alors Gabriel Guay, Jules Lefebvre et Benjamin-Constant. En 1890, il remporte le Grand Prix de Rome et part pour quatre années à la villa Médicis. Dès son retour à Paris, il contribue à plusieurs publications telles que *Le Rire* ou *L'Illustration* et commence à réaliser de nombreux dessins pour illustrer des livres pour enfants. Sa renommée étant grandissante, il reçoit également ses premières commandes officielles. Ses œuvres, majoritairement de petits formats, sont influencées par les innovations de son temps telles que le cinéma, la photographie et les débuts de l'aviation. Ses cadrages alternativement resserrés ou en vues plongeantes confèrent à ses compositions une grande modernité.

Devambez puise le sujet de ses œuvres tant dans la vie contemporaine que dans les univers oniriques qui ont bercé son enfance. Les fées, les sorcières, les ogres et les nains peuplent, fourmillant, ses scènes de rues et ses paysages. Les contes des frères Grimm et de Charles Perrault en particulier sont la source inépuisable d'une multitude de petites toiles et panneaux, où le Petit-Poucet, le Petit Chaperon rouge et le Chat Botté plongent le spectateur dans un monde plus étrange que véritablement féérique. L'histoire de Blanche-Neige et les sept nains n'échappe pas au pinceau de Devambez. Sur une planchette de bois, le peintre passant à l'orée d'une forêt a saisi sur le motif une clairière jonchée de troncs d'arbres laissés là par des bûcherons. D'abord esquissé au crayon sur le revers du support, le tracé d'un bosquet de bouleaux devient paysage puis toile de fond pour accueillir Blanche-Neige et son prince charmant. Le couple réuni, destiné à vivre heureux et à avoir beaucoup d'enfants, est entouré par les sept nains. Ces gnomes espiègles et informes, figures récurrentes dans l'œuvre de Devambez, sont ici tout juste esquissés par quelques taches de peinture ocre, rouge et noire.

André Devambez enseigne le dessin à l'Académie Julian puis à l'École des Beaux-Arts et devient membre de l'Institut en 1930. Son œuvre la plus célèbre, *La Charge,* peinte en 1902, est aujourd'hui conservée au Musée d'Orsay.

BARBOT, Prosper..... 7-8
BIARD, François-Auguste..... 32
BIDAULD, Jean-Joseph-Xavier..... 1
BLONDEL, Merry-Joseph..... 12
BOUTON, Charles-Marie..... 3
CAVÉ, Jules-Cyrille..... 35
CHAMPIN, Jean-Jacques..... 19
COIGNET, Jules..... 10
DEBELLE, Alexandre..... 15
DELORME, Pierre-Claude-François..... 22
DEVAMBEZ, André..... 37
DUBASTY, Adolphe-Henri..... 25
FLACHÉRON, Isidore..... 21
FLANDRIN, Paul..... 27
FRANCESCO, Beniamino (de)..... 24
FRÉNET, Jean-Baptiste..... 23
GÉRÔME, Jean-Léon..... 26
GIROUX, André..... 9
GRAILLY, Victor (de)..... 18
GUDIN, Théodore..... 13
HARDING, James Duffield..... 14
HARPIGNIES, Henri..... 31
JOBBÉ-DUVAL, Félix..... 29
LEHMANN, Henri..... 30
MONANTEUIL, Jean-Jacques..... 6
OUVRIÉ, Justin..... 20
PICOT, François-Édouard..... 17
PORION, Charles..... 28
RÉGNIER, Auguste-Jacques..... 4-5
REYNAUD, François..... 36
ROBERT-FLEURY, Joseph-Nicolas..... 16
SWEBACH, Bernard-Édouard..... 11
TOULOUSE-LAUTREC, (de) Henri..... 34
TATTEGRAIN, Francis..... 33
VERNET, Horace..... 2

Nous tenons à remercier chaleureusement :
Guillaume Ambroise, Sylvain Bellenger, Chantal Bourgeot, Isabelle Bozzi, Bernard Branger, Julien Chaudet, Daniel Clauzier, Mathieu Deldicque, Thomas Gérard, Éric Gillis, Baptiste Godart, Bernard Habault, Saskia Hanselaar, Baptiste Henriot, Isabelle Julia, Guillaume Kazerouni, Sidonie Lemeux-Fraitot, Jean-Louis Litron, Elsa Manant, Elena Marchetti, Claire Montaigne, Jérôme Montcouquiol, Hugues Morisse, Stéphane Paccoud, Loualid Saïdi et Georges Vigne.

Dépôt légal octobre 2019 - ISBN 978-2-490440-03-0
Achevé d'imprimer à 400 exemplaires en octobre 2019 par Samper Impresores - Espagne