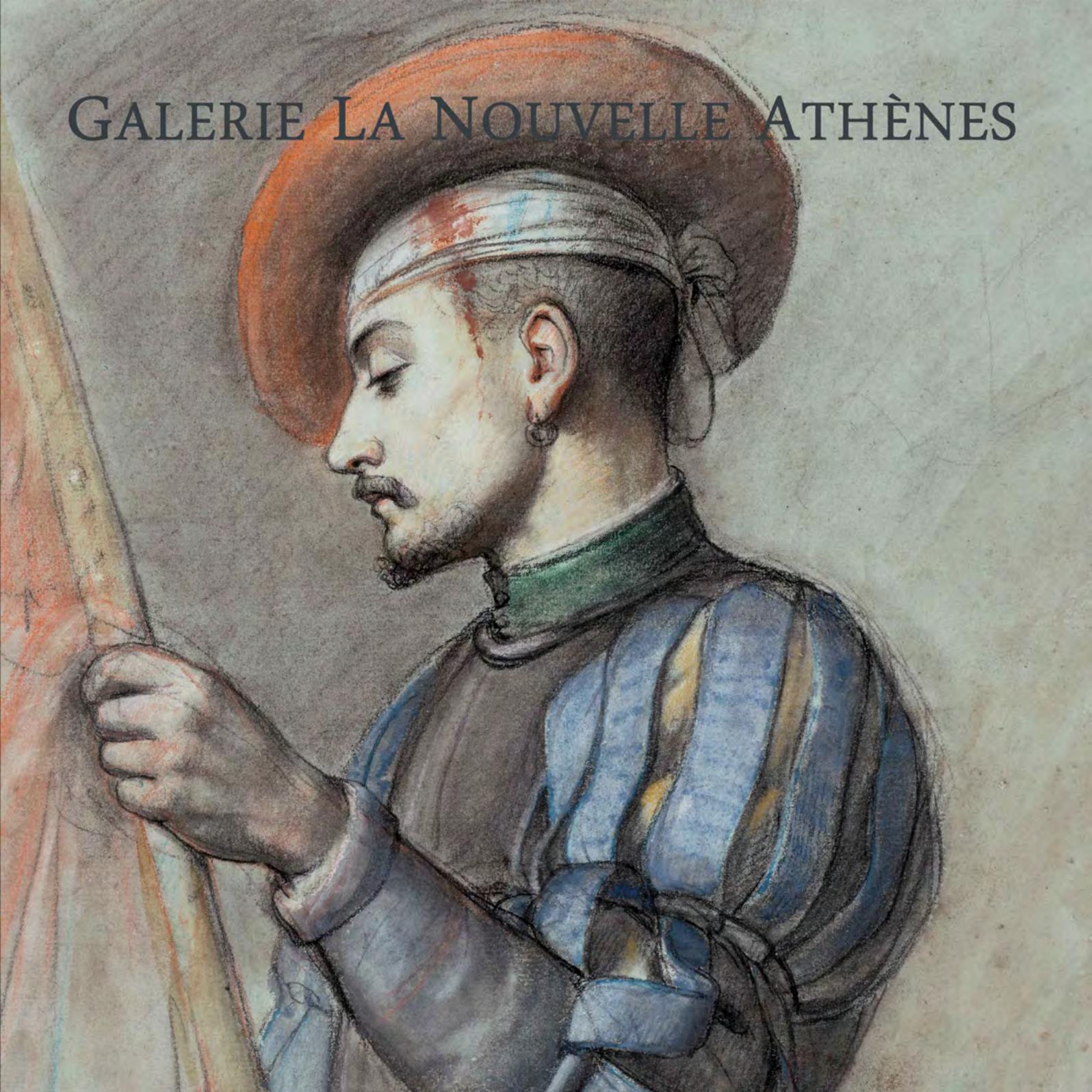


GALERIE LA NOUVELLE ATHÈNES



GALERIE
LA NOUVELLE ATHÈNES

Raphaël Aracil de Dauksza & Damien Dumarquez

Sélection de dessins et d'aquarelles

Exposition du 13 mars au 3 avril 2020

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 FEUCHÈRE

Probablement Jean-Pierre FEUCHÈRE (actif entre 1767 et 1800)

Adonis, vers 1780

Encre et gouache blanche sur papier bleu

18 x 16 cm

Signé en bas à gauche *Feuchere Jean*

Provenance : vente G. Rappilly du 27 janvier 1907 ; collection

Albert Finot, son cachet en bas à droite (L.3627)



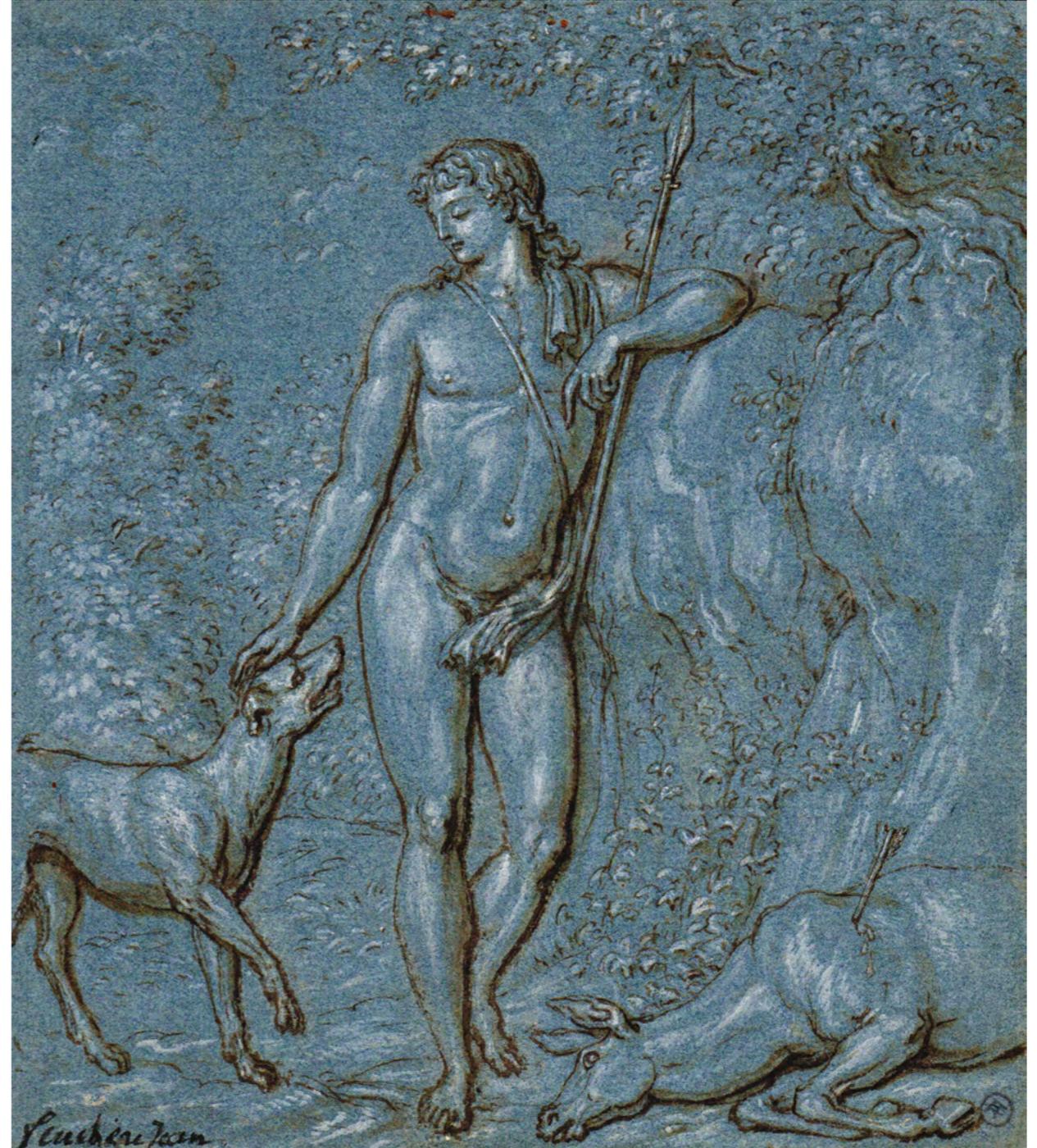
Pierre-François ou Jean-Pierre Feuchère, paire de bras de lumière avec carquois et tourterelles, 1788, Paris, musée du Louvre

Les Feuchère forment une véritable dynastie d'artistes aux XVIII^e et XIX^e siècles. Le plus célèbre d'entre eux, Jean-Jacques, fut l'un des meilleurs sculpteurs de l'époque romantique. Ses cousins Léon et Lucien furent respectivement architecte et bronzier pendant la Restauration. Au siècle précédent, la génération de leurs pères était composée d'artistes dont les activités étaient toutes liées au métier du bronze. Pierre-François, Jacques-François, Lucien-François et Jean-Pierre Feuchère apparaissent alors dans les registres comme doreurs ou ciseleurs. S'agissait-il de quatre frères, ou bien de cousins tous issus d'un même ancêtre ayant exercé à la fin du règne de Louis XIV ? Les éléments d'archives sur ce point sont lacunaires. Nous savons néanmoins que Pierre-François et Jean-Pierre collaborèrent sur plusieurs pièces de bronze. Le premier fut reçu maître en 1763 et le second en 1767. Les deux artisans d'art travaillaient pour le Garde-Meuble de la Couronne et il est souvent difficile de déterminer lequel était l'auteur de chaque œuvre réalisée pour la maison du roi.

Le 27 janvier 1907 passèrent en vente publique huit dessins d'une suite appartenant à un certain monsieur G. Rappilly. Réalisés à l'encre brune et relevés de gouache blanche sur papier bleu, ils illustraient des sujets mythologiques. Tous portaient une signature *Feuchère Jean* et furent en conséquence

présentés comme de la main du sculpteur Jean-Jacques. L'un d'eux montre Adonis dans un paysage : le jeune dieu accoude à un rocher porte sa lance sous le bras et caresse son chien. Une biche, récompense d'une chasse fructueuse, est percée d'une flèche. Le motif qui se détache de la feuille tel un bas-relief est d'une technique et d'un style qui ne peuvent correspondre à la période d'activité de Jean-Jacques Feuchère. L'esprit de ce dessin est indéniablement celui du XVIII^e siècle. La signature, qui ne peut être la sienne, renvoie par conséquent à l'un de ses aïeux, et donc certainement à Jean-Pierre Feuchère.

L'art des bronziers et des ciseleurs du XVIII^e siècle nécessitait outre des connaissances techniques indispensables, une maîtrise poussée du dessin. *L'Adonis*, de même que les sept autres motifs sur papier bleu, devaient être préparatoires à des plaquettes d'ornements en bronze. Les meubles et objets d'art à l'époque de Louis XVI s'inspirent d'une antiquité redécouverte pendant les fouilles d'Herculanum et Pompéi. Leur style s'épure et les anciens décors de feuillages et d'arabesques à la mode sous le règne précédent laissent peu à peu la place à un cortège de dieux et de déesses issus des panthéons grecs et latins.



2. Pierre-Narcisse GUÉRIN (1774-1833)

Marcellus, vers 1794-97

Crayon sur papier

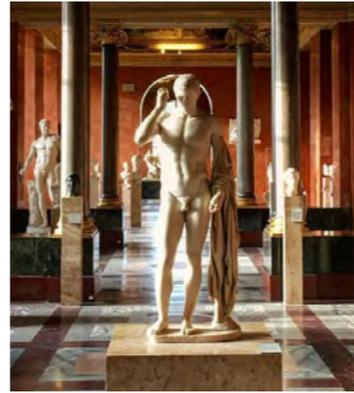
59 x 39,5 cm

Mention en bas à droite : *Figure dessinée par P. Guérin membre de l'institut léguée à son élève Julien Potier*

Provenance : ancienne collection Sacha Guitry

Fils d'un marchand quincailler, Pierre-Narcisse Guérin grandit sur le Pont-au-Change où son père tient boutique. Haut lieu du commerce de luxe parisien, le quartier regroupe l'excellence des parfumeurs, des bijoutiers et des marchands de tableaux. C'est probablement de cette proximité que vient la vocation artistique du jeune Pierre. Entré dans l'atelier du peintre Hugues Taraval vers l'âge de onze ans, il est inscrit par ce dernier à l'école de l'Académie royale de peinture et de sculpture le 23 avril 1785. Suite au décès de son premier maître au mois d'octobre de la même année, Pierre Guérin rejoint la classe de Nicolas Guy-Brenet. Il y restera jusqu'au début de l'année 1790, période à laquelle il change une nouvelle fois de maître pour intégrer l'atelier de Jean-Baptiste Regnault. Sa formation, comme l'exigeait le programme de l'école royale, consistait en l'étude du dessin d'après les maîtres et d'après la bosse, avant de travailler devant le modèle vivant.

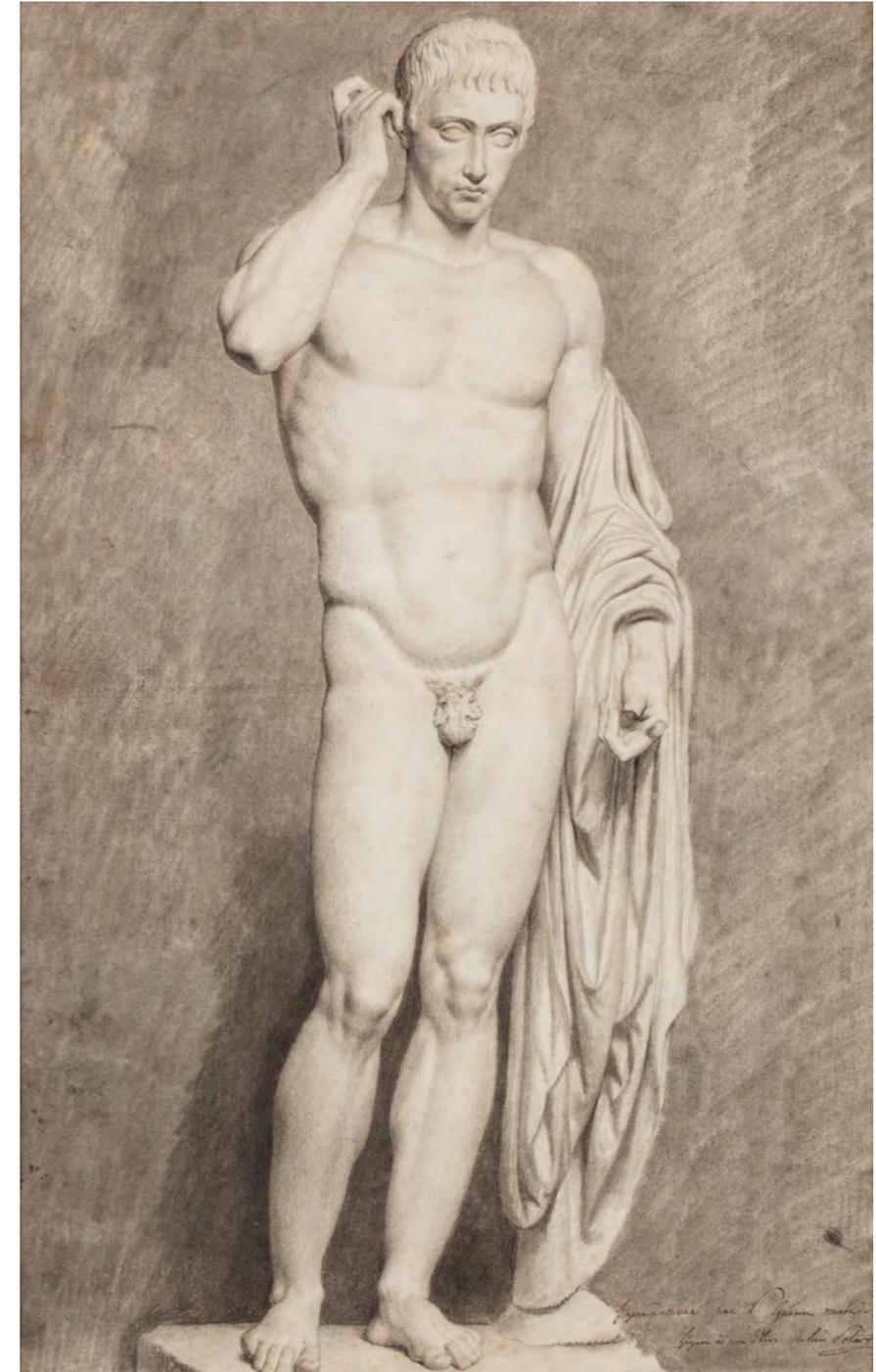
Pour dessiner la statue de *Marcellus*, Guérin dut se rendre au château de Versailles où elle était installée dans la galerie des Glaces depuis la fin du XVII^e siècle. En pleine période révolutionnaire, l'ancien palais royal fut transformé par décret en musée spécial de l'École française et put accueillir visiteurs et artistes venus admirer les anciennes collections royales de peinture et de sculpture. Acquis par Louis XIV auprès du pape en 1684, la sculpture représente Marcus Claudius Marcellus, neveu et gendre de l'empereur Auguste.



Cléomène d'Athènes, *Statue funéraire et honorifique de Marcellus*, 20 av. J.-C., marbre, Paris, musée du Louvre

L'œuvre antique signée par Cléoménès d'Athènes date de la fin du I^{er} siècle avant notre ère et s'inspire très probablement d'un marbre grec de l'époque classique. Le jeune homme est figuré nu à taille réelle dans la posture du dieu Hermès. Sa main droite, levée en direction de la tête légèrement inclinée, suggère une couronne absente tandis que la gauche tenait un caducée aujourd'hui manquant. Le jeune dessinateur ne se limite pas à la simple restitution : il trace sur la feuille la haute figure antique qui se détache d'un fond vibrant largement hachuré à la pointe du crayon.

Peu de temps après avoir réalisé ce dessin, Pierre-Narcisse Guérin remporta le Grand prix de Rome sur le sujet de *La Mort de Caton d'Utique* pour le concours de 1797. La sculpture de *Marcellus* fut déplacée au musée du Louvre en 1802 et remplacée par un moulage dans la galerie des Glaces. Devenu l'un des peintres les plus importants du premier tiers du XIX^e siècle, Guérin anima également un atelier très recherché dans lequel il forma un grand nombre d'artistes parmi lesquels Delacroix et Géricault. À sa mort en 1833, le peintre légua une partie de ses œuvres à certains de ses élèves les plus fidèles. Julien Potier fut chargé par le maître de l'exécution de son testament, avec pour tâche de partager entre ses élèves les œuvres restées en sa possession. Comme l'indique une mention tracée à l'encre en bas de la feuille, ce dessin fut offert par l'auteur à ce dernier.



3. Jean-Auguste-Dominique INGRES (1780-1867)

Buste antique, vers 1795

Sanguine sur papier

46 x 31 cm

Signé en bas à droite *par ingres fils*

En 1791, le jeune Jean Ingres, que ses parents surnomment affectueusement « Ingrou », quitte sa ville natale de Montauban pour rejoindre l'Académie royale de Toulouse. Son père, Joseph Ingres, est lui-même un artiste au talent localement reconnu. Musicien amateur, mais surtout sculpteur, peintre, décorateur et miniaturiste, c'est auprès de lui que le petit Jean reçoit ses premières leçons de violon et de dessin. Suivant ses conseils, Ingres fils réalise plusieurs copies d'après les maîtres et les œuvres de son père. Le musée de Montauban conserve quelques rares exemples des travaux antérieurs à son départ. À Toulouse, alors qu'il n'a que onze ans, l'élève Ingres rencontre ses nouveaux professeurs, le peintre Joseph Roques et le sculpteur Jean-Pierre Vigan, chez qui il est hébergé. Les archives de l'École des beaux-arts de Toulouse mentionnent très tôt ses succès et les prix d'encouragement qu'il reçoit. Comme à Montauban, il poursuit sa formation en travaillant d'abord d'après des gravures anciennes puis très rapidement d'après la ronde-bosse avant de s'installer devant le modèle vivant. Son père est un ancien de l'établissement : Jean signe donc *Ingres fils*. Durant son apprentissage, il alterne les différentes techniques graphiques à sa disposition : le crayon, l'encre ou la sanguine.

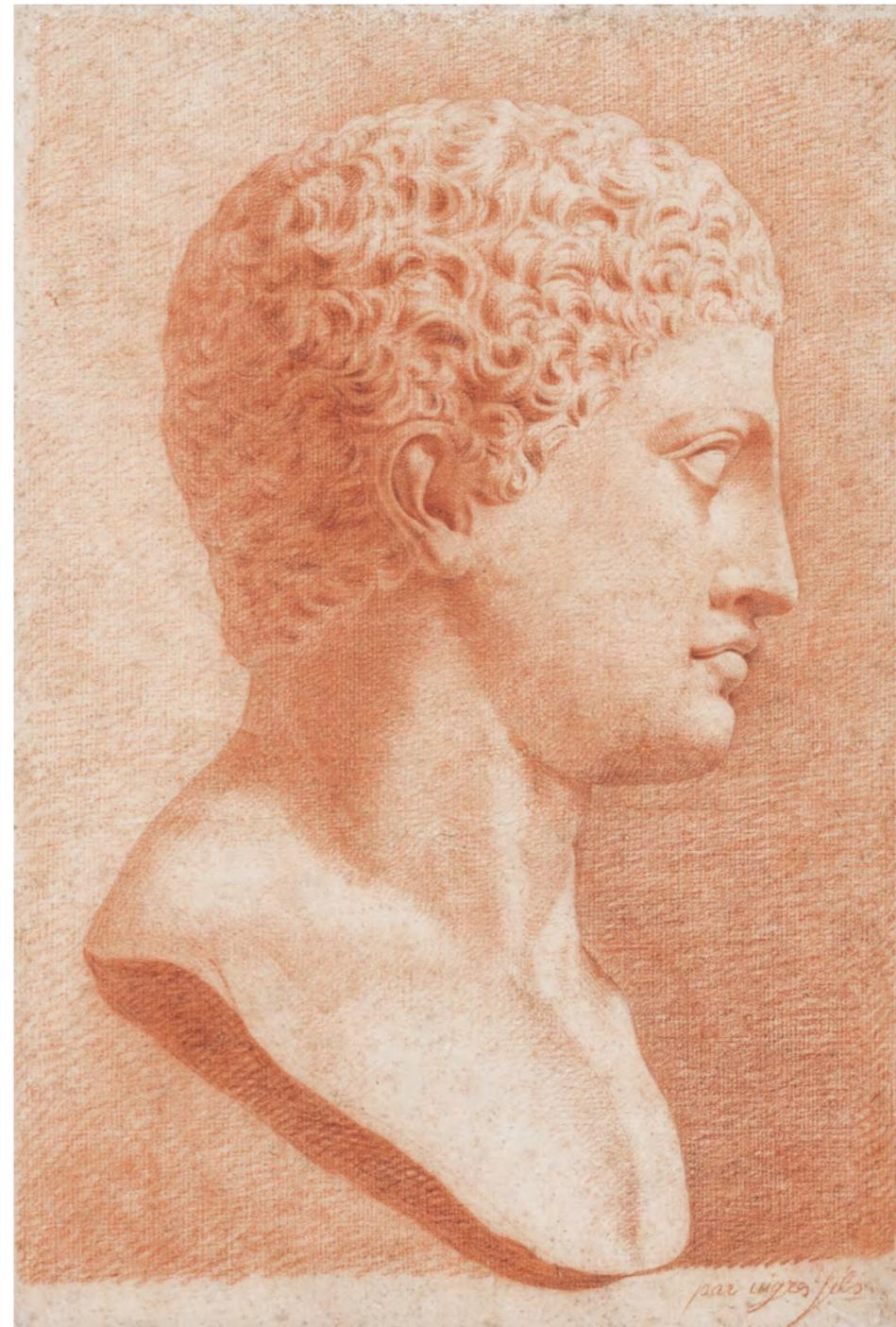
Au centre d'une page de belle dimension, un profil d'homme à l'antique se détache sur un fond hachuré avec soin. Représenté en buste, il apparaît comme suspendu dans les airs, privé d'un socle que l'artiste aura choisi d'omettre. Les boucles de ses cheveux sont détaillées à la pointe d'un

bâton de sanguine, pour mettre en évidence le jeu des creux et des accroches de lumière. Le modèle, qu'il s'agisse d'une gravure ou d'une sculpture en plâtre mise à la disposition des élèves de l'Académie, n'est pas précisément identifié. On peut cependant le rapprocher du *Brutus* dessiné par Jean-Jacques Lequeu à la même époque. Les deux œuvres montrent un profil brutal et sec, dont l'arête du nez poursuit la ligne du front sans cassure ni interruption. La manière générale du dessin s'inspire également des gravures réalisées d'après les belles feuilles du sculpteur Edmé Bouchardon. Le goût d'alors est à l'antique et le peintre Jacques-Louis David apparaît comme le chef de file incontesté du mouvement néo-classique en France. Fort de sa solide formation toulousaine, le jeune Ingres rejoint l'atelier de celui qui deviendra son nouveau maître à Paris en 1797.

Ce dessin à la sanguine, signé *ingres fils* en bas à droite, fut tracé une ou deux années avant ce départ, soit autour de 1795 et s'avère d'une qualité déjà supérieure à celle des premières feuilles hésitantes que nous connaissons de lui et datées pour la plupart d'avant 1794. Sa préférence pour une antiquité mêlant archaïsme et classicisme est déjà sensible. Le profil droit et sans rupture du modèle annonce celui d'Achille dans la toile qui lui fera remporter le Prix de Rome en 1801. Fier du succès de son fils, Joseph Ingres commencera à signer ses œuvres *Ingres père*, alors que Jean sera Ingres pour le reste de ce siècle naissant.



Jean-Jacques Lequeu, *Brutus*, vers 1780, lavis d'encre, Paris, BnF



4. Dominique-Vivant DENON (1747-1825)

Mère et ses deux enfants, vers 1800

Gouache et aquarelle sur papier

9,5 x 10,5 cm

Bibliographie : S. Laveissière, « Denon et Prud'hon : rencontres sur papier bleu », dans *Denon, la plume et le crayon : Denon et les écrivains-artistes au XVIII^e siècle. Journées d'études, 19-20 novembre 2010, Chalon-sur-Saône*, éd. Matthieu Pinette, Juliette Barbarin, Marseille, éd. Le bec en l'air, 2011, p. 28-35



Pierre Paul Prud'hon, Portrait de Vivant Denon, vers 1813, pierre noire, Paris, musée du Louvre

Le baron Dominique-Vivant de Non fut tout à la fois écrivain, voyageur, archéologue, diplomate, homme politique et artiste. Issu de la petite noblesse, il est né dans une riche famille de Chalon-sur-Saône. À vingt ans, le jeune Bourguignon débute des études de droit à Paris tout en s'initiant à la gravure et au dessin auprès des peintres Noël Hallé et François Boucher. À Versailles, il sait rapidement se faire une place à la cour et fort de ses appuis, entame une carrière de diplomate. En 1777, il est nommé à l'ambassade de Naples et découvre l'Italie. Il visite Rome, Pompéi, Herculaneum, la Sicile et Malte, profitant de ses voyages pour dessiner. Sur ses carnets, il copie les maîtres et trace les façades des églises et des temples qu'il croise sur sa route. Forcé à la démission pour des raisons politiques, il regagne Paris en 1785 et abandonne la carrière diplomatique. Il se consacre dès lors à la gravure et entre à l'Académie royale de peinture et de sculpture en tant que « graveur et artiste de divers talents ».

L'œuvre graphique de Vivant Denon est majoritairement constituée de gravures : 317 précisément selon le catalogue qu'il rédigea lui-même en 1807. De sa main, nous connaissons également un petit nombre de dessins, principalement à la plume et plus rarement au crayon. Une série d'études sur papier bleu, autrefois attribuées à Pierre-Paul Prud'hon, viennent compléter aujourd'hui ce corpus. *Mère et ses deux en-*

fants, une petite gouache, trahit indéniablement l'influence de Prud'hon. Cette scène intimiste est un rare exemple d'œuvre en couleur réalisée par Denon. Devant l'âtre d'une cheminée, une femme tient sur ses genoux un bébé. À côté d'eux, un enfant vêtu d'une chemise blanche se tient à genoux, les mains jointes, tel Jean-Baptiste aux pieds de la Vierge et de l'Enfant Jésus. Un landau sur la droite complète la scène. Costumes et accessoires resituent la scène dans une époque contemporaine et excluent le prétexte religieux. Au revers, l'artiste a esquissé de la pointe d'un bâton de pierre noire trois petits groupes de personnages. Malgré son format réduit, cette gouache apparaît comme une œuvre achevée, à l'exécution raffinée. Le musée des Beaux-Arts d'Orléans conserve un autre dessin tracé au crayon noir et à la craie blanche dont la composition en miroir est préparatoire à cette *Mère et ses deux enfants*.

Nommé directeur des musées nationaux en 1802, Vivant Denon délaissera peu à peu sa pratique pour se consacrer pleinement à ses tâches administratives. Personnalité dominante de la culture sous l'Empire, il se servira de son influence pour protéger de nombreux artistes dont Pierre-Paul Prud'hon. Ce dessin d'une grande tendresse atteste de l'influence de ce dernier sur l'auteur.



5. Alexandre-Évariste FRAGONARD (1780-1850)

Fête des moissons, vers 1805

Crayon et encre sur papier

14,8 x 77,5 cm



Vue de la grande galerie du palais Masséna à Nice

En 1898, Victor Masséna, prince d'Essling et duc de Rivoli, décide de se faire construire une villa de plaisance à Nice sur le bord de mer. Les architectes Hans-Georg Tersling et Aaron Messiah, à la demande du prince, doivent s'inspirer de l'architecture palladienne. Les aménagements intérieurs sont réalisés dans le style néo-classique. Petit-fils du maréchal d'Empire André Masséna, Victor possède déjà un grand nombre d'œuvres et d'objets d'art hérités de sa famille. Il complète cette collection en faisant plusieurs acquisitions chez de grands antiquaires parisiens ou à l'occasion de ventes aux enchères. Pour la grande galerie qui donne accès aux différents salons de réception, le décor est conçu dans l'esprit de la fin du XVIII^e. Inscrite dans le plan rectangulaire de la villa, elle est ornée de colonnes massives et d'une frise en trompe-l'œil de bas-relief, peinte par Alexandre-Évariste Fragonard, fils du célèbre Jean-Honoré Fragonard et élève de David. Ces peintures n'ont pas été conçues pour la luxueuse villa niçoise mais proviennent du château de la Faulotte, dans les environs de Paris, détruit en 1896. Originellement commandé par un certain Thimothée-Honoré Luce en 1805, ce décor fut acquis près d'un siècle plus tard par le prince d'Essling et ainsi sauvé de la destruction.

L'ensemble de l'iconographie des frises fait référence à l'antiquité gréco-romaine. Les blanches figures de vestales et

de jeunes éphèbes se déploient sur un fond bleu uni, à l'image des porcelaines anglaises de Wedgwood. Aujourd'hui placée au fond de la galerie face à nous dans la perspective, l'une des compositions évoque la fête des moissons. Au centre, deux adolescents montés sur un cheval traversent des flammes. Ce rituel du passage de l'enfance à l'âge adulte est associé à l'automne et aux activités agraires. Hommes et enfants transportent sur la droite des fûts de blé à dos d'âne, tandis que sur la gauche, un groupe de quatre jeunes gens avancent nus, des flambeaux à la main. Ces différents éléments sont déjà mis en place sur le grand dessin au crayon préparatoire à la composition définitive. Sur celle-ci s'ajoutera un dernier groupe de trois bergers venus assister aux festivités.

À partir de 1806, Alexandre-Évariste Fragonard entame une longue collaboration avec la manufacture de Sèvres. Pendant plus de trente ans il conçoit pour elle un grand nombre de formes et de décors pour des pièces de porcelaine au raffinement extrême. Les frises du château de la Faulotte, aujourd'hui au Palais Masséna, sont marquées par les préoccupations techniques de cette nouvelle activité. Tout au long de sa carrière, le peintre sut évoluer en fonction des modes et des régimes : néo-classique zélé sous l'Empire, il adopta le style troubadour pendant la Restauration et reçut des commandes aussi nombreuses que prestigieuses.



6. James STEPHANOFF (1787-1874)

Salon au Royal Opera House de Covent Garden, vers 1810

Aquarelle

11 x 17,4 cm



D'après James Stephanoff, *Saloon to the private boxes, Covent Garden theatre*, vers 1810, gravure, Londres, British Museum

James Stephanoff est né à Londres dans une famille d'artistes. Son père, Fileter N. Stephanoff, un émigré russe, s'était spécialisé dans la peinture de plafonds et de décors de scène tandis que sa mère Gertrude était reconnue comme peintre de nature morte. James n'a que six ans lorsque son père se suicide en 1790. Plus tard, il emprunte lui aussi la voie artistique et entre à la Royal Academy of Arts. Très rapidement, il excelle dans la technique de l'aquarelle et multiplie les représentations d'intérieurs de maisons ou de palais, à l'image des aquarellistes russes de la fin du XVIII^e siècle. Dans ces espaces mis en perspective sur la feuille foisonne une multitude de détails : peintures, tapisseries, lustres et mobilier quelques fois animés d'une figure qui donne leur échelle aux lieux représentés. Œuvre après œuvre, le jeune artiste devient un témoin privilégié de la société anglaise du début du XIX^e siècle. Il fréquente les nombreuses salles de concert et de théâtre que compte la capitale anglaise et qui conservent encore le souvenir du métier de son père.

Installé dans un salon du Royal Opera House de Covent Garden, James Stephanoff peut saisir de la pointe de ses pinceaux la bonne société londonienne qui flâne dans l'attente d'une représentation. Les larges baies de la façade laissent entrer la lumière du soleil qui éclaire sur la droite une mère assise discutant avec sa fille. Face à elles, un couple attend dans l'embrasure d'une porte alors que plus loin,

installée sur une banquette, dominée par de nombreuses sculptures à l'antique, une jeune femme semble courtisée par deux hommes élégants. Au fond, deux colonnes de marbre vert doublées par des pilastres sur les murs ouvrent l'accès au cul-de-four qui abrite la cheminée du foyer. L'ensemble de ce décor présente le caractère sobre mais élégant de l'architecture anglaise du début du XIX^e siècle. Le bâtiment originel, détruit par les flammes en 1808, est reconstruit par Robert Smirke. Chef de file du mouvement néo-classique en Angleterre, il met moins d'un an pour venir à bout du chantier dont les décors s'inspirent de la Grèce antique. Inauguré le 18 septembre 1809, le théâtre sera la proie d'un nouvel incendie en 1856 puis reconstruit une fois encore.

Comme beaucoup d'autres œuvres de Stephanoff, cette aquarelle sera rapidement reproduite en gravure par R. Ackermann dans son *Repository of Arts, Literature, Commerce* en 1810. L'artiste participe à de nombreux ouvrages commandés par la monarchie britannique tels qu'un recueil de William Henry Pyne sur les résidences royales en 1819 ou encore celui célébrant le couronnement de Guillaume IV en 1831. Élu à la *Society of Painters in Oil and Watercolours* en 1819, il y expose ses aquarelles jusqu'en 1859. En parallèle, James Stephanoff fonde avec d'autres artistes la Sketching Society au sein de laquelle il va enseigner.



7. François GÉRARD (1770-1837)

Allégorie de la Peinture, vers 1810

Crayon et lavis d'encre sur papier

18 x 18 cm



Anonyme, *Tête de Minerve casquée*, d'après l'antique, marbre, anciennement au palais des Tuileries, Paris, musée du Louvre

François-Pascal-Simon Gérard fut l'un des peintres les plus sollicités sous l'Empire. À la chute de Napoléon, il ne connaît cependant pas la disgrâce que subirent certains de ses confrères. Nommé peintre du roi par Louis XVIII en 1817, il reçoit de nombreuses commandes officielles. Ses qualités de portraitiste, qui lui vaudront le surnom de « peintre des rois et roi des peintres » ne sont pas les seules à être exploitées sous l'Empire et la Restauration. Outre ses expériences comme illustrateur et comme créateur de motifs pour la manufacture de Sèvres, l'artiste se voit chargé de réaliser des grands décors pour le Louvre, le Palais-Royal, le château de Versailles, le château de Saint-Ouen ou le Palais des Tuileries. Les changements politiques réguliers durant le premier tiers de ce siècle troublé empêchèrent l'aboutissement de quelques projets et virent la destruction de certains autres.

Assise de trois quarts, dans une posture que le peintre affectionne, une figure féminine tient dans sa main droite un bâton de craie et s'apprête à dessiner sur la toile encore vierge. Drapée à l'antique et couronnée d'un diadème, l'allégorie fait face à un buste casqué qui domine le chevalet. Cette sculpture s'inspire directement de la tête de Minerve qui était installée dans le vestibule de l'Horloge au palais des Tuileries. À ses pieds, plusieurs rouleaux de papier complètent la composition. Tracé à la pierre noire et relevé d'un subtil lavis d'encre, le dessin présente une mise au carreau préparatoire

à son report en grand format. Cette allégorie de la peinture fait partie d'un ensemble aujourd'hui dispersé qui comprenait plusieurs autres figures évoquant la Paix, les Arts, et le Commerce. Si les allégories de la Peinture et les Arts s'inscrivent dans des formats carrés ou rectangulaires, celles qui les complètent se présentent dans des espaces courbes propres à épouser le support d'un plafond. En 1810, Gérard peint *La Bataille d'Austerlitz* pour l'un des plafonds du Palais des Tuileries et conçoit les décors intermédiaires qui doivent accueillir la toile. En plus des quatre allégories de la Victoire, de la Renommée, de l'Histoire et de la Poésie intégrées au plafond, le peintre François Dubois est chargé, d'après les dessins de Gérard, de réaliser en grisaille sur fond bleu plusieurs compositions allégoriques intégrant le Commerce et les Arts industriels. Il est possible que la Paix et la Peinture complétaient cet ensemble. Si la toile de *La Bataille d'Austerlitz* fut déplacée à Versailles sous Louis-Philippe, le reste du décor fut détruit avec le Palais des Tuileries en 1871.

En 1819, par reconnaissance de Louis XVIII, Gérard reçoit le titre de baron et poursuit sa carrière en traversant les régimes sans perdre la faveur du public. Personnage mondain de la vie parisienne, son salon est très prisé par les intellectuels et les artistes de son temps. Sous la monarchie de Juillet, sa santé devient fragile et limite peu à peu sa production artistique. Le peintre meurt à Paris en 1837 à l'âge de 66 ans.



8. Antoine Jean-Baptiste THOMAS (1791-1834)

Deux pensionnaires de l'école française à Rome en 1818

Crayon sur papier

15 x 20 cm

Localisé et daté en haut à droite *Sur le motif Subiaco 13 juin 1818.*

Titré en bas : *Thomas peintre d'histoire - Deux pensionnaires de l'école française à Rome en 1818 - Michallon Peintre de Paysage*

Signé au revers *Thomas*



Achille-Etna Michallon, *Vue de l'abbaye Sainte-Scholastique de Subiaco*, 1818, huile sur papier, Paris, Fondation Custodia

Autour d'un puits placé au centre de la composition, deux jeunes hommes se sont arrêtés. Le premier sur la gauche, coiffé d'un chapeau, se tient penché au-dessus de la cavité en regardant son ami boire l'eau puisée à l'aide de son tabouret de voyage. Leurs affaires, chapeaux, cannes, carnets et chevalets pliants sont étalées sur le sol. Elles nous informent sur leur qualité de peintre. Le paysage vallonné, tout juste esquissé à l'arrière-plan, est précisé par une annotation en haut à droite associée à une date : nous sommes à Subiaco en 1818. D'autres mentions en partie basse donnent l'identité des deux artistes : « Deux pensionnaires de l'école de France à Rome ». Celui de droite, au profil enfantin, est Achille-Etna Michallon, paysagiste, premier lauréat du Prix de Rome de paysage un an plus tôt. Son compagnon de voyage et auteur de ce dessin est Jean-Baptiste Thomas, peintre d'histoire et vainqueur du Grand Prix de peinture en 1816.

Durant leur présence à la Villa Médicis, les jeunes artistes français, dont ce séjour italien était la récompense, arpentaient la campagne autour de Rome en quête de motif. À soixante kilomètres de marche de la capitale, Subiaco et son abbaye accrochée à flanc de falaise attiraient les peintres

venus de toute l'Europe. Michallon s'y rend régulièrement entre 1818 et 1821 et réalise au moins cinq huiles sur le motif représentant le site ou ses environs. L'artiste qui décèdera prématurément à l'âge de vingt-six ans, peu de temps après son retour d'Italie, apparaît comme un pivot dans l'histoire de la peinture de paysage. Dernier des classiques ayant suivi l'enseignement de Pierre-Henri de Valenciennes et Jean-Victor Bertin, il est également considéré comme le rénovateur d'un genre qui trouvera sa pleine expression chez Corot.

Jean-Baptiste Thomas connaîtra un immense succès à son retour d'Italie en publiant en 1823 un recueil de dessins lithographiés intitulé *Un an à Rome et dans ses environs*. Illustré d'après ses aquarelles, cet ensemble dépeint la société romaine avec énormément de détails et beaucoup d'humour. On retrouve son ton plaisantin dans cet amusant dessin de voyage sur lequel l'artiste se représente avec autodérision en compagnie de son ami. Pour conserver le souvenir de ce moment partagé, Michallon réalisa une copie sur papier calque du dessin de Thomas qu'il colla dans l'un de ses carnets de voyage. Cette seconde feuille est aujourd'hui conservée par le cabinet des arts graphiques du musée du Louvre.



9. Théodore GÉRICAULT (1791-1824)

Portrait-charge d'Eugène Lami, vers 1818-1819

Pierre noire sur papier calque marouflé sur carton

14,5 x 10,7 cm

Annoté en bas à droite sur le carton *Eugène Lami*



Achille Devéria, *Dessins trouvés chez Théodore Géricault*, lithographie, 1825, Paris, BnF

En 1818, Théodore Géricault est revenu d'Italie depuis un an. À Paris, il retrouve dans le quartier de la rue des Martyrs la plupart de ses amis. L'un d'eux, Horace Vernet, tient son atelier à deux pas de chez lui. Géricault lui rend régulièrement visite et se lie avec nombre des élèves qui travaillent chez le maître. Selon les heures de la journée l'ambiance y est plus celle d'un cénacle que d'un lieu d'étude. Certains continuent de peindre, d'autres jouent à la boxe ou s'affrontent dans un duel à l'escrime ; on discute beaucoup, on fait de la musique. Au début des années 1820, Vernet nous a laissé une image saisissante de ce joyeux tintamarre. Si Géricault est absent de ce portrait de groupe, car probablement en Angleterre à cette époque, on peut reconnaître dans l'assemblée les jeunes peintres Alexis Ledieu, Robert-Fleury, Antoine Montfort et Pierre Lehoux mais également des voisins venus en amis comme le comte de Forbin. Au centre, appuyé sur une table, le peintre Eugène Lami joue de la trompette. Géricault et lui sont proches ; ils se voient régulièrement.

À l'occasion d'un de ces moments de détente et de franche camaraderie, Théodore Géricault décide de croquer son jeune ami. En quelques coups de crayon tracés sur un bout de papier, il saisit l'attitude de l'artiste face à son chevalet. Représenté de profil derrière une paire de lunettes, l'artiste

semble plongé dans une profonde concentration. Son cou en entonnoir, démesurément long, s'ajuste, serré au col, sur un costume trop cintré. Ses mains à peine esquissées tiennent la palette et une multitude de pinceaux. Depuis toujours, la caricature que l'on nomme également portrait-charge, est un rituel dans les ateliers de peintres. Théodore Géricault en a laissé un certain nombre dont quelques exemples sont conservés à l'Art Institute of Chicago. Horace Vernet était connu pour ses caricatures et l'une d'elles, conservée en collection privée, représente Eugène Lami en 1816, dans une attitude très proche de celle choisie par Géricault.

À la mort précoce de Géricault en 1824, ses amis les plus proches se retrouvent dans son atelier. Là, au fond d'un tiroir, ils découvrent parmi les papiers du maître cet amusant portrait d'Eugène Lami. Cette feuille et d'autres seront lithographiées l'année suivante et réunies au sein d'un recueil intitulé *Fac-similé de dessins extraits des livres de croquis de Géricault et lithographiés par plusieurs artistes*. Achille Devéria, chargé de la planche numéro 19, conserve en souvenir du maître ce dessin qu'il a reproduit sur la pierre. Nous le retrouvons mentionné dans le catalogue de sa vente après décès, preuve que l'artiste y resta attaché toute sa vie.



10. François BOUCHOT (1800-1842)

Portrait de C.J.L. Portman, 1823

Contre-épreuve de pierre noire rehaussée de gouache blanche

13,3 x 9,3 cm

Signé et daté en bas à droite *F. Bouchot - 1823*



Thomas Bardel, *Portrait de François Bouchot*, 1823, non localisé

On peut avoir du mal à imaginer l'esprit tumultueux qui régnait dans certains ateliers de peintres au XIX^e siècle. Les témoignages sont pourtant nombreux à l'image du livre d'Eugène Amaury-Duval qui raconte les années passées dans l'atelier d'Ingres. Si les élèves du maître de Montauban étaient considérés comme parmi les plus sages, Amaury-Duval décrit dans son livre le caractère animé de l'atelier voisin du baron Gros. Au début des années 1820, Antoine-Jean Gros qui a pris la succession de son maître David, exilé à Bruxelles depuis 1815, regroupe autour de lui un grand nombre de jeunes artistes en formation dont les exactions étaient devenues légendaires. À la même époque, l'atelier du peintre Guillaume Guillon-Lethière, plus sage, n'est pas l'un des moins prisés de la capitale. De retour de Rome où il a dirigé la Villa Médicis jusqu'en 1816, Lethière ouvre les portes de son atelier au numéro 9 de la rue Childebert, dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés.

Les jeunes artistes se pressent pour s'inscrire auprès du massier en charge des nouveaux élèves. On retrouve alors sur les listes d'émargement Louis Boulanger, Eugène Devéria, ainsi que François Bouchot et un dénommé Christiaan Julius Lodewijk Portman, originaire d'Amsterdam. Les caricatures et les portraits rapidement croqués d'élèves les uns par les

autres font partie des usages et des traditions dans les ateliers d'artistes. Un jour de 1823, il semble que tous les jeunes gens présents chez Guillon-Lethière décidèrent de saisir un crayon pour dessiner leurs amis avant de poser à leur tour. Effectivement, plusieurs exemples de dessins datant de 1823 portent des mentions qui précisent l'identité de chacun des modèles et souvent le nom de leurs auteurs. François Bouchot, qui remporte cette année-là le Grand Prix de peinture d'histoire, prend vie sous le crayon d'un certain Louis-Thomas Bardel alors que lui-même choisit de dessiner son ami Portman.

Le jeune homme de 24 ans, qui conserve des traits juvéniles, tourne la tête vers le ciel avec un air inspiré. Il porte un haut col blanc qui émerge d'une veste sombre. Ce dessin fait aujourd'hui partie des collections du musée Carnavalet à Paris. Dans certains cas, pour réaliser un deuxième exemplaire de ces petits portraits, les artistes réalisaient une contre-épreuve. Cette technique consistant à appliquer le dessin fraîchement exécuté sur une feuille de papier humide permet d'en reproduire le motif sur un second support. L'image apparaît alors inversée. Sur ce deuxième exemplaire, François Bouchot prit soin de relever certaines lignes un peu trop estompées et de colorier en blanc le col du modèle.



11. Charles-Marie BOUTON (1781-1853)

Ruines gothiques inondées, vers 1825-1830

Aquarelle

18,6 x 14,4 cm

Signé en haut à gauche *Bouton*

Charles-Marie Bouton revendiquait n'avoir jamais eu de maître, même si plusieurs de ses biographes le disent élève de Jacques-Louis David et de Jean-Victor Bertin. Son style, proche de celui de François-Marius Granet et d'Auguste de Forbin, marque également l'influence lyonnaise des premiers troubadours tels que Pierre Révoil et Fleury-Richard. Comme de nombreux peintres de son temps, Bouton fut fasciné par le musée des Monuments français créé par Alexandre Lenoir en 1795. Il choisit d'exposer une vue de *La Salle des sculptures du XIV^e siècle au musée des Monuments français* pour l'une de ses premières participations au Salon en 1812. Cette œuvre fut achetée par Joséphine de Beauharnais pour le château de Malmaison. À partir de 1822, Charles-Marie Bouton s'associe à Louis Daguerre pour la création du diorama. Constitué de gigantesques toiles translucides peintes, le procédé présente des paysages et des intérieurs d'églises ou de monuments dont l'aspect change en fonction de la lumière. Appelé polyorama panoptique par ses inventeurs, il connaît un très vif succès public. La collaboration avec Daguerre influence la production de Bouton, qui délaisse la précision au profit de l'effet, à la manière du diorama.

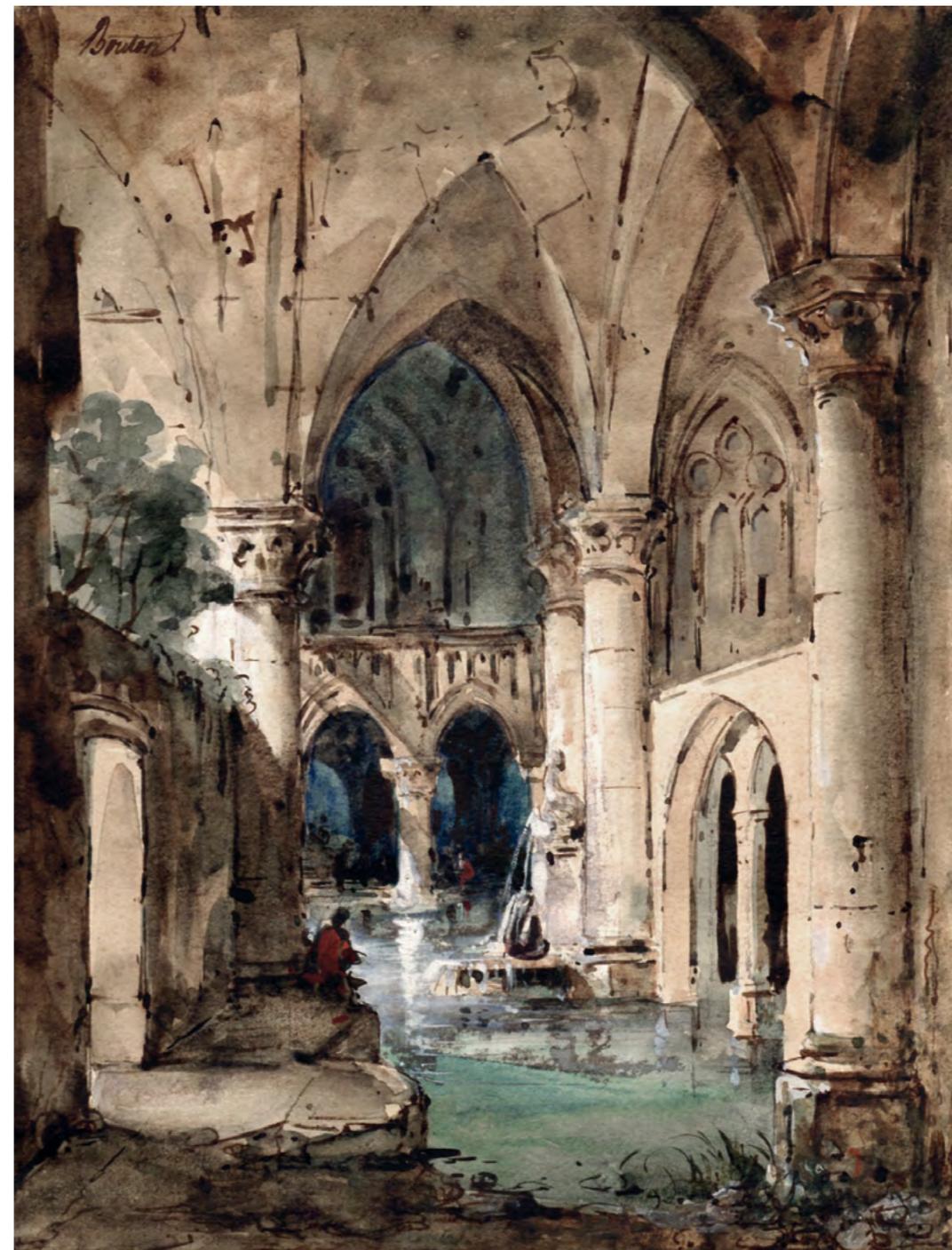
Sous les voûtes d'une architecture gothique abandonnée, une figure assise de dos et vêtue de rouge s'est installée au

pied d'une colonne, sur les restes d'un dallage effondré. Elle surplombe une vaste étendue d'eau qui a envahi les lieux. Dans le fond, baignée d'une lumière bleutée, une salle ouverte par deux ogives laisse apparaître plusieurs silhouettes alors que sur la droite, l'eau s'échappe encore en jets depuis l'un des piliers et alimente le bassin. L'ensemble, éclairé par une lumière diffuse venue de la gauche du bâtiment, nous plonge dans un lieu irréel d'inspiration médiévale. Véritable décor pour un conte fantastique, l'œuvre ne raconte aucune histoire et n'offre aucune clef au spectateur. Celui-ci, à l'image du personnage assis au premier plan, ne peut que contempler l'endroit, interdit, et laisser libre court à son imagination.

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



Charles-Marie Bouton, *Salle souterraine*, vers 1824, huile sur carton, Bourg-en-Bresse, monastère royal de Brou



12. Claude-Ernest LAMI DE NOZAN (1795-1881)

Frontispice d'album, 1827

Aquarelle

16,5 x 21,3 cm

Signé et daté en bas à droite *Ernest 1827*

Provenance : famille Lami de Nozan puis par descendance



Paul Delaroche, *Portrait de Constance Lami de Nozan*, vers 1830, fusain, collection particulière

Ernest Lami de Nozan est le frère aîné du célèbre peintre et aquarelliste Eugène Lami. Né à Paris en 1795, nous ne savons que peu de choses de sa jeunesse et de sa formation. Il est probable qu'il fit des études de droit à Paris avant d'être appelé par la conscription pour rejoindre l'armée impériale entre juillet 1813 et avril 1814. Après la chute de Napoléon, il s'initie à la peinture et au dessin dans le sillage de son jeune frère qui fréquente les ateliers d'Horace Vernet et du baron Gros. Son nom complet semble inventé par lui pour éviter la confusion avec celui d'Eugène et dériverait du nom de jeune fille de leur mère, Nazon. En 1822, il se marie avec Marie-Constance Blondelle avec qui il aura deux enfants puis s'installe comme libraire et éditeur de livres d'art à Paris. Ernest pratique à cette époque l'aquarelle avec talent et réalise pour son épouse un délicat frontispice propre à illustrer la première page d'un album. Les albums amicorum qui permettaient de collecter les dessins offerts par des artistes amis, amateurs ou confirmés, étaient très en vogue au début du XIX^e siècle.

Le caprice architectural aux larges proportions de cette fantaisie gothique répond au goût troubadour qui s'impose dans toute l'Europe des années 1820. Se présentant comme un arc de triomphe aux décors médiévaux usés par le temps,

l'édifice s'ouvre en son centre sur un paysage de campagne tranquille. En passant la voûte, le regard bute sur une dalle de pierre où s'inscrit le mot *Album*, puis emprunte une barque pour traverser le ruisseau qui nous sépare d'une paisible maison au loin. Cette improbable métaphore visuelle de la vie maritale porte, mêlé aux décors abimés qui couronnent l'architecture, le nom de sa destinataire : *Constance*.

Bien que la carrière artistique d'Ernest soit totalement tombée dans l'oubli, ses nombreuses participations aux salons entre 1833 et 1877, nous informent sur son goût prononcé pour l'art médiéval. Il expose principalement des enluminures ou des œuvres graphiques dans le goût troubadour. Au début des années 1830, son amitié avec le jeune duc de Nemours, fils du roi Louis-Philippe, lui vaut d'être nommé directeur des lignes télégraphiques aériennes, d'abord à Paris puis à Toulouse entre 1835 et 1853. Son emploi de fonctionnaire dans la ville rose lui laissant beaucoup de loisirs, Ernest se consacre à l'art du vitrail et participe à la restauration et aux décors de nombreuses églises à Toulouse et dans sa région. De retour à Paris, Ernest produit un grand nombre de vitraux dont peu d'exemples sont cependant parvenus jusqu'à nous.



13. Eugène LAMI, Paul DELAROCHE et divers

Salon de Madame Lami de Nozan en 1831

Crayon et aquarelle

21,7 x 14,8 cm

Cartel au revers de l'encadrement précisant l'identité des modèles

Provenance : famille Lami de Nozan, puis par descendance



Horace Vernet, *Caricature d'Eugène Lami*, 1816, encre, collection particulière

Sur une page blanche se superposent et se croisent différents portraits, de face, de profil, de trois quarts ; debout, en pied ou assis dans un fauteuil ; des hommes, une femme, trois enfants, un chien, une théière, « M^{lle} La Tasse », « Mme La Bergère », un verre baptisé « L'indispensable » et « La tartine du voyageur ». Les espaces et interstices laissés vides par le crayon sont comblés par des prénoms, des mentions ou des numéros qui renvoient à un cartel détaillant l'identité des modèles. Sous le titre *Salon de Madame Lami de Nozan en 1831* est précisé « croquis faits les uns par les autres par les habitués de l'atelier d'Horace Vernet ».

Constance Lami de Nozan, hôtesse de ce salon, est l'épouse d'Ernest Lami de Nozan. Tous deux sont représentés en haut de la page, elle assise, lui debout devant son fauteuil. Sur le registre inférieur, on reconnaîtra au centre le peintre Eugène Lami, jeune frère du maître de maison dont le portrait de face, fier et élégant, est certainement dû au crayon de Paul Delaroche représenté lui-même, plus fier encore, de profil en bas vers la droite. Se trouvant sûrement trop statique ou trop sévère, le modèle a jugé nécessaire d'ajouter sous son portrait la mention « profil de carton ». Jules Delaroche, frère aîné du précédent, fut lui aussi peintre d'histoire avant d'abandonner la carrière pour prendre la direction du Mont-de-Piété. Nous

le retrouvons de profil, souriant et regardant Eugène Lami. Ce jour-là, Jules était venu avec son fils Yo-Yo croqué en bas de la page par son oncle. Les deux autres enfants, au centre, sont ceux des propriétaires des lieux. Arthur, qui comme son père fera carrière dans l'administration des télégraphes, n'a alors que cinq ans. Sa sœur Anna, huit ans et demi, s'inscrit dans un carré de papier collé par l'arrière de la feuille qui lui réserve le privilège d'un fond en couleur. Charles Sauvageot, violoniste et collectionneur, le peintre Pierre-Jules Jollivet ainsi que sous différents numéros, Messieurs Guyot, Dessains, Diego et Millot complètent le groupe.

Il est difficile de déterminer qui sont les auteurs de chacun des portraits composant cet ensemble. La technique de Paul Delaroche semble se retrouver dans le portrait de Yo-Yo et probablement dans celui d'Eugène Lami, dont il réalisera trois ans plus tard au pastel un autre portrait très proche de celui-ci. On peut ensuite imaginer qu'Eugène rendit la politesse à Paul et se chargea de son « profil de carton ». Ce touchant témoignage de la société artistique et culturelle du début des années 1830 nous invite à pénétrer dans l'intimité d'un groupe d'amis. L'image souvent sévère et figée des peintres dits académiques cède la place aux sourires espiègles d'éternels enfants, le temps d'un dessin.



14. Eugène LAMI (1800-1890)

Arthur contemplant le portrait de son père, 1833

Crayon et aquarelle

10,5 x 6 cm

Titré et daté en bas

Provenance : famille Lami de Nozan puis par descendance



Eugène Lami, *Une soirée chez le duc d'Orléans au pavillon de Marsan*, vers 1840, aquarelle et gouache, Chantilly, musée Condé

Un jeune garçon coiffé d'une casquette bleue et vêtu d'une ample veste resserrée à la taille se tient immobile. Accroché sur le mur, au-dessus d'un fauteuil, un petit tableau semble fasciner l'enfant. Réalisée à l'aquarelle sur une feuille de petit format, la scène est complétée par un texte à l'encre : « Arthur contemplant le portrait de son père (une heure entière) 1833 ». Eugène Lami, l'auteur de ce dessin, saisit avec tendresse l'attitude de son jeune neveu âgé de sept ans. Arthur est le fils de son frère aîné, Ernest Lami de Nozan. Même si cela n'est pas explicitement précisé, le portrait d'Ernest doit être de la main d'Eugène. Modèle de cette œuvre dans l'œuvre, le père est également évoqué par son fauteuil laissé vide face à l'enfant.

En 1833, date où il réalise ce dessin, Eugène Lami est déjà un artiste célèbre. Ancien élève d'Horace Vernet puis du baron Gros à l'École des Beaux-Arts, il se lie très tôt d'amitié avec Théodore Géricault dont il partage la passion pour les chevaux. S'il affectionne très tôt la lithographie qui fera de lui un illustrateur prolifique, Lami pratique surtout l'aqua-

relle qu'il découvre auprès de Richard Parkes Bonington, un jeune artiste romantique anglais de passage à Paris. Malgré quelques grandes toiles à sujets militaires réalisées pour des commandes officielles, c'est comme aquarelliste qu'il s'exprime le mieux et restera finalement dans les mémoires. Très proche de la famille d'Orléans, Eugène Lami devient le chroniqueur zélé de la vie mondaine et de la société aristocratique sous la monarchie de Juillet.

Cette proximité avec le pouvoir est sûrement à l'origine de la nomination de son frère comme directeur des lignes télégraphiques aériennes en 1833. Les responsabilités associées à ce nouveau métier nécessitent des absences répétées. Le jeune Arthur doit donc se contenter, pour combler le fauteuil laissé vide, du portrait tracé à l'aquarelle par son oncle. En 1835, Arthur Lami de Nozan accompagne son père qui vient d'être nommé à Toulouse et grandit dans la capitale du Languedoc où il fait ses études. Une fois adulte, il entame une carrière de fonctionnaire en devenant inspecteur des postes et télégraphes à Vesoul.



15. Paul DELAROCHE (1797-1856)

Portrait d'Eugène Lami, 1834

Pastel sur papier

23 x 19,5 cm à vue

Daté, signé et dédié en bas :

avril 1834. Paul Delaroche à son ami Eug Lami

Provenance : ancienne collection Ernest Lami de Nozan

Exposition : *Exposition des œuvres de Paul Delaroche*, Paris, Palais des Beaux-Arts, 1857, n°69



Paul Delaroche, *Autoportrait*, 1838, pastel, collection particulière

Paul Delaroche grandit à Paris dans une famille aisée. Son père, qui est marchand de tableaux et deviendra plus tard directeur du Mont-de-Piété, suscite la vocation artistique de ses deux fils. L'aîné, Jules, se forme dans l'atelier de Jacques-Louis David alors que Paul entre quelques années plus tard dans celui du baron Gros. Durant son apprentissage, Paul Delaroche fait la connaissance d'Eugène Lami avec qui il se lie rapidement d'amitié. Les deux jeunes artistes décident de partager un appartement au 12 rue de Seine et semblent inséparables tout au long des années 1820. Leurs correspondances respectives reflètent la légèreté de la vie d'artistes en devenir, faite d'amourettes, de fêtes et de premiers succès. En 1824, Paul Delaroche participe au Salon et se fait remarquer grâce à sa toile intitulée *Jeanne d'Arc malade est interrogée dans sa prison par le cardinal de Winchester*. La même année, Eugène Lami présente le *Combat du Puerto de Miravete, en Estramadure*, toile acquise par l'État. Le début de la décennie suivante est la période de leur consécration. Delaroche rencontre un immense succès populaire avec *Les Enfants d'Édouard* au Salon de 1831, devient membre de l'Institut en 1832 puis professeur à l'École des Beaux-Arts l'année suivante.

Pendant ce temps, Eugène Lami devenu un proche de la famille royale reçoit de nombreuses commandes officielles

et privées de la part des Orléans. Les deux artistes toujours célibataires ont quitté la rue de Seine depuis 1827 mais partagent un nouvel appartement-atelier au numéro 17 de la rue des Marais dans le faubourg Saint-Germain (actuelle rue Visconti). C'est probablement à cette adresse que Paul Delaroche demande à son ami de prendre la pose. Les cheveux sombres coiffés à la romantique, le col blanc relevé et fermé par un foulard de soie noire, Eugène, représenté en buste, nous regarde. L'auteur a pris un soin méticuleux pour mettre son modèle en couleur et lui donner vie sur la feuille. Les joues sont rehaussées d'ocre et de rouge, le gilet de jaune et le col de la veste est légèrement bruni. Datée d'avril 1834 et dédiée à son ami, l'œuvre dégage un caractère à la fois fier et paisible.

Peu de temps après, Delaroche quitte Paris en direction de l'Italie. À Rome, il épouse Louise, la fille du peintre Horace Vernet qui est alors directeur de la Villa Médicis. Lorsque le jeune couple revient à Paris, Paul et Louise s'installent dans le quartier de la Nouvelle Athènes, au 7 rue de la Tour-des-Dames. Ils sont rapidement rejoints par Eugène qui emménage à quelques mètres de chez eux, au 5 rue de La Rochefoucauld. Lami attendra d'avoir 74 ans pour se marier à son tour.



16. Théodore GUDIN (1802-1880)

Nauffrage, 1831

Aquarelle et gouache sur papier

20,7 x 34,5 cm

Signé et daté en bas à droite *Gudin 1831*



Théodore Gudin, *Trait de dévouement du capitaine Desse*, 1829, huile sur toile, Bordeaux, musée des Beaux-Arts

Depuis sa prime jeunesse, Théodore Gudin a toujours été fasciné par la mer. Alors que son frère aîné Jean-Louis se lance dans une carrière artistique et intègre successivement les ateliers d'Horace Vernet puis de Anne-Louis Girodet, Théodore entre à l'École navale et voyage jusqu'en Amérique. Mais, abandonnant rapidement ses premières aspirations, il rejoint l'atelier de Girodet sur les traces de son frère. Dès 1821, Gudin se rend en Angleterre en compagnie du peintre Eugène Isabey avec lequel il partage une véritable fascination pour la mer. À Londres, les peintures de Turner qu'il découvre ont une forte influence sur son œuvre. En se spécialisant dans la peinture de marine, Théodore parvient à associer sa passion de jeunesse et son métier de peintre. En 1822, il participe pour la première fois au Salon avec cinq toiles qui connaissent un certain succès. Le 4 mars de l'année suivante, un épisode traumatisant va profondément marquer sa manière de peindre. Alors qu'il navigue sur la Seine en compagnie de son frère, le frêle canot qui leur sert d'atelier flottant se retourne. Jean-Louis ne sait pas nager et se noie sous les yeux de Théodore. Dès lors, la mer ne sera plus pour le peintre que l'objet d'une fascination tragique.

En 1830, Gudin traverse la Méditerranée et participe à l'expédition d'Alger. Une aquarelle datée de l'année suivant son retour atteste de l'influence de ce voyage sur sa palette.

Depuis la plage, le spectateur assiste au naufrage de deux grands voiliers pris au piège dans une mer déchaînée. Les vagues qui font danser les deux navires balancés sur l'écume produisent l'effet d'un ballet à l'issue terrifiante. Le ciel large aux tons orangés occupe la moitié supérieure de la feuille et s'ouvre sur un lointain bleuté, rayé de maigres filets rouge vif. La mer, claire et laiteuse, contraste avec le brun ocré de la plage où quelques rares plantes sont secouées par le vent. Avec Gudin l'horreur s'associe au sublime.

Nommé peintre de la Marine en 1830 par le roi Louis-Philippe, Théodore Gudin reçoit la commande prestigieuse de quatre-vingt-dix tableaux destinés au musée de Versailles pour commémorer le souvenir des grands épisodes de l'histoire navale française. Proche de la famille d'Orléans, il fut nommé baron puis reçut la Légion d'honneur en 1841. Trois ans plus tard, il épouse en secondes noces la filleule du roi, Louise Margaret Gordon Hay, fille d'un général anglais. Dès lors, le peintre partage sa vie entre la France et l'Angleterre. Il parvient malgré les changements de régime à ne jamais s'éloigner du pouvoir et reçoit de nombreuses commandes sous le Second Empire. En 1864, il œuvre à la création de la Société centrale de sauvetage des naufragés en souvenir de la mort de son frère quarante ans plus tôt.



17. Louis BOULANGER (1806-1867)

Le Sire de Gyac, 1832

Aquarelle

24 x 35 cm

Signé en bas à gauche *Louis Boulanger*

Ancienne collection Pailleron

Bibliographie : A. Marie, *Le peintre poète Louis Boulanger*, Paris,

H. Floury, 1925, cité ; *Le Figaro artistique*, 1930, reproduit



Louis Boulanger, *Faust. La Nuit de Valpurgis*, vers 1835, lithographie, Paris, BnF

Sous un ciel saturé de nuages, un cavalier en costume Renaissance vient de s'arrêter dans sa course, visiblement surpris jusqu'à l'effroi. Face à lui, un élégant personnage vêtu de noir, monté sur un cheval sans brides ni étriers, vient de surgir du néant. L'inconnu porte sur le front une pierre d'opale dont la lueur étrange permet de le distinguer dans les ténèbres. La scène illustrée par Louis Boulanger s'inspire fidèlement d'une nouvelle écrite par Alexandre Dumas. L'histoire est celle du Sire de Gyac, un jeune noble au service du duc de Bourgogne, qui vécut au début du XV^e siècle. Venant d'apprendre que l'élue de son cœur lui était infidèle, Gyac, ivre de colère, s'était lancé dans une course folle en promettant sa main droite au diable s'il l'aidait à se venger. Sitôt ces paroles prononcées, le second cavalier apparut. L'envoyé démoniaque dicta alors à Gyac les conditions de Satan : contre la main droite promise, l'épouse et l'amant trouveraient la mort avant que le mari ainsi vengé ne vive de longues années de bonheur, d'amour, de fortune et de gloire.

Publiée pour la première fois en décembre 1832 dans *La Revue des deux mondes*, cette nouvelle de Dumas participe d'un

goût pour le fantastique médiéval dans la veine de *La Ballade de Lenore*. L'auteur l'insère dans ses *Chroniques de France* et la complète quatre ans plus tard avec une seconde nouvelle intitulée *La Main droite du Sire de Giac*. Les artistes de la période romantique étaient à l'affût de la moindre nouveauté et sitôt qu'un roman, une pièce de théâtre ou un opéra rencontrait le succès auprès du public, on pouvait voir les peintres et les illustrateurs se saisir du sujet pour l'interpréter sur la toile ou sur le papier. Louis Boulanger, proche ami de Dumas, entendit, de la bouche même de l'auteur, la légende du Sire de Gyac en cours de rédaction. Saisissant ses pinceaux, il fut le premier à représenter la terrifiante rencontre des deux cavaliers. Par la suite d'autres artistes tels que Tony Johannot illustreront à leur tour la nouvelle.

Louis Boulanger, que Victor Hugo appelait « mon peintre », est l'une des figures incontournables du mouvement romantique. Peintre, illustrateur, décorateur, passionné de théâtre et de musique, il nous a laissé des images qui sont aujourd'hui indissociables de la vision que nous conservons de la scène parisienne dans la première moitié du XIX^e siècle.



18. Alexandre-Gabriel DECAMPS (1803-1860)

Soldat turc jouant du bouzouki, vers 1833

Fusain et pastel sur papier

25 x 33 cm

Signé en bas à droite *Decamps*



Alexandre Decamps, *Corps de garde turc à Magnésie*, 1833, huile sur toile, Chantilly, musée Condé

« Au dix-neuvième siècle, M. Decamps a découvert l'Orient. L'on peut dire qu'avant lui ces splendides contrées, bien-aimées du soleil, n'existaient pas pour l'art »

Théophile Gautier peut paraître excessif en qualifiant Decamps de découvreur de l'Orient ; il reflète pourtant assez bien l'opinion générale des critiques et du public sur le peintre en son temps. Bien qu'ayant passé quelques années dans les ateliers d'Étienne Bouhot puis d'Abel de Pujol, Decamps s'éloigne rapidement du parcours académique. Comme beaucoup de jeunes artistes, il débute en fournissant des illustrations et des caricatures aux journaux. Dès 1827, il participe au Salon et exécute ses premières œuvres orientalistes telles que *Les Janissaires*, ou *Soldat de la garde du Vizir*. Ce n'est pourtant que l'année suivante qu'il part pour la Grèce en compagnie du peintre Louis Garneray et découvre l'Orient. Il poursuit alors son périple jusqu'à Constantinople et Smyrne. Durant son séjour, il réalise un grand nombre de croquis qui vont nourrir par la suite l'ensemble de sa production. À son retour, il expose au Salon de 1831 sept peintures dont *La Patrouille turque* qui lui vaut sa première médaille. Trois ans plus tard, *Un corps de garde sur la route de Smyrne à Magnésie* rencontre un immense succès public. Les commentaires de l'époque mentionnent qu'il a ébauché ce sujet durant son voyage. Au centre de cette toile, l'artiste installe un garde coiffé d'un turban, un fusil à ses pieds, jouant du bouzouki, sorte de longue mandoline ottomane.

Decamps était également un excellent dessinateur et aquarelliste qui n'hésitait pas à exposer ses plus belles feuilles comme des œuvres à part entière. Sur une page de papier gris bleu, l'auteur reprend la figure centrale du joueur de bouzouki présente dans son tableau du Salon de 1834. Assis, adossé au mur d'une ruelle, l'homme nous regarde fixement en tenant son instrument. Deux enfants de profil, une fillette et un petit garçon, se sont arrêtés pour l'écouter. À gauche, la perspective s'ouvre sur une rue étroite où deux silhouettes en costume oriental se sont figées dans l'ombre. Decamps, qui aime les détails et cisèle son dessin de motifs finement brodés sur les costumes, a intégré à gauche du musicien un minuscule lézard qui semble grimper sur le mur en direction d'une affiche. L'ensemble traité largement au fusain est relevé de craie rouge et blanche sur les vêtements des différents personnages qui se détachent du fond avec subtilité.

Les œuvres orientalistes de Decamps ont fortement marqué toute une génération d'artistes. Cette influence est particulièrement sensible dans *Les Convulsionnaires de Tanger*, toile peinte par Eugène Delacroix en 1837. Le château de Chantilly, qui conserve aujourd'hui encore la collection du duc d'Aumale toujours intacte, présente plusieurs des chefs-d'œuvre acquis auprès du peintre par ce fils de Louis Philippe. Le *Corps de garde sur la route de Smyrne à Magnésie* dont découle ce dessin est l'une de ces œuvres.



19. Eugène DELACROIX (1798-1863)

Cavalier oriental, vers 1832-1838

Encre sur papier

17 x 21 cm

Cachet de l'atelier en bas à droite (L.838a)



Eugène Delacroix, *L'Éducation d'Achille*, vers 1847, peinture murale, Paris, Palais Bourbon

Sur une feuille presque carrée, un cavalier traverse la page d'un trait d'encre vigoureux. Le modèle habillé d'un pantalon bouffant oriental, torse nu, serre les poings. Sa monture, sellée, les quatre fers détachés du sol, semble voler au centre d'un paysage tout juste suggéré par des lignes en spirale énergiquement tracées. Delacroix a dessiné des cavaliers tout au long de sa carrière. Cette passion, il la découvre auprès de Théodore Géricault que le monde équestre fascine depuis l'enfance. Après la mort de son ami à 33 ans, des suites d'une chute de cheval, Delacroix continue d'explorer ce thème en conservant le souvenir de son compagnon. Si les chevaux de Géricault, qu'ils aient été de trait ou de course, donnaient toujours l'impression de sortir d'une séance de dressage, ceux de Delacroix, la crinière souvent emmêlée, paraissent sauvages, animés par la fougue de la liberté. De son voyage en Afrique du Nord en 1832, il rapporte une multitude de croquis et d'études où les chevaux tiennent une place importante. Ces dessins lui serviront de modèle pour de nombreux tableaux réalisés parfois longtemps après son séjour.

À son retour, le peintre reçoit une première commande pour le Palais Bourbon. Chargé des décors du salon du roi, il travaille sur ce chantier jusqu'en 1837 avant de se voir attribuer l'année suivante le projet de décor du plafond de la bibliothèque de la Chambre des députés. La tâche d'une très grande ampleur répond au souhait formulé par Delacroix de « faire grand ». La décoration forme un ensemble de qua-

rante-deux mètres de long et dix de large. Le peintre consacre beaucoup de temps au choix des sujets, hésite beaucoup, ajoute puis élimine des thèmes et des figures. Sa correspondance et son journal témoignent d'un travail acharné. Pour l'un des pendentifs de la cinquième coupole consacrée à la Poésie, il décide d'illustrer l'épisode de l'éducation d'Achille. Le jeune héros, monté sur le dos du centaure Chiron, apprend le maniement de l'arc. Pour construire son motif, Delacroix fouille dans ses cartons et ressort son étude de cavalier oriental. Il inverse le sens de la composition, retire la selle, transforme la tête du cheval en buste d'homme et dénude entièrement son modèle auquel il offre un arc. Le tout, mis en couleur, devient l'un des motifs emblématiques du décor. Interrompu à plusieurs reprises dans son travail, Delacroix mettra neuf années pour achever la commande.

D'autres dessins préparatoires pour ce sujet montrent l'évolution du motif et les hésitations du peintre. Ils sont conservés au Louvre, au musée Bonnat-Helleu à Bayonne et au Kunstmuseum de Berne ainsi que dans la collection Karen B. Cohen, à New York. Fort de son succès, Delacroix réalisa plusieurs répliques de son *Éducation d'Achille*. Une première pour le peintre Constant Dutilleux aujourd'hui conservée au musée Fabre de Montpellier, une seconde au pastel provenant de la collection de George Sand conservée au Getty Museum et une dernière à l'huile, beaucoup plus tardive, datée de 1862 dont la localisation est inconnue.



20. Antoine-Alphonse MONTFORT (1802-1884)

Arabe endormi, 1834

Pierre noire sur papier

31 x 56 cm

Signé et daté en bas à droite *Montfort 1834*

Annoté *Étude pour le tableau d'arabes endormis*



Antoine-Alphonse Montfort, *Un Arabe réveille ses compagnons en montrant le lever du soleil*, 1834, huile sur toile, collection particulière

Antoine-Alphonse Montfort est conforté dans ses choix d'études artistiques par son père, un ancien officier d'artillerie et collectionneur érudit. L'adolescent, qui dessine depuis son plus jeune âge, est présenté au peintre Horace Vernet à l'âge de quatorze ans. Peu de temps après, il rencontre Théodore Géricault avec lequel il se lie d'une tendre amitié. En 1820, lorsque Vernet peint l'intérieur de son atelier entouré de ses élèves, il intègre un portrait de Montfort alors âgé de dix-huit ans. Facilement reconnaissable à ses cheveux roux, le jeune artiste est représenté sur la droite, torse nu, les mains gantées, prêt pour une partie de boxe avec son ami le peintre Pierre-François Lehoux. Entre 1820 et 1826, Montfort travaille aux côtés du baron Gros avant d'embarquer en 1827 comme professeur de dessin sur la frégate *La Victorieuse*. Durant deux ans, le peintre traverse la Méditerranée, visite la Corse, Malte, la Grèce, la Turquie, longe les côtes syriennes et découvre l'Égypte. En Orient, il s'initie aux langues arabes et réalise de nombreux croquis qui noircissent ses carnets de voyage.

Lorsqu'en 1834 il travaille sur la composition d'un tableau pour sa première participation au Salon l'année suivante, il peut puiser dans l'importante documentation rapportée de son séjour en Orient. Intitulée *Un Arabe réveille ses compagnons, en montrant à l'un d'eux le lever du soleil*, l'œuvre de format presque carré mesure 114 x 100 cm. Au milieu

d'un campement, plusieurs hommes en costumes orientaux se sont endormis devant leurs tentes. L'un d'entre eux, déjà debout, désigne le soleil au-delà des montagnes alors que ses compagnons se réveillent lentement. Au premier plan, allongé sur une pierre, un homme nous tourne le dos et semble dormir encore. Ce personnage se retrouve sur une étude très aboutie à la pierre noire et à la craie blanche. Dans ce dessin, Montfort a porté un soin très particulier à l'étude des drapés. L'homme plongé dans un profond sommeil occupe toute la diagonale de la page. Seuls ses bras s'échappent de l'amoncellement de tissus qui compose son costume. Ombres et lumières sont traitées avec virtuosité et légèreté. La feuille, signée et datée de 1834, porte une mention de la main de l'artiste : *étude pour le tableau d'arabes endormis*. La qualité de cette œuvre évoque les plus belles études de Girodet pour *La Révolte du Caire* dont Montfort conservait plusieurs exemples dans sa collection.

Trois ans plus tard, Montfort reprend la mer en compagnie de son ancien camarade d'atelier Lehoux. Ensemble ils visitent Beyrouth, Damas, parcourent le Liban et la Palestine puis passent un hiver entier à Jérusalem. Tout au long de sa carrière, le peintre reste fidèle à son amour de l'Orient et témoigne avec sincérité des paysages et des hommes qu'il a pu rencontrer. À partir de 1844, Montfort partage sa vie entre la peinture et l'enseignement, jusqu'à sa mort en 1884.



21. Thomas SHOTTER BOYS (1803-1874)

L'Église Saint-Laurent à Rouen, 1836

Mine de plomb sur papier

35,8 x 27,8 cm

Signé, localisé et daté en bas à droite *Th. Boys. - Rouen 1836*



Thomas Shotter Boys, *Eglise Saint-Laurent*, vers 1837, lithographie

Originaire de Pentonville près de Londres, Thomas Shotter Boys débute sa carrière comme graveur dans l'atelier de George Cooke. En 1823, il quitte l'Angleterre et voyage en Europe, découvrant pour la première fois Paris puis la Belgique. Sa rencontre avec Richard Parkes Bonington, un compatriote alors dans la capitale française, l'incite à étudier la technique de l'aquarelle. Effrayé par la révolution de 1830, il rentre en Angleterre mais revient rapidement s'installer en France où, de passage à Rouen en 1836, il réalise de nombreux dessins. Là, Thomas Shotter Boys adopte une vision profondément romantique quand il croque les ruelles médiévales, les différents monuments anciens, et surtout les multiples églises de la ville.

Lorsqu'il s'arrête à l'entrée d'une rue étroite pour dessiner l'église Saint-Laurent, l'artiste augmente artificiellement la hauteur du monument en adoptant un point de vue très bas, presque au ras du sol, et offre à l'ensemble une impression aux limites du fantastique. Il exacerbe ce sentiment en capturant sur la feuille le vol d'oiseaux noirs qu'il fait passer derrière le clocher. Le bâtiment alors partiellement en ruine n'était plus voué au culte depuis 1791 et servait de garage aux voitures de louage. D'une pointe acérée, Shotter Boys reproduit les moindres détails qui composent le décor de l'architecture gothique avec le même soin qu'il porte à retranscrire ses transformations de fortune. Au pied de l'édifice, il saisit

les silhouettes des passants qui lui rendent son échelle. Les pierres abandonnées au premier plan, laissées en réserve, éclairent la scène et contrastent avec le ciel largement hachuré qui s'assombrit et annonce l'orage. De retour à Londres en 1837, Shotter Boys rapporte un très grand nombre de dessins et d'aquarelles représentant les monuments et les rues inlassablement croqués durant son voyage. Une partie de ces dessins seront retranscrits en lithographie dans un recueil intitulé *Picturesque architecture in Paris, Ghent, Antwerp, Rouen, etc.* publié en 1839. La vue de l'église Saint-Laurent fait partie de ce recueil.

Ce monument essentiel au paysage urbain de la ville de Rouen, avec ses trente-sept mètres de haut, capte l'attention de nombreux autres artistes qui, parcourant la Normandie, passent par Rouen. Lewis John Wood, François-Antoine Bossuet et bien d'autres s'intéressent à cette ancienne église, une des plus marquantes de la ville aux cent clochers. Son entretien fut négligé jusqu'à ce que la ville rachète le monument en 1893. Un premier musée, celui d'art normand, s'y installe en 1911 pour célébrer le millénaire de la Normandie. Le célèbre photographe Henri Le Secq fit une donation importante au musée, composée essentiellement de pièces de ferronnerie. Par la suite, son fils compléta la collection familiale et en fit don au musée qui prit le nom de Le Secq des Tournelles en 1921.



22. Jean-Victor SCHNETZ (1787-1870)

Soldat espagnol blessé, vers 1838

Étude pour *La Bataille de Cérisoles*

Pastel sur papier

32 x 26 cm



Jules Rebel, d'après Jean-Victor Schnetz, *La Bataille de Cérisoles*, vers 1840, gravure

Jean-Victor Schnetz naît et grandit à Versailles dans les dernières années du règne de Louis XVI. Fils d'un garde suisse du roi, il n'embrasse pas la carrière militaire de son père et conserve une aversion pour la violence, ayant vécu de près celle de la Révolution alors qu'il n'était qu'un enfant. Adolescent, il intègre l'atelier de Regnault au Louvre avant de rejoindre celui de David et adopte la manière néo-classique chère à ses maîtres. Lors de sa première participation au Salon en 1808, il expose une toile intitulée *La Valeur d'un soldat français*. S'il n'obtient jamais le Grand Prix de peinture malgré plusieurs tentatives, il part tout de même à Rome en 1817. En Italie, il retrouve Léopold Robert et se lie d'amitié avec Théodore Géricault. Il y retournera aussi souvent que possible, attaché à la cité éternelle et aux artistes qui y sont installés. Son séjour le plus long dure de 1825 à 1831. En France son talent est reconnu depuis le succès de sa *Sainte Geneviève* au Salon de 1824 qui lui a valu des éloges. À son retour, il reçoit de nombreuses commandes pour des œuvres religieuses ou historiques dont plusieurs sont destinées à orner la galerie des batailles de Versailles. Schnetz réalise à cet effet *Le Comte Eudes défend Paris contre les Normands en 886*. Suivra rapidement, toujours pour Versailles, la commande d'une toile devant illustrer la bataille de Cérisoles. L'œuvre doit célébrer la victoire en 1544 de Coligny et François de Bourbon sur Charles Quint et ses armées.

Le peintre choisit de représenter le moment où le comte d'Enghien reçoit les prisonniers et les drapeaux espagnols. Sur la droite, un porte-drapeau blessé à la tempe baisse le regard, résigné. L'esquisse pour cette figure, très détaillée et richement mise en couleur par l'artiste grâce à la luminosité du pastel est traitée avec la force d'une œuvre autonome. La puissance et la surprenante modernité de cette feuille contrastent avec l'œuvre définitive. Peu satisfait de sa production qui « lui donne plus d'ennui que de plaisir », Schnetz achève son tableau pour des questions financières. Livrée en 1838 et durement reçue par la critique, cette grande composition ne semble pas correspondre au style du peintre et résulte d'un travail laborieux.

Fort de son élection à l'Académie des Beaux-Arts en 1837, Schnetz succède à Ingres comme directeur de la Villa Médicis et retourne à Rome de 1841 à 1846. Il acceptera par la suite de reprendre ce poste entre 1853 et 1866. Son influence sur plusieurs générations de pensionnaires est indéniable. Incitant ces derniers à quitter l'atelier et abandonner les plâtres, il ouvre une brèche dans l'enseignement académique prodigué traditionnellement par la vénérable institution.



23. Louis GALLAIT (1810-1887)

Étude pour l'Abdication de Charles Quint, 1839

Crayon et sanguine sur papier

21 x 18 cm

Signé et daté en bas à droite *Gallait - 1839*



Louis Gallait, *L'Abdication de Charles Quint*, 1841, huile sur toile, Tournai, musée des Beaux-Arts

Au milieu du XIX^e siècle, la Belgique est dominée par le romantisme anversois. Les peintres de ce courant se lancent à corps perdu dans la création d'œuvres aux sujets passionnés et parfois terrifiants. Las de cette fougue, certains artistes belges font sécession en proposant un romantisme plus modéré influencé par la France. Ancien élève de Philippe-Auguste Hennequin, Louis Gallait se place en chef de file de cette nouvelle école. Ses œuvres vont faire sensation d'abord à Paris, où il se trouve entre 1835 et 1841, puis en Belgique et enfin dans toute l'Europe. Cette notoriété fulgurante est liée à la réalisation de son chef-d'œuvre, *L'Abdication de Charles Quint*, dont la réalisation s'étale de 1838 à 1841. Alors qu'il travaille sur cette composition commandée par le gouvernement belge, Louis Gallait se permet une parenthèse italienne entre septembre et décembre 1839. De son séjour à Venise, il rapporte quelques croquis qui viennent s'ajouter aux autres déjà nombreux, préparatoires à cette vaste toile de 4,85 m sur 6,83 m.

Si le sujet est connu, Louis Gallait illustre fidèlement la description de l'évènement tel que détaillé par Famiano Strada (1572-1649) qui précise les personnages présents lors de la cérémonie. Le peintre représente les rois, reines

et princes, tous affiliés à Charles Quint et portant donc la fameuse Toison d'or. Face à eux se trouve l'évêque d'Arras, Antoine Perrenot de Granvelle dont la traîne est portée par un page. Un dessin en particulier renvoie à ce personnage, et plus particulièrement aux pages qui l'assistent. Travaillé à la pierre noire, largement relevé de sanguine, il fut élaboré pendant le séjour de l'artiste à Venise et prépare à l'étude dite « n°54 » conservée au musée de Tournai. Les deux pages sont habillés à la mode des Pays-Bas, culotte bouffante et pourpoint haut, les mêmes motifs de rayure se retrouvant sur l'esquisse et dans le dessin. Gallait les représente dans une position dynamique en train de se saisir de la traîne et d'ôter leur couvre-chef. Dans l'esquisse, ils apparaissent plus figés, l'un agenouillé, l'autre debout. Cette version ne sera pas retenue par l'artiste dans l'œuvre finale : le page qui tient la traîne échange son costume militaire pour une aube et son regard se tourne vers le spectateur comme s'il le prenait à témoin de ce grand moment de l'histoire de l'Europe.

Achévé en 1841, le tableau vaut à Louis Gallait de nombreuses distinctions honorifiques. Présentée pour la première fois à Gand avant d'être transportée à Bruxelles, l'œuvre est exposée depuis 1948 au musée des Beaux-Arts de Tournai.



24. Paul JOURDY (1805-1866)

La Fabrique du Poussin, 1839

Aquarelle

21,5 x 30,5 cm

Daté titré et annoté

3^{9^{bre}} 1839 *fabrique du Poussin Jourdy.*

La Campagne de Rome, 1839

Aquarelle

20,5 x 32,5 cm

Signé en bas à droite *Jourdy*

Originaire de Dijon, Paul Jourdy entre à l'École des Beaux-Arts de Paris à l'âge de 15 ans. Il y fréquente assidûment les ateliers de Jérôme-Martin Langlois et de Guillaume Guillon Lethière avant de rejoindre celui de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Après plusieurs échecs au concours du Prix de Rome, Jourdy débute au Salon de 1831. Obstiné, il participe encore au Grand Prix et finit par être récompensé en 1834 pour sa composition : *Homère chantant ses vers*. Parti pour l'Italie, il gagne la Villa Médicis dont son maître Ingres vient de prendre la direction. Sur place, il retrouve ses anciens compagnons d'atelier, Frédéric-Henri Schopin et Hippolyte Flandrin, lauréats respectivement en 1831 et 1832. Paul Flandrin, qui a suivi son frère à Rome, était le paysagiste du groupe. Guidé par cet ami et bien que n'étant pas lui-même un spécialiste du paysage, Jourdy parcourt la campagne romaine et trace à l'aquarelle sur ses feuilles de carnets des panoramas d'une grande liberté.

À quelques kilomètres au nord de Rome, l'artiste s'arrête un jour de novembre 1839, au pied d'une colline dominée par une forteresse médiévale. Il laisse le ciel et le bas de la page largement en réserve et grâce à une palette réduite en vert et ocre, propose une vision personnelle de ce célèbre paysage du Latium. La ferme de la Crescenza accrochée au-dessus du



Nicolas Poussin, *Paysage avec deux nymphes*, vers 1659, huile sur toile, Chantilly, musée Condé

Tibre fut très souvent représentée par les peintres du XIX^e siècle qui la baptisèrent la « fabrique du Poussin » ; ce surnom venant du fait que Nicolas Poussin, modèle du classicisme français, intégrait souvent cette bâtisse dans ses paysages. Paul Jourdy choisit d'inscrire ce nom sous son dessin pour le titrer. Plus loin, il interrompt de nouveau sa marche pour croquer les restes d'un aqueduc antique. Le peintre choisit de dominer son motif depuis les hauteurs d'un terrain qui s'incline vers le lointain. Largement recouverts par la végétation, les éléments de l'édifice en ruine scandent le paysage comme les notes sur une portée musicale. Dans cette seconde aquarelle, le vert est moins présent alors que l'ocre des pierres se teinte légèrement de rouge et évoque la lumière du soir. Le ciel, comme dans l'aquarelle précédente, épouse la couleur du papier laissé vierge en cet endroit.

De retour à Paris, Paul Jourdy participe presque chaque année aux salons officiels et reçoit plusieurs commandes pour des églises parisiennes. Ses œuvres sont encore visibles aujourd'hui dans l'église Notre-Dame des Blancs-Manteaux, dans l'église Saint-Roch ou dans la Basilique Sainte-Clotilde. Le musée Ingres à Montauban conserve son *Prométhée enchaîné*, toile de grande dimension exposée au Salon de 1842.



25. Joseph-Fleury CHENANTAIS (1809-1868)

Villa pompéienne, vers 1840

Aquarelle

16,6 x 23 cm

Signé en bas à droite *J. Chenantais*

Provenance : ancienne collection Jean-Pierre Jouve

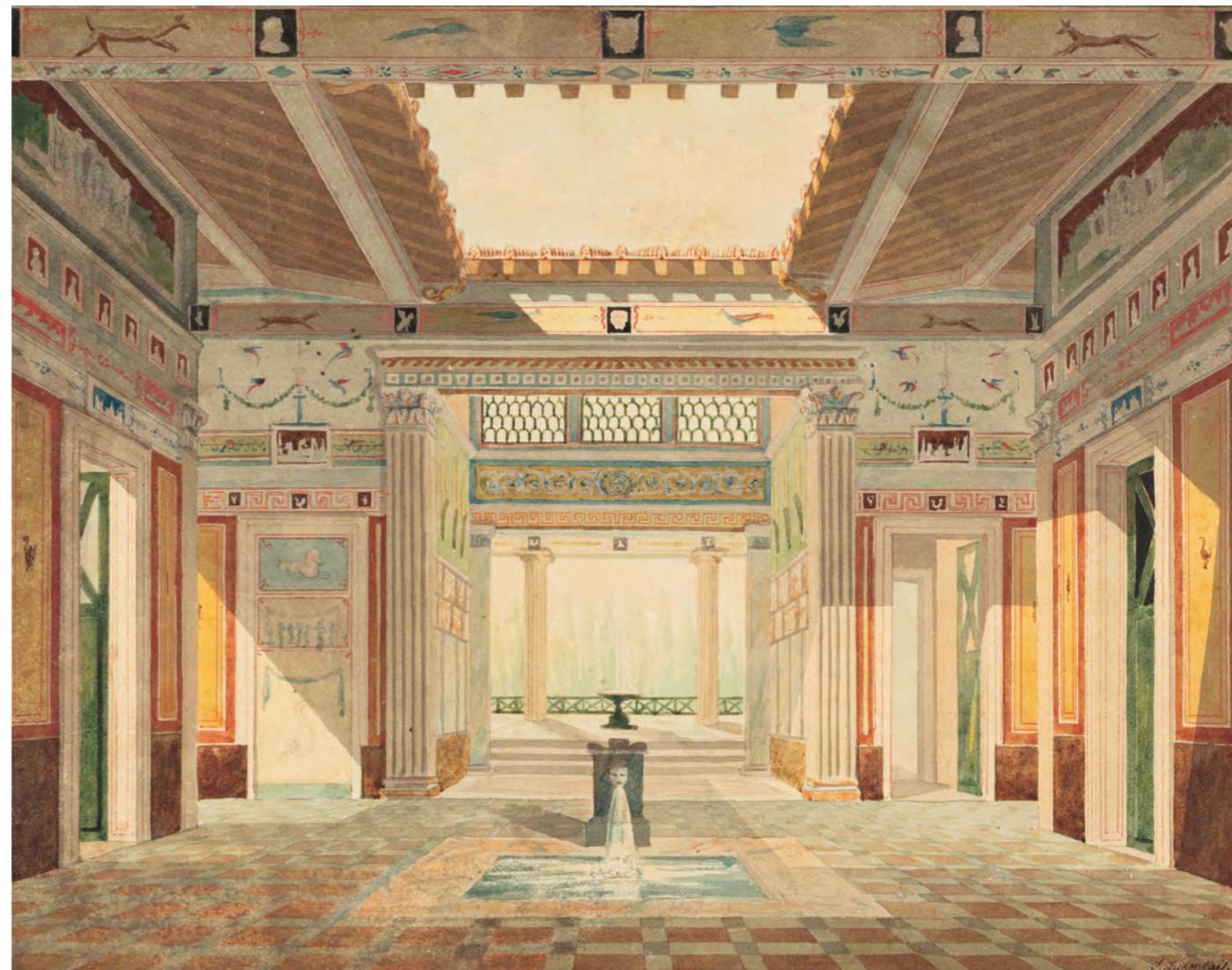


Anonyme, *Église Notre-Dame-de-bon-port*, photographie, vers 1900

Une villa romaine s'ouvre sur un paysage imaginaire. Réalisée à la gouache et à l'aquarelle par l'architecte Joseph-Fleury Chenantais, cette vue participe d'une antiquomanie persistante depuis la fin du XVIII^e siècle. L'artiste choisit de représenter l'*impluvium*, espace central de la villa romaine autour duquel se déploient les différentes pièces de vie. Si Chenantais restitue cet intérieur en l'idéalisant, les décors restent archéologiquement proches de ceux découverts parmi les vestiges de Pompéi ou d'Herculanum. Ainsi, il pare les murs de motifs éclectiques composés de grotesques, d'éléments géométriques et naturalistes, telle une synthèse du vocabulaire décoratif de l'antiquité.

À la suite d'une première formation nantaise auprès de l'architecte Seheult, le jeune Joseph-Fleury Chenantais intègre en 1831 l'atelier de Garnaud à l'École des Beaux-Arts de Paris. Les indices biographiques le concernant ne font aucune mention d'un éventuel voyage en Italie et il est probable que cette restitution d'une villa romaine soit le résultat d'un concours d'émulation au sein de l'atelier. Les maîtres donnaient très souvent à leurs élèves ce type d'exercice constituant à imaginer, d'après les plans et relevés faits par les archéologues en Italie ou en Grèce, ce que pouvait être l'intérieur d'un temple, d'un palais ou d'une villa.

À la fin de sa formation parisienne, Chenantais retourne à Nantes pour devenir l'architecte de la ville le plus productif de son époque. Il enchaîne dès lors les contrats privés et les commandes publiques, à tel point qu'il transforme le visage de la cité des ducs en la lotissant d'hôtels particuliers et d'immeubles de rapport dans un style néo-Renaissance aux façades richement décorées. Il est également l'auteur des bâtiments les plus emblématiques du XIX^e siècle nantais tels que le Palais de justice en 1852, l'église Notre-Dame-de-Bon-Port en 1858 ou encore le théâtre de la Renaissance inauguré en 1867. Sa réalisation la plus importante reste l'Hôtel-Dieu de Nantes qui est alors le plus grand hôpital de France. Reconnu pour sa modernité, l'établissement sera détruit lors des bombardements de la Seconde Guerre mondiale. Chenantais, le bien nommé, s'investit également de manière très active dans la vie politique de sa ville ; il participe à différents comités et devient commandant du bataillon des sapeurs-pompiers. À sa mort, les Nantais célèbrent l'enfant du pays à travers de vibrants hommages ; un buste en bronze à son effigie est sculpté par Amédée Ménard grâce à une souscription municipale.



26. Antoine PONTIUS-CINIER (1812-1885)

Ruines du temple de Vénus et de Rome, vers 1842

Aquarelle

16,6 x 23 cm

Signé du cachet de la signature en bas à gauche



Anonyme, *Le temple de Vénus et de Rome*, vers 1875, photographie, collection particulière

Antoine Ponthus-Cinier est un artiste d'origine lyonnaise qui se forme auprès de Paul Delaroche à Paris. Bien que ce ne soit pas la spécialité de son maître, il choisit de devenir paysagiste et remporte le second Grand Prix de Rome de paysage historique en 1841 sur le sujet d'*Adam et Ève chassés du paradis*. Comme tous les lauréats de l'école, il part faire son pensionnat à la Villa Médicis. Arrivé en Italie en 1842, il visite Florence, Gênes et Naples. À Rome, les paysages, les palais et les ruines lui offrent des motifs de choix chaque jour renouvelés. Son style encore profondément néo-classique sera souvent qualifié d'arcadien.

Installé sur une vaste terrasse entre le Forum et le Colisée, Ponthus-Cinier s'intéresse aux restes de l'architecture monumentale du temple de Vénus et de Rome. Construit au début du II^e siècle, sous le règne de l'empereur Hadrien, il est par sa superficie le plus grand temple de la Rome antique. Il fut édifié sur les ruines de la Domus aurea de Néron pour célébrer le neuf-centième anniversaire de la création de la ville. Lorsque l'artiste décide de dessiner les lieux, il ne reste plus que l'immense abside à caissons qui constituait à l'ori-

gine le fond de la *cella* et qui domine, située à l'arrière-plan, la basilique di Santa Francesca Romana construite au X^e siècle. Les anciennes colonnes du temple qui jonchent le sol ne sont qu'esquissées au crayon. Il en est de même pour les quelques figures qui animent les lieux de leurs silhouettes fantomatiques. Le traitement à l'aquarelle donne à l'ensemble de la composition une ambiance à la fois douce et énigmatique. Rapportée de son séjour mais laissée inachevée, cette étude fut conservée par l'artiste en guise de documentation.

De retour en France, il voyage beaucoup et visite le Dauphiné, la Provence, les Alpes, la Savoie et les Pyrénées avant de retourner dans sa région natale. Les titres de ses œuvres exposées aux salons de Lyon et Paris reflètent tout au long de sa carrière l'importance et l'influence sur son travail des deux années passées en Italie. Grand dessinateur, Ponthus-Cinier réalise un grand nombre de compositions au lavis ou au pastel. À sa mort, il lègue par testament à sa ville, cinquante dessins au lavis et une rente de 1 000 francs destinée à l'octroi d'un prix devant récompenser chaque année un élève de l'école des Beaux-Arts de Lyon.



27. Auguste COUDER (1789-1873)

Le Repas chez Simon, vers 1842

Aquarelle

45 x 105 cm

Signé en bas à droite *Augte Couder*

Provenance : ancienne collection de Louis-Philippe
Ramassé par Charles Debourges en 1848, puis offert
au docteur Janin le 10 mai 1849.



James Roberts, *Le Roi Louis-Philippe au château de Neuilly*, vers 1845, aquarelle, New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum

La construction de l'église de la Madeleine s'est étalée sur près d'un siècle. Entre les premiers projets commandés par Louis XV en 1757 et son inauguration en 1845 sous Louis-Philippe, l'édifice changea à plusieurs reprises de destination : église, temple à la gloire des armées de Napoléon, chapelle expiatoire puis gare ferroviaire, avant de revenir à sa fonction d'origine. Au début des années 1830, l'ensemble d'un cycle de peintures devant illustrer la vie de Marie-Madeleine est confié à Paul Delaroche qui finalement abandonne l'entreprise en 1835 au profit non pas d'un seul mais de plusieurs peintres. À Jules Ziegler échoit la réalisation du décor de l'abside alors qu'Abel de Pujol, Émile Signol, Léon Cogniet, Jean-Victor Schnetz, François Bouchot et enfin Auguste Couder reçoivent chacun la commande d'une peinture pour l'une des six lunettes latérales. Celles-ci doivent retracer la vie de la sainte avant et après la mort du Christ.

Dès 1836, Auguste Couder travaille sur le thème du *Repas chez Simon* : au cours d'un festin chez Simon le Pharisien, Marie-Madeleine déverse en pleurant le contenu d'un flacon d'albâtre sur les pieds du Christ qu'elle essuie avec ses cheveux. Le peintre consacra six années à cette composition pour laquelle nous connaissons un grand nombre d'études préparatoires. Si Couder respecte l'iconographie tradition-

nelle de son sujet, il limite cependant le nombre de figures et intègre un portrait de Théophile Gautier à droite, parmi les invités. Une fois la composition définitivement établie, il réalise une grande aquarelle de présentation, reflet fidèle de ce que sera l'œuvre une fois achevée. Celle-ci, soumise à l'approbation du roi, lui est offerte par l'artiste. Louis-Philippe la fera accrocher dans son château de Neuilly, témoignant ainsi toute sa reconnaissance à l'auteur. La peinture murale sera terminée en 1842 et inaugurée en 1845.

Trois ans plus tard, une nouvelle révolution éclate et Louis-Philippe doit abdiquer le 24 février 1848. Le lendemain, son château de Neuilly est pillé puis incendié. L'aquarelle de Couder, jetée au sol, est piétinée par les assaillants. Émus de voir l'œuvre ainsi saccagée, des « amis des arts » en ramassent les morceaux, les rassemblent sur une feuille et la sauvent de la destruction. Ainsi préservée jusqu'à aujourd'hui, cette grande aquarelle vient d'être restaurée sans chercher à masquer les outrages de l'histoire. Elle permet de redécouvrir l'une des compositions les plus importantes de Couder, dont la version définitive est presque illisible. Comme l'ensemble des décors peints de l'église de la Madeleine, *Le Repas chez Simon* subit l'absence totale de luminosité due à la conception même de l'édifice.



28. Paul GAVARNI (1804-1866)

Lorettes couchées, vers 1842

Aquarelle et gouache sur papier

16 x 13 cm

Signé en bas au centre *Gavarni*

Provenance : ancienne collection d'André Pieyre de Mandiargues



Paul Gavarni, *Qu'est ce que tu lis là ?*, vers 1842, lithographie, Paris, BnF

Caricaturiste prolifique sous la monarchie de Juillet et le Second Empire, Gavarni participe en tant que dessinateur à de nombreux journaux tels que *Le Journal des dames*, *La Mode*, *L'Artiste* ou *L'Illustration*. Comme ceux d'Honoré Daumier, ses dessins publiés en pleine page moquent les mœurs de son époque et le rendent célèbre dans toute la France. À partir de 1837, Gavarni s'installe dans la Nouvelle Athènes. Ce quartier, alors en construction autour de la place Saint-Georges, accueille autour de l'église Notre-Dame-de-Lorette un grand nombre de prostituées attirées par les faibles loyers des logements inachevés et par une clientèle d'artistes, d'acteurs et de dandys fortunés. De ses fenêtres, l'artiste peut voir le ballet de ces jeunes femmes élégantes qui déambulent aux angles des rues et devant les portes des immeubles fraîchement bâtis.

Sous le règne de Louis-Philippe, on aime à placer chaque membre de la société dans une catégorie bien définie. Cette typologie sépare en stéréotypes caricaturaux l'étudiant du bourgeois, le dandy de l'artisan, et la fille de bonne famille des filles légères. Ces dernières qui vendent leurs charmes autour de l'église prennent rapidement le doux sobriquet de lorettes. Symboles d'oisiveté à l'opposé des valeurs bourgeoises, leurs mœurs et leurs physionomies fascinent Gavarni qui leur consacre plus de cent cinquante dessins qui seront publiés entre 1837 et 1862.

Couchées sous l'alcôve d'un lit à la polonaise, deux jeunes femmes en robe de nuit se reposent. La première vient de se redresser et délaisse sa lecture. Sa compagne, toujours allongée, étend le bras en sortant d'un profond sommeil. Souvent très jeunes, les lorettes étaient considérées par la société comme des femmes-enfants. Partageant souvent à plusieurs leur chambre pour réduire les frais, elles profitaient de l'absence de clients pour se reposer, lire, dormir ou discuter entre elles d'un avenir incertain. Réalisée à l'aquarelle, la scène est complétée d'une multitude de détails que l'artiste a traités avec soin : les vêtements en satin bleu et en dentelle blanche étalés sur les montants du lit et sur une chaise se mêlent aux tentures et aux draps en désordre ; sur la droite, une carafe et des verres à la subtile transparence patientent sur un somno ; au sol, deux paires de pantoufles attendent d'être chaussées pour recevoir le prochain visiteur. Gavarni fait preuve dans cette œuvre d'une grande tendresse à l'égard des deux lorettes, qu'il représente à l'image de jeunes filles insouciantes.

Lorsqu'en 1853 les frères Goncourt publient *La Lorette*, ils demandent à Gavarni de leur fournir un dessin en guise de frontispice et lui dédient l'ouvrage. Un monument, réalisé en son hommage par le sculpteur Denys Puech, s'élève toujours aujourd'hui au centre de la place Saint-Georges et rappelle son passage dans le quartier.



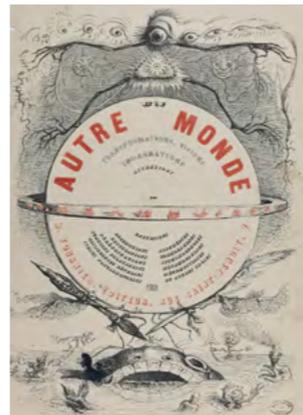
29. Jean-Jacques GRANDVILLE (1803-1847)

Les Peintres de paysage, vers 1843

Encre sur papier

9,4 x 14,3 cm

Timbre sec de sa vente après décès au revers (L.1478a)



Grandville, Frontispice pour *Un autre monde*, 1843, Paris, BnF

Originaire de Nancy, Jean-Ignace-Isidore Gérard, plus connu sous le pseudonyme de Grandville, passe son enfance dans une famille qui comptait de nombreux artistes, peintres ou comédiens. Adolescent, il apprend le dessin en copiant des caricatures dans les journaux et fort d'un talent certain, décide de tenter sa chance à Paris. Dès son arrivée dans la capitale, il fournit des planches satiriques à différents périodiques en vogue, dont *L'Artiste*, *Le Charivari* et *La Caricature*. Entre 1828 et 1829, Grandville publie un recueil intitulé *Les Métamorphoses du jour* qui rencontre un grand succès populaire. Véritable comédie humaine composée de soixante-dix dessins, l'ouvrage met en scène des animaux anthropomorphes qui singent la société de son temps. Lassé par les contraintes de plus en plus sévères que lui impose la censure, Grandville s'éloigne de la caricature sociale et se consacre à l'illustration de livres tels que *Les Fables* de la Fontaine, *Don Quichotte*, *Voyages de Gulliver* ou *Les Aventures de Robinson Crusé*.

En 1843 l'artiste fait paraître, en livraison hebdomadaire puis en version reliée chez l'éditeur Fournier, une œuvre d'un nouveau genre qu'il baptise *Un autre monde*. Grandville inverse le principe même de l'illustration entre textes et images. L'écrivain Taxile Delord, découvrant les dessins de l'artiste, compose le récit que les œuvres lui inspirent. L'ensemble dessine un monde fantasmagorique, fait de rêveries et de bizarreries où la poésie se conjugue avec l'étrange. L'ouvrage, visionnaire sur de nombreux points, reflète avec sévérité une

époque marquée par les découvertes et les innovations dans tous les domaines : scientifique, médical, industriel ou économique. L'un des chapitres, intitulé *Le Royaume des marionnettes*, s'intéresse aux artistes. Si Ingres et ses élèves semblent faire les frais d'une assemblée de singes en costume Renaissance dans l'un des dessins, l'illustration suivante vise directement les peintres de paysage. Au bord d'une flaque, un assemblage hétéroclite d'objets mime deux peintres assis devant leurs toiles et peignant l'un des arbres et un moulin, l'autre un volcan. Les deux artistes couverts de larges chapeaux et protégés du soleil par des ombrelles ne sont en fait que deux tabourets de voyage garnis de boîtes et de tissus. Les arbres sont joués par des balais plantés à différentes hauteurs dans la boue, et le volcan, un tas de sable sur lequel passe la fumée d'une pipe.

L'ouvrage pour lequel Grandville avait signé un contrat d'au moins deux éditions fut incompris du public et jugé incohérent par les critiques. La deuxième édition fut annulée par Fournier faute d'avoir écoulé le premier tirage. Considéré par beaucoup comme son chef-d'œuvre, *Un autre monde* connaît un immense succès après la mort de l'auteur en 1847. Son influence sur Lewis Carroll et John Tenniel, respectivement auteur et premier illustrateur d'*Alice au pays des merveilles* est indéniable. Au XX^e siècle, l'écrivain Pierre Mac Orlan insiste sur le caractère précurseur de Grandville dans la démarche des surréalistes.



30. Édouard-Auguste NOUSVEAUX (1811-1867)

Exposition de cadavres à Aura ; coutume établie sur toute la Côte-d'Or, 1845

Aquarelle

27 x 41 cm

Signé et daté en bas à gauche *Nousveaux 1845*



Édouard-Auguste Nousveaux, *Camp maure à l'entrée du désert de Sabara, côté du fleuve de Sénégal*, 1845, huile sur toile, Chantilly, musée Condé

Derrière un épais rideau de nuages, la lune perce l'obscurité et éclaire le paysage d'une lumière théâtrale. Au-delà des eaux calmes prises au piège d'une crique bordée de rochers, les silhouettes d'une dizaine de volatiles dansent sur la plaine. Les ailes déployées, ces oiseaux noirs survolent de fragiles constructions de bois à la fonction énigmatique. L'ambiance bleutée teinte l'œuvre d'une part de fantastique qui évoque les décors d'opéras romantiques les plus sombres. La scène décrit cependant une tradition aussi réelle que funeste : dans certaines régions d'Afrique de l'Ouest, lorsqu'un homme se trouvait dans l'impossibilité de payer une dette, il pouvait confier un esclave à son créancier le temps de réunir la somme empruntée. Si l'esclave venait à mourir avant le complet remboursement, son cadavre était livré en pâture aux charognards. Cette exposition sur des structures en pilotis de bois entraînait le déshonneur du débiteur et de la famille du défunt qui ne pouvait lui offrir de sépulture décente.

Édouard-Auguste Nousveaux compose cette aquarelle au retour de son premier voyage en Afrique. Sollicité par la Marine pour remplacer le peintre Stanislas Darondeau décédé des suites d'une maladie contractée au Sénégal, Nousveaux embarque à 31 ans avec la mission d'exploration du capitaine Bouët. Sa tâche consiste alors en la réalisation du plus grand nombre d'aquarelles et de dessins propres à illustrer l'album

de l'expédition en vue de sa publication. Formé à l'École des Beaux-Arts de Paris, le peintre participe aux salons depuis 1831. Il s'était fait remarquer dès 1834 pour la qualité de ses paysages dont le goût exotique avait surpris certains critiques. À son retour d'Afrique, il présente neuf aquarelles et deux peintures inspirées par son voyage au Sénégal pour le Salon de 1845. L'une d'elles, exposée sous le numéro 1271 et aujourd'hui conservée au musée Rolin à Autun, reprend exactement le sujet et la composition de l'aquarelle illustrant *l'Exposition de cadavres à Aura*. Elle servira également de modèle pour une gravure publiée en 1890 dans l'ouvrage du Colonel Frey intitulé *Côte occidentale d'Afrique*. La planche est à cette occasion indiquée avoir été réalisée d'après une aquarelle inédite de Nousveaux.

Le peintre cesse de participer au Salon après 1848 et se consacre aux voyages tout en collaborant avec des périodiques tels que *Le Magasin pittoresque*, *Le Tour du monde* ou *L'Illustration*. Il décède à Paris en 1867 au retour d'une ultime expédition. Longtemps après la disparition de leur auteur, ses œuvres sénégalaises continuent d'être abondamment reproduites et participent jusque dans les années 1930, à la propagation d'une vision colonialiste faite de stéréotypes raciaux.



31. Jean-Jacques CHAMPIN (1796-1860)

L'Assemblée nationale sous l'orage, 1848

Aquarelle

24 x 35 cm

Signé en bas à gauche *Champin*

Provenance : ancienne collection Jean-Claude Delauney



Jean-Jacques Champin, *Proclamation de la République sur le portique de la Chambre des députés, le 4 mai 1848*, 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 et entreprend de nombreux voyages. Excellent lithographe, il 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, Alexandre Dumas et Alphonse de Lamartine. Attaché à Paris et sa région tout au long de sa vie, le peintre sera aux premières loges pour assister aux événements de 1848. Le 22 février, sous l'impulsion des républicains, une partie du peuple de Paris se soulève et prend le contrôle de la capitale. Deux jours plus tard, le roi Louis-Philippe est contraint à l'abdication et Lamartine, entouré par les foules révolutionnaires, peut proclamer la Deuxième République depuis le parvis de l'Hôtel de Ville.

S'il ne prend pas directement parti pour les révolutionnaires, Champin ne trahira pas leurs convictions et leurs idéaux dans les œuvres qu'il réalise pendant et à la suite de

ces événements. Au contraire de beaucoup d'artistes qui ont fui la France en direction de la Belgique, il demeure à Paris et peut représenter les événements au fur et à mesure de leur déroulement : fêtes révolutionnaires, plantations d'arbres de la liberté, érection de monuments aux morts, etc. Champin devient ainsi un témoin privilégié de la mise en place de la Deuxième République.

Le peintre, placé sur la terrasse du jardin des Tuileries, au-dessus des quais, saisit la façade du Palais Bourbon entre le pont de la Concorde et la coupole des Invalides. Il brosse à l'aquarelle un ciel lourd, parcouru de sombres nuages percés par quelques trouées orange et bleues au-dessus de la Seine. Un éclair blanc zèbre le haut de la composition et annonce l'orage de la Révolution qui s'abat sur l'Assemblée nationale. Cette évocation pour le moins lyrique des événements de février 1848 contraste avec une autre œuvre de Champin conservée au musée Carnavalet représentant le site quelques mois plus tard. Le peintre choisissant d'adopter le même point de vue, a dû néanmoins reculer son chevalet de quelques mètres, son premier emplacement étant désormais occupé par des Parisiens en liesse. La foule qui s'étend sur la place de la Concorde en partie visible, mais aussi sur le pont et devant l'Assemblée, célèbre en ce jour du 4 mai 1848, la proclamation de la République.



32. Eugène LE POITTEVIN (1806-1870)

Nature morte dans l'atelier, vers 1850

Portrait allégorique d'Hippolyte Bellangé

Crayon sur papier

9,7 x 12 cm

Signé de son monogramme en haut à droite



Anonyme, *Portrait d'Hippolyte Bellangé*, vers 1860, photographie, Paris, musée Carnavalet

Sur une page de petite dimension, l'artiste a représenté un coin d'atelier. Au sol des carnets et des feuilles, couverts de motifs indéfinis, sont éparpillés, dominés par trois cartons à dessins posés les uns sur les autres. Sur le premier est inscrit le nom de *Bellangé*, sur le second, partiellement masqué, on peut deviner la mention *Christ* sur une étiquette ; le troisième plus petit ne porte aucun titre. L'auteur, Eugène Le Poittevin, a pris soin de signer l'œuvre de son monogramme entremêlé, en haut sur la droite. Cet amusant portrait allégorique d'Hippolyte Bellangé illustre les liens d'amitié entre deux artistes romantiques, le destinataire et son auteur. Nés à six années d'écart, les deux peintres n'ont pas fréquenté les mêmes ateliers. L'aîné se forme chez Jean-Antoine Gros à partir de 1816, alors que le second s'inscrit chez Hersent quelques années plus tard. Il est cependant très probable que les deux artistes, comme beaucoup de leurs camarades, se fréquentent dans les différents cafés qui servent de lieu de discussion à l'intelligentsia artistique de la capitale.

Bellangé n'a que quinze ans au moment de la chute de l'Empire. Comme toute sa génération, il conserve le souvenir des privations qui accompagnent la fin du régime et restera profondément marqué par les images funestes de la bataille de Waterloo. À l'instar de son comparse d'atelier et ami, le peintre Nicolas Toussaint Charlet, il se spécialise à ses débuts dans la représentation des scènes de guerre et illustre comme dessinateur et lithographe la vie d'errants de

retour du front. Il connaît son premier grand succès au Salon en 1834 avec le *Retour de l'île d'Elbe (journée du 6 mars 1815)* et reçoit à ce titre la Légion d'honneur. Deux ans plus tard, nommé au poste de conservateur et directeur du musée des Beaux-Arts de Rouen, il quitte Paris avec sa femme et mène en Normandie, une vie heureuse et paisible.

De son côté, Eugène Le Poittevin fait ses débuts comme lithographe pour les journaux et connaît à partir de 1829 ses premiers succès officiels. Il obtient plusieurs prix qui permettent de voyager à travers la France, l'Italie, la Hollande et les Flandres. En 1842, il reçoit une commande pour la galerie des Batailles : *La Bataille navale remportée devant l'île d'Embro* puis est nommé peintre officiel de la Marine en 1849. Sa spécialité le guide souvent jusqu'en Normandie où il se fait construire une villa à Étretat. C'est à partir de cette époque, en passant par Rouen, qu'il peut rendre régulièrement visite à Hippolyte Bellangé. Inversement, les livrets du Salon nous apprennent qu'entre 1847 et 1853, Eugène héberge son ami lors de ses venues à Paris, chez lui, au numéro 5 de la cité de Trévise. Les artistes s'offraient régulièrement de petites œuvres pour célébrer leurs liens et c'est sans doute dans ce contexte que Le Poittevin fit ce cadeau. En 1870, à la mort de Le Poittevin, c'est Eugène Bellangé, le fils de son ami décédé quatre ans plus tôt, qui sera chargé de prononcer l'éloge funèbre.



33. Jean-Victor SCHNETZ (1787-1870)

Jeune berger, 1850

Pastel

32 x 26 cm

Signé et daté *V^r Schnetz 1850*

Dédiacé sur la droite *a son cher neveu Alexandre Simons*



Jean-Victor Schnetz, *La Disense de bonne aventure*, vers 1820, huile sur toile, musée des Beaux-Arts de Bordeaux

Comme Jean-Auguste-Dominique Ingres, le peintre Jean-Victor Schnetz partagea sa carrière entre la France et l'Italie. Dès son premier séjour à Rome en 1817, son regard semble plus attiré par la population que par les paysages. Il partage cette approche profondément humaine avec deux de ses amis artistes, Léopold Robert et Théodore Géricault. Les trois hommes qui parcourent les routes et traversent ensemble les villages qui entourent Rome s'attardent souvent sur les mêmes modèles. Qu'il s'agisse d'une belle bergère ou d'une vieille femme aux traits marqués, d'un brigand ténébreux ou d'un jeune gardien de chèvres, on peut retrouver les mêmes physionomies, souvent réalisées aux mêmes dates par les trois peintres. Dès son retour, Schnetz réunit trois de ces types dans une toile intitulée *La Disense de bonne aventure* qu'il expose au Salon de 1820. Le sujet est précisé en commentaire du livret comme illustrant un épisode de l'enfance du futur pape Sixte Quint. Par la suite, le peintre qui enchaîne les succès et accumule les honneurs alterne sujets religieux et militaires sans jamais délaisser le genre pittoresque qu'il aborde dans une multitude de petits formats, à l'huile, à l'aquarelle et au pastel.

De nouveau à Paris, après un séjour de cinq ans à Rome

comme directeur de la Villa Médicis de 1841 à 1846, Schnetz puise dans ses souvenirs de voyage pour réaliser un grand pastel inspiré par l'Italie. Un jeune berger, assis sur une pierre, caresse une chèvre en quête d'affection. D'un geste délicat, il retient l'animal alors que son regard dirigé vers l'extérieur de la feuille se perd dans le lointain. Le garçon paraît songeur, plongé dans des pensées que rien ne précise. Piochant dans sa boîte de craies, le peintre détaille le costume de l'enfant, précisant l'attache de ses chaussures, le cordage noué autour de sa taille et la texture du lourd manteau jeté sur ses épaules. De la pointe d'un bâton de sanguine, il s'attarde sur son bras et sa main, restituant fidèlement la couleur de la peau rougie par le soleil. La chèvre, plus esquissée, est remise au second plan tel un simple accessoire.

Schnetz, qui a 63 ans lorsqu'il réalise ce dessin, se projette probablement dans cette figure d'adolescent mélancolique. L'objet du regard serait dans ce cas la lointaine Italie, que le peintre a quittée et dont il ne peut savoir qu'il la retrouvera trois ans plus tard pour un dernier séjour. L'œuvre datée de 1850 porte une dédicace au neveu de l'artiste : Charles-Alexandre Simons, qui alors âgé de quatorze ans a pu poser pour la figure du jeune berger.



34. Théodore CHASSÉRIAU (1819-1856)

Ange, vers 1850-53

Crayon sur papier

15,5 x 24 cm

Signé en bas à gauche *Théodore Chasseriau*



Théodore Chassériau, *Esquisse pour le baptême de l'eunuque*, vers 1851, huile sur toile, Paris, Petit Palais

Théodore Chassériau naît sur l'île de Saint-Domingue en 1819. Son père, un diplomate français en Amérique du Sud étant souvent absent, Théodore est placé sous la tutelle de son frère aîné à Paris en 1822. À onze ans, il est inscrit à l'École des Beaux-Arts et rejoint l'atelier de Jean-Auguste-Dominique Ingres jusqu'au départ de ce dernier pour Rome en 1835. Trop jeune et sans finances suffisantes pour suivre son maître, il doit attendre 1840 et ses premiers succès au Salon pour découvrir l'Italie en compagnie d'Henri Lehmann, son ancien camarade d'atelier. Ses relations avec Ingres se compliquent pendant ce voyage et les deux hommes se brouillent définitivement. À son retour, Chassériau se rapproche d'Eugène Delacroix, sans renier pour autant l'enseignement de son premier maître dont on perçoit l'influence dans les fresques qu'il réalise en 1843 pour l'église Saint-Merri. Fasciné par l'Orient qui transparait déjà dans ses œuvres, le peintre se rend en Algérie en 1846 sur l'invitation du calife de Constantine.

En 1850, alors qu'il vient d'achever l'exécution d'un cycle de fresques pour la Cour des comptes, Chassériau reçoit une importante commande pour l'église Saint-Roch à Paris. Le programme iconographique qui doit se développer sur les deux parois de la chapelle des baptêmes mêle l'exotisme aux thématiques religieuses qui lui sont imposées. À l'est, le peintre illustre *Saint François Xavier baptisant les Indiens* et

à l'ouest *Saint Philippe baptisant l'eunuque de la reine d'Éthiopie*. Pour cette deuxième scène inspirée du Nouveau Testament (Actes des Apôtres, VIII, 26-40), Chassériau réalise un grand nombre d'esquisses et semble avoir beaucoup hésité, tant pour la composition générale que pour les attitudes des différents personnages. La figure de l'eunuque, au centre, baisse la tête pendant que Philippe le baptise. Sur la gauche, la caravane du ministre de Candace est l'occasion pour le peintre d'intégrer un groupe d'inspiration orientale. L'analyse des nombreux dessins laissés par Chassériau montre que l'ange placé à gauche de l'apôtre est la figure qui évolue le plus au fil des études. Sur une de ces feuilles, l'envoyé divin est représenté horizontalement dans son intégralité. Le visage de profil et les bras repliés sur la poitrine, l'ange dont le corps est entièrement drapé, survole les nuages, les ailes déployées. Sa place dominante sera finalement réduite, dans l'œuvre achevée, à un rôle secondaire.

En 1856, trois ans après la mise en place de ces deux décors dans l'église Saint-Roch, Chassériau décède prématurément. Son ami Théophile Gautier sera alors chargé de prononcer l'oraison funèbre. « Chassériau est mort à 37 ans, comme Raphaël, dans la plénitude de la vie et du talent... Il savait et pouvait. Parti d'Ingres, ayant traversé Delacroix comme pour colorer son dessin si pur, il était depuis longtemps lui-même un maître ».



35. Jean-Léon GÉRÔME (1824-1904)

Étude pour la figure de Joseph dans Le Siècle d'Auguste, vers 1852-55

Sanguine sur papier

14,5 x 14,5 cm

Signé sur la droite *JL. Gérôme*

Provenance : ancienne collection Doré-Graslin



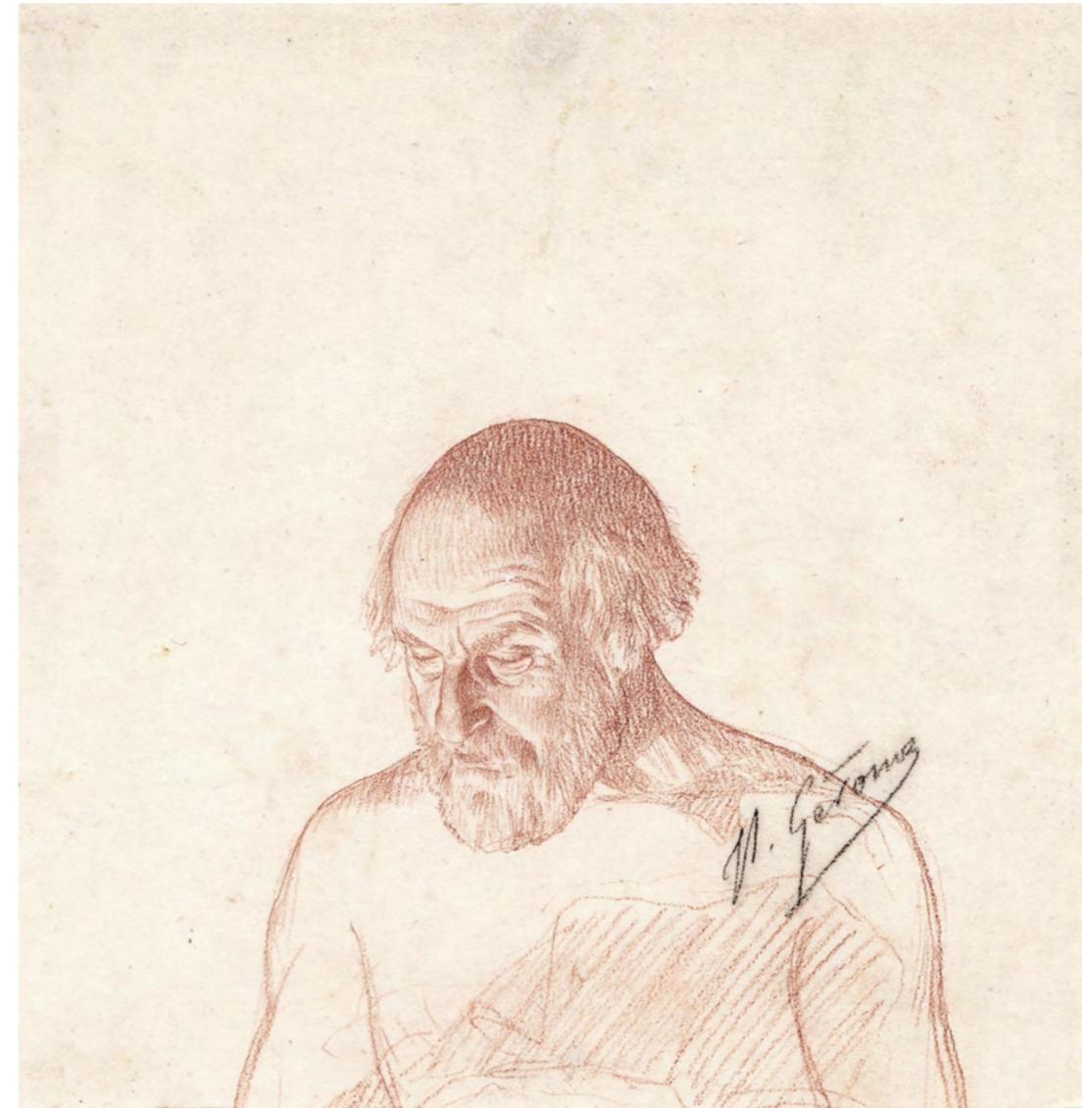
Jean-Léon Gérôme, *Le Siècle d'Auguste*, détail, 1855, huile sur toile, Amiens, musée de Picardie

Le 15 mai 1855 s'ouvre à Paris la deuxième Exposition universelle. La première édition ayant eu lieu à Londres quatre ans plus tôt, Napoléon III tient à marquer les esprits dès le début de son règne. En parallèle est organisée une Exposition universelle des Beaux-Arts. Cette manifestation propose une rétrospective des œuvres d'Ingres et de Delacroix, véritable consécration nationale pour les deux peintres. Jean-Léon Gérôme n'est encore qu'au début de sa carrière et souhaite faire un coup d'éclat. *Le Siècle d'Auguste*, une toile monumentale de plus de six mètres sur dix, s'inspire d'un passage du *Discours sur l'histoire universelle* de Bossuet : « Tout cède à la fortune de César : (...) Rome tend les bras à César, qui demeure, sous le nom d'Auguste, sous le titre d'empereur, seul maître de tout l'Empire. (...) Tout l'univers vit en paix sous sa puissance, et Jésus-Christ vient au monde. ». L'empereur Auguste, dominé par le temple de Janus, siège au centre de la composition. Il est entouré par les personnalités majeures de son temps, politiques, littéraires et artistiques. En bas de la première volée de marches, le corps de César gît sur le sol tandis qu'au premier plan, une nativité rappelle que le Christ a vu le jour sous le règne du premier empereur de Rome.

Protégé par les ailes d'un ange, l'Enfant Jésus, source de lumière, éclaire le visage de ses parents. Marie, en bleu, se

tient à genoux sur la gauche face à Joseph qui, vêtu d'une robe de bure, incline la tête vers son fils. Le dessin préparatoire pour cette figure, tracé à la sanguine, étudie avec minutie la physiologie du modèle et les effets de la lumière sur son visage. Coupé à mi-buste, les épaules nues, le vieil homme occupe la partie inférieure d'un carré de papier. Au moment de cette étude, Gérôme ne s'intéresse ni aux mains du modèle ni à son vêtement qu'il ignore, mais parvient, en forçant les ombres sur chaque irrégularité, sur chaque ride, à restituer l'impression d'un puissant éclairage venant du bas, depuis l'extérieur de la feuille.

Pourtant véritable morceau de peinture chrétienne, cette nativité de Gérôme, écrasée au centre d'une composition à l'antique, met en avant des préoccupations plus historiques et politiques que profondément religieuses. Il est effectivement rare dans l'iconographie traditionnelle de mêler à l'histoire de Rome celle du Christ en la réduisant à un prétexte chronologique. Œuvre courtisane, *Le Siècle d'Auguste* a pour premier objectif de mettre en parallèle le Second Empire naissant et le siècle de l'apogée de Rome. Napoléon III, passionné par l'archéologie et par la figure de César auquel il a consacré une biographie, n'a pu que goûter les évidentes intentions du peintre.



36. Henri LEHMANN (1814-1882)

Étude pour La Chasse, 1871

Aquarelle et gouache sur papier

28 x 22,5 cm

Annoté et daté en bas à droite [...] *Sept - dec 1871*



Henri Lehmann, *La Chasse*, 1872, fusain, Lille, Palais des Beaux-Arts

Henri Lehmann débuta sa formation artistique auprès de son père Leo Lehmann, en Allemagne, avant d'entrer dans l'atelier de Jean-Auguste-Dominique Ingres en 1831 à Paris. En raison de sa nationalité allemande, le peintre ne peut concourir au Prix de Rome et part donc à ses frais rejoindre son maître alors directeur de l'Académie de France à Rome. De retour à Paris en 1842, il entame une carrière officielle. Peintre d'histoire, portraitiste renommé, il réalise également de nombreux décors religieux et profanes. Au milieu des années 1850, Henri Lehmann est au faite de la gloire. Plusieurs commandes prestigieuses pour des églises de la capitale et différents bâtiments publics lui offrent la célébrité tout en faisant sa fortune. En 1856, l'important décor de la salle des fêtes de l'Hôtel de Ville de Paris sitôt achevé, le peintre travaille déjà sur les peintures de la salle du trône au palais du Luxembourg. À cette époque, le peintre fait l'acquisition d'une parcelle de terrain au numéro 23 de la rue Balzac dans le quartier du Faubourg-du-Roule, non loin des Champs-Élysées. Là, il fait construire son hôtel particulier dont il se charge lui-même de réaliser lentement les décors entre deux commandes. Il définit pour chaque pièce, chambres et salons, un programme d'inspiration allégorique. Après avoir représenté *L'Aurore*, *Le Jour*, *Le Soir* et *La Nuit* dans le salon dit « de Clémence », du prénom de son épouse,

il choisit de nouveaux motifs pour orner les boiseries de sa salle à manger.

L'Eau, *Le Vin*, *Le Pain*, *Les Fruits*, *Les Fleurs*, *La Pêche* et *La Chasse* doivent venir s'insérer tout autour de la pièce. Lehmann, qui n'exécute pas lui-même les peintures, fournit à ses assistants, pour chacun des thèmes, une gouache en couleur et un carton aux dimensions définitives du sujet. Modèles féminins et masculins alternent pour illustrer chaque thème.

La Chasse épouse les traits d'un homme dénudé qui évoque à la fois Hercule et Ulysse. De profil, les jambes écartées, le héros tend la corde de son arc et tire une flèche. Son chien, gueule ouverte, attend patiemment à ses pieds d'aller récupérer le fruit de cette chasse. Le modello en couleur pour cette composition est peint à la gouache et à l'aquarelle avec une technique qui imite celle des papiers peints. Dans le bas de la page, sous le motif, le peintre précise au crayon qu'il travailla sur ce sujet entre septembre et décembre 1871. Après la mort de Lehmann, le grand carton en noir qui servit de poncif pour le décor de *La Chasse* fut offert par la veuve du peintre au musée de Lille. Esquisses et cartons témoignent de l'œuvre définitive qui disparut avec les autres décors lors de la destruction de la maison du peintre.



37. Gustave COURTOIS (1853-1923)

Narcisse, vers 1876-1877

Au revers étude pour *Dante aux enfers*

Pierre noire et craie blanche sur papier

15 x 36,5 cm à vue

Annoté en bas à droite *Esquisse du Gustave Courtois pour le «Narcisse» du musée de Marseille (Salon de 1877) - Certifié authentique par son élève Robert Fernier*

Cachet non identifié au revers



Gustave Courtois, *Dante aux enfers*, vers 1876-1877, verso du *Narcisse*

Le beau Narcisse meurt de s'être trop aimé ; / Il se mire dans l'eau ; son œil est vague et tendre ; / Des bruits de la forêt il ne veut rien entendre, / Et de sa propre vue il demeure charmé. (...) / Et c'est en souriant qu'il se sent expirer.

Charles Grandmougin

Ces quelques vers de Charles Grandmougin sous-titrent dans le livret du Salon de 1877 le *Narcisse* qu'expose Gustave Courtois et qui est aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts de Marseille. Le poète et le peintre ont tous les deux fait leur scolarité à Vesoul et se sont retrouvés à Paris. Grandmougin publia deux de ses poèmes dans le troisième et dernier volume du *Parnasse contemporain* en 1876, quand Courtois travaillait sur son sujet daté de la même année. Narcisse est une figure récurrente de l'histoire de l'art dont le thème tiré des *Métamorphoses* d'Ovide inspire les artistes depuis l'antiquité. Le mythe raconte l'histoire d'un jeune homme dont la beauté était telle, qu'épris de lui-même, il finit par mourir de regarder son reflet dans l'eau. Les dieux de l'Olympe par pitié pour son sort lui offrirent l'immortalité sous la forme d'une fleur blanche qui porte son nom : le narcissé.

Au Louvre, Courtois put admirer *Écho et Narcisse* peint par Nicolas Poussin au début du XVII^e siècle. Sur un grand dessin préparatoire, le peintre dont l'attention est concentrée

sur le corps du jeune Grec, choisit d'imiter l'exacte position du torse telle que visible dans la toile peinte en 1628 par le maître classique. Il est facile d'imaginer son propre modèle s'allongeant sur un drap dans l'atelier et adoptant les gestes que lui dicte le peintre : la tête penchée, le bras droit étendu et le gauche rabattu sur son ventre. D'un geste de la main, Courtois esquisse les contours puis invente un contexte approprié en traçant autour de la figure une végétation imaginaire. Plus tard, au revers de la feuille, il ébauche la silhouette de Dante, première pensée pour une toile qu'il exposera en 1878 et dont la sévérité contraste avec la sensualité du corps abandonné de son Narcisse.

Gustave Courtois, fasciné par le corps masculin, est ouvertement homosexuel. Sa relation intime avec Carl von Stetten, un jeune peintre d'origine allemande rencontré dans l'atelier de Gérôme, est vécue par les deux hommes avec une certaine liberté. Le fort intérêt du peintre pour la nudité masculine transparait de plus en plus, sa carrière avançant. Ses œuvres les plus tardives exposent, au travers de sujets à la mythologie prétexte, la musculature sculpturale de Maurice Deriaz, un lutteur d'origine suisse qui devient au début du XX^e siècle sa principale source d'inspiration.



ESQUISSE DE GUSTAVE COURTOIS POUR LE "NARCISSE"
DU MUSÉE DE MARSEILLE (SALON DE 1877)
CERTIFIÉ AUTHENTIQUE PAR SON ÉLÈVE

38. Henri HARPIGNIES (1819-1916)

L'Embarcadère du pont Royal, vers 1880

Aquarelle

19,2 x 25 cm

Signé en bas à droite *H Harpignies*



Henri Harpignies, *La Seine sur les quais du Louvre*, vers 1875-1880, aquarelle, Paris, musée Carnavalet

Pendant l'Exposition universelle de 1867, les Parisiens découvrent un nouveau moyen de transport aujourd'hui devenu emblématique de la ville : les bateaux-mouches. Ces navettes qui parcourent la Seine sont utilisées l'année de leur mise en service par plus de deux millions et demi de passagers. Pour les emprunter, habitants et visiteurs devaient se rendre dans l'un des embarcadères installés sur la Seine. Paysagiste reconnu et ami de Corot, Henri Harpignies réalisa dans le dernier tiers du XIX^e siècle plusieurs vues de Paris à l'aquarelle qui témoignent de l'évolution de la ville alors en profonde mutation. Le peintre fut surnommé par Anatole France « Le Michel-Ange des arbres ».

Installé sur la rive gauche de la Seine, le peintre domine un embarcadère amarré à la partie orientale du quai d'Orsay (actuel quai Anatole-France). La fragile structure de tôle est signalée aux usagers par deux hauts mâts ornés de drapeaux bleu, blanc et rouge. Sur le pont Royal, un omnibus traverse en direction de la rue du Bac. Le véhicule, tiré par un cheval blanc, est chargé de passagers. Sous l'une des arcades de pierre, on aperçoit la silhouette d'une petite barque se dirigeant vers le pont des Arts reconnaissable à sa fine structure métallique. Les arbres, sur la gauche, masquent le palais du Louvre dont seuls dépassent les deux lanternons

des pavillons de Lesdiguières et de Trémoille. Un bosquet massif occupe à droite plus du tiers de la composition. Sous le ciel lavé, la lumière traverse les nuages alors que quelques frêles figures en ombre traversent le pont à pied ou attendent sur le quai sans animer la scène. Hormis pour les deux drapeaux, Harpignies limite sa palette à du vert et à différentes nuances de gris et de beige. Comme toujours chez lui, qu'il soit en Italie, en lisière de forêt de Fontainebleau ou au cœur de Paris, la structure et la composition du paysage dominant sur la couleur.

Cette vue, dont le dessin sous-jacent est incisif, doit dater de la fin des années 1870. À partir du début de la décennie suivante, la manière du peintre s'assouplit et gagne en suggestivité ce qu'elle perd en précision. Puis sa vue baisse inexorablement et son style, contraint, évolue vers encore plus d'évanescence : les détails disparaissent peu à peu pour laisser la place à des juxtapositions de masses et sa palette se réduit lentement vers un jeu de noir et de gris tracé au lavis. Jusqu'aux derniers jours, dit-on, l'artiste ne cesse de peindre avec acharnement. Il meurt en 1916 à l'âge de quatre-vingt-dix-sept ans, fort d'une carrière parmi les plus longues de l'histoire de l'art.



39. Guillaume DUBUFE (1853-1909)

Esquisse pour le plafond du foyer de la Comédie-Française, vers 1885

Crayon et craie blanche sur papier

34 x 24 cm



Guillaume Dubufe, *Esquisse pour un plafond de la Comédie Française*, vers 1885, Paris, Petit Palais

Guillaume Dubufe est issu d'une dynastie d'artistes : son père Édouard et son grand-père Claude-Marie furent des portraitistes célèbres. Sa mère Juliette, qui pratiquait la sculpture, était la fille du compositeur Joseph Zimmerman et la belle-sœur de Charles Gounod. Après une première formation au sein de sa famille, Dubufe fils entre à l'École des Beaux-Arts où il a pour maîtres Alexis-Joseph Mazerolle et Alexandre Cabanel. En 1877, le jeune peintre débute au Salon avec une étude de jeune femme, une aquarelle à sujet oriental, un portrait et une toile d'inspiration mythologique. Cette variété, preuve de ses multiples talents, atteste également de ses hésitations sur la voie à suivre. Disposant d'une importante fortune, il s'achète un hôtel particulier avenue de Villiers dans lequel il vit avec son épouse et installe son atelier. Rapidement, il décide de se spécialiser dans la grande décoration. Durant sa carrière, il reçoit plusieurs commandes importantes et réalise des décors monumentaux pour les plafonds du buffet de la gare de Lyon, de l'Hôtel de Ville de Paris, de la bibliothèque de la Sorbonne ou de la salle des fêtes de l'Élysée.

Au début des années 1880, l'artiste propose à la direction de la Comédie-Française de réaliser gracieusement un plafond pour le foyer du public. L'illustre institution conserve

déjà une œuvre de son père : un portrait de Rachel, la célèbre actrice interprétant Camille dans l'*Horace* de Corneille. La composition est achevée et dévoilée en 1885. L'ensemble simule une ouverture vers le ciel dans un esprit néo-baroque et représente une allégorie du théâtre : la Comédie et la Tragédie (Thalie et Melpomène) entourent la Vérité au centre, élevée dans les cieux par deux génies ailés. Guillaume Dubufe réalise plusieurs esquisses pour ce plafond ainsi qu'un grand nombre de dessins pour chacune des figures.

Sur l'une de ses feuilles d'étude, le peintre représente un même garçonnet aux cheveux longs dans deux attitudes différentes. Le modèle pose nu et adopte les postures des deux génies ailés. Dans la partie supérieure, comme suspendu dans les airs, il tend le bras pour retirer le voile qui masquera la figure de la Vérité ; plus bas, il tient un loup dans sa main gauche. Dans les deux cas, tracé à la pierre noire et relevé de blanc, le personnage tourne le visage en direction du spectateur. Couvert d'honneur tout au long de sa carrière, Guillaume Dubufe meurt en 1909 sur un bateau naviguant en direction du Brésil. En 2018, le musée des Avelines à Saint-Cloud a consacré au peintre et à sa famille une exposition, complétée d'un catalogue.



40. William Adolphe BOUGUEREAU (1825-1905)

Angelots, vers 1889

Étude pour *Notre-Dame des Anges*

Crayon sur papier

27,5 x 17 cm

Signé du monogramme en bas droite *WB*

Provenance : ancienne collection Hector Leroux

À la fin du XIX^e siècle, les peintres impressionnistes dont la diffusion des œuvres reste confidentielle n'intéressent qu'un petit nombre de connaisseurs issus de l'élite intellectuelle et littéraire. Aux salons, ainsi que sur les cimaises des galeries d'art, la production académique reste dominante. Le public s'émerveille devant les puissants portraits de Léon Bonnat, les reconstitutions antiques de Jean-Léon Gérôme, les nymphes d'Alexandre Cabanel et de Paul Baudry ou face aux scènes de bataille d'Édouard Detaille. Les grandes toiles à sujets historiques, mythologiques et religieux sont largement diffusées grâce à la gravure et aux nouveaux procédés photographiques, offrant à leurs auteurs célébrité et fortune. Le peintre William Bouguereau illustre jusqu'à la caricature cette génération héritière d'une longue tradition. Fort d'une solide formation débutée à Bordeaux puis poursuivie dans l'atelier d'Édouard Picot à Paris, Bouguereau passe avec succès chacune des étapes que doit ponctuer la carrière d'un peintre officiel. Lauréat du Grand Prix de peinture en 1850, pensionnaire à la Villa Médicis jusqu'en 1853, il est plusieurs fois récompensé au Salon, puis élu membre de l'Académie des Beaux-Arts. Certains auteurs tels que Zola et Huysmans moquent alors ses œuvres autant que sa place au sommet d'un système qu'ils jugent sclérosé.

L'enfance est une thématique récurrente dans l'œuvre de Bouguereau. Ses toiles mythologiques et chrétiennes se

couvrent d'angelots, celles dites de genre, les plus nombreuses, illustrent des fillettes aux expressions affectées. Ses propres enfants lui servent souvent de modèles et grandissent sous les traits de son pinceau, œuvre après œuvre. Entre 1875 et 1877, le peintre perd deux de ses fils, puis Nelly, son épouse. Les œuvres de cette période sont marquées par la douleur qu'il exprime dans de grandes compositions religieuses : *Pietà* en 1875 pour son fils de quinze ans, *La Vierge consolatrice* en 1877 pour la perte d'un second fils encore en bas-âge et enfin *Une âme au ciel* à la mort de sa femme en 1878. Bouguereau travaille avec acharnement et produit près d'une vingtaine de toiles chaque année. En 1889, deux de ses peintures connaissent un immense succès populaire : *Psyché et l'Amour* et *L'Amour et Psyché enfants*. Il travaille également à une toile religieuse de grand format. Titrée *Notre-Dame des anges*, l'œuvre représente la Vierge portant l'Enfant Jésus, debout sur un nuage, entourée d'angelots. Les bambins pourvus d'ailes blanches découlent d'un unique modèle peint dans différentes postures. Esquissés sur une feuille d'étude, deux d'entre eux adoptent les poses qu'ils conserveront dans l'œuvre définitive. Tracé au crayon avec énergie et précision, le premier se tient debout et se courbe à la manière d'un esclave de Michel-Ange. Le second, les mains jointes et un genou replié, évoque un *putto* de Raphaël, référence incontournable du peintre.



William Adolphe Bouguereau, *Notre-Dame des anges*, 1889, huile sur toile, collection particulière



41. Armand GUILLAUMIN (1841-1927)

Autoportrait, vers 1888-1890

Pierre noire sur papier

19,2 x 25 cm

Peut-être encore aujourd'hui le moins connu des grands peintres impressionnistes, Armand Guillaumin participa pourtant aux expositions du mouvement dès son origine et en fut le dernier représentant. Né à Paris au sein d'une famille modeste, Guillaumin grandit à Moulins dans l'Allier avant de travailler chez l'un de ses oncles qui possède un magasin à Paris. Son salaire lui permet alors de financer des cours de dessin auxquels il se rend une fois sa journée terminée. Au début des années 1860, il intègre la compagnie des chemins de fer d'Orléans, pour un nouvel emploi lui laissant davantage de temps libre. Le jeune homme s'inscrit à l'académie Suisse, rencontre Pissarro et Cézanne puis participe en 1863 au Salon des refusés. En compagnie de ses amis, Guillaumin arpente la région parisienne en quête de motif et se rend régulièrement à Pontoise où Pissarro vient de s'installer. Là, le peintre pose son chevalet face au motif et peint inlassablement la Seine et ses rivages. L'eau devient l'un de ses sujets de prédilection. Du 15 avril au 15 mai 1874, il expose ses œuvres au 35 boulevard des Capucines à Paris dans les studios de Nadar. Sans le savoir Guillaumin participe avec vingt-neuf autres artistes dont Renoir, Monet, Sisley, Degas, Pissarro et Cézanne à ce que l'histoire retiendra comme la « Première exposition impressionniste ».

Si Armand Guillaumin peignit principalement des pay-



Armand Guillaumin, *Autoportrait*, vers 1888, huile sur toile, collection particulière

sages, il réalisa également plusieurs portraits et quelques autoportraits, à l'huile, au pastel ou au crayon. Sur l'un d'eux, le peintre, cadré sous les épaules, nous regarde le visage tourné de trois quarts vers la gauche de la feuille. Il se représente sans concession : le nez empâté, les arcades fortes et les oreilles larges. Sa barbe fournie est taillée en deux pointes qui retombent sous son menton. Ses cheveux sont courts et coupés haut sur le front. Habillé d'une veste de fourrure au col lourd, le buste tourné légèrement sur la droite, l'homme évoque une figure de la Renaissance flamande. Guillaumin a choisi de tracer son portrait de la pointe d'un fusain. Fait de hachures juxtaposées et de traits ondulants, le dessin possède un dynamisme qui évoque certaines feuilles de Vincent van Gogh. Les deux hommes se rencontrent vers la fin des années 1880 et se lient d'amitié. Théo van Gogh, le frère de Vincent, vendra pour Guillaumin quelques-unes de ses toiles.

Armand Guillaumin participa à six des huit expositions impressionnistes. Ne parvenant pas à vivre de sa peinture, il partageait son temps entre sa passion et un travail de nuit. Marié sur le tard avec une cousine qui le soutient financièrement, le peintre vit modestement lorsqu'en 1893 la chance lui sourit : il gagne à la Loterie nationale. La somme importante de plus de 500.000 francs-or lui permet enfin de voyager et de se consacrer entièrement à sa peinture.



42. Gustave-Henri de BEAUMONT (1851-1922)

Au cirque, vers 1885-90

Lavis d'encre sur papier

12,5 x 25 cm

Signé en bas à gauche *G^{ve} de Beaumont*



Henri de Toulouse-Lautrec, *Au Cirque Fernando*, 1888, huile sur toile, Chicago, Art Institute of Chicago

Gustave-Henri de Beaumont est né à Genève en 1851. Jeune homme, il étudie le dessin à l'école des Beaux-Arts de cette ville sous la direction de Barthélemy Menn et se lie avec un autre élève, Ferdinand Hodler. En 1875, Beaumont quitte la Suisse pour compléter sa formation à Paris. Dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme, il rejoint d'autres artistes suisses comme Eugène Burnand. De retour à Genève, l'État lui commande la décoration du plafond de l'escalier du Grand-Théâtre. Cette œuvre achevée en 1879 lui assure une grande notoriété et de nouvelles demandes, tant publiques que privées. Il se marie en 1887 et retourne s'installer quelque temps à Paris en compagnie de son épouse. Gustave profite de cette période pour parcourir la ville lumière, ses rues, ses parcs et sort le soir, au théâtre, à l'opéra ou au cirque.

Les cirques attirent les foules et fascinent les peintres à l'image de Toulouse-Lautrec. Durant les années 1880, ces lieux de spectacle populaire se multiplient dans la capitale : l'Hippodrome au pont de l'Alma, le Cirque d'été, tout près des Champs-Élysées, le Nouveau Cirque de Joseph Oller rue Saint-Honoré, ainsi que le cirque Fernando à Montmartre et le cirque d'Hiver, boulevard des Filles-du-Calvaire. Ce dernier, de forme octogonale, construit sous le Second Empire, accueille des concerts, des spectacles de chevaux, de pantomimes et des clowns.

Perché au sommet des gradins, Gustave de Beaumont assiste à une représentation. Au centre de la scène, les membres d'un orchestre attendent impassibles la fin d'un numéro burlesque. Sur la piste, un clown joue avec un cerceau en interpellant le public. Le peintre cadre son image tel un photographe, sur une feuille horizontale. L'angle de vue en plongée coupe volontairement certaines figures dans le public et sur la scène. À gauche, un personnage, probablement un second clown, tient un cercle de toile percée ; plus haut, un écuyer fait faire le tour de la piste à son cheval dont seules les pattes dépassent. Tracés à la plume et ombrés au lavis d'encre, les spectateurs sont élégants. Les hommes portent des hauts-de-forme et les femmes leurs plus belles toilettes. Une petite fille s'est levée et désigne de la main le clown, admirative. Une rangée en dessous, la physionomie d'un spectateur nous interpelle. Visiblement plus petit que la dame qui se tient à sa gauche, l'homme barbu porte des lunettes et un chapeau melon. Sa ressemblance avec le peintre Toulouse-Lautrec, si elle n'est qu'un hasard, reste troublante. Rien n'atteste cependant que les deux artistes, présents à Paris à la même période, aient pu se connaître ou se fréquenter.



43. Antonio de LA GANDARA (1861-1917)

Le Boulevard, 1892

Pastel

25 x 12,5 cm

Exposition : galerie Durand-Ruel, Paris, mars-avril 1893 sous le n°42

À la fin du XIX^e siècle, les boulevards deviennent un haut lieu de la vie parisienne. Les grands travaux du Second Empire les ont imposés au cœur même de la ville, alors qu'ils ne servaient auparavant qu'à contourner la capitale. Sous la direction du baron Haussmann, les architectes transforment les anciens boulevards et inventent les nouveaux, pour leur donner l'aspect qu'ils ont encore aujourd'hui : de larges artères bordées d'immeubles alignés avec leurs balcons filants. Une fois la nuit tombée, les nombreux théâtres, cafés et restaurants attirent les Parisiens de la Belle Époque. Accrochés aux façades, des globes en verre émaillé éclairent d'une blanche lumière électrique les passants qui se pressent vers les terrasses couvertes des brasseries. Un arbre unique a perdu ses feuilles et au sol la neige prend des reflets bleutés. L'éclat doré des candélabres encore alimentés par le gaz évoque au loin des étoiles perdues trop bas dans l'obscurité. Deux colonnes Morris, sur leurs hauts cylindres colorés, annoncent les spectacles du moment.

Antonio de La Gandara, d'origine hispano-mexicaine par son père et française par sa mère, grandit à Paris. Ancien élève d'Alexandre Cabanel et de Jean-Léon Gérôme, il participe au Salon pour la première fois à l'âge de vingt-et-un

ans. Proche du comte Robert de Montesquiou, dont il fera un portrait célèbre, Antonio de La Gandara mène une vie mondaine à l'image de ses modèles. Portraitiste attiré de la bonne société parisienne depuis le milieu des années 1880, il reçoit dans son atelier la baronne de Rothschild, la comtesse Greffulhe, et Anna de Noailles. Le soir venu, l'artiste fréquente l'opéra où il retrouve sa clientèle fortunée mais plus tard encore se perd dans les cabarets de Montmartre avec ses amis peintres et chansonniers.

Lorsqu'en 1892 Antonio de La Gandara prépare sa prochaine exposition à la galerie Durand-Ruel, il réunit autour de ses grands portraits une série de petits formats représentant des vues de Paris au pastel. Cette technique dans laquelle il excelle lui permet de retranscrire avec subtilité l'ambiance de ces heures où silhouettes et ombres se confondent sous les réverbères. Les œuvres de cette série ne sont pas sans rappeler les vues nocturnes du Belge William Degouve de Nuncques qui à la même époque présente ses premières vues nocturnes. Au sortir de l'exposition qui débute à l'hiver 1893, le critique Alphonse de Calonne écrit au sujet de cette série : *Ce sont des vues de Paris, et particulièrement du boulevard, essais de jour et de nuit, luttés entre le gaz et la lumière électrique...*

Nous remercions Monsieur Xavier Mathieu d'avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre qui sera ajoutée au catalogue raisonné en cours de préparation, sous le numéro 291.



William Degouve de Nuncques, *Parc royal de Bruxelles la nuit*, 1897, pastel, Paris, musée d'Orsay



44. Gaston CÉLARIÉ (1854-1931)

Le Mannequin jaune, 1896

Pastel

68 x 39,5 cm

Signé en bas à gauche *G. Célarié - 96.*

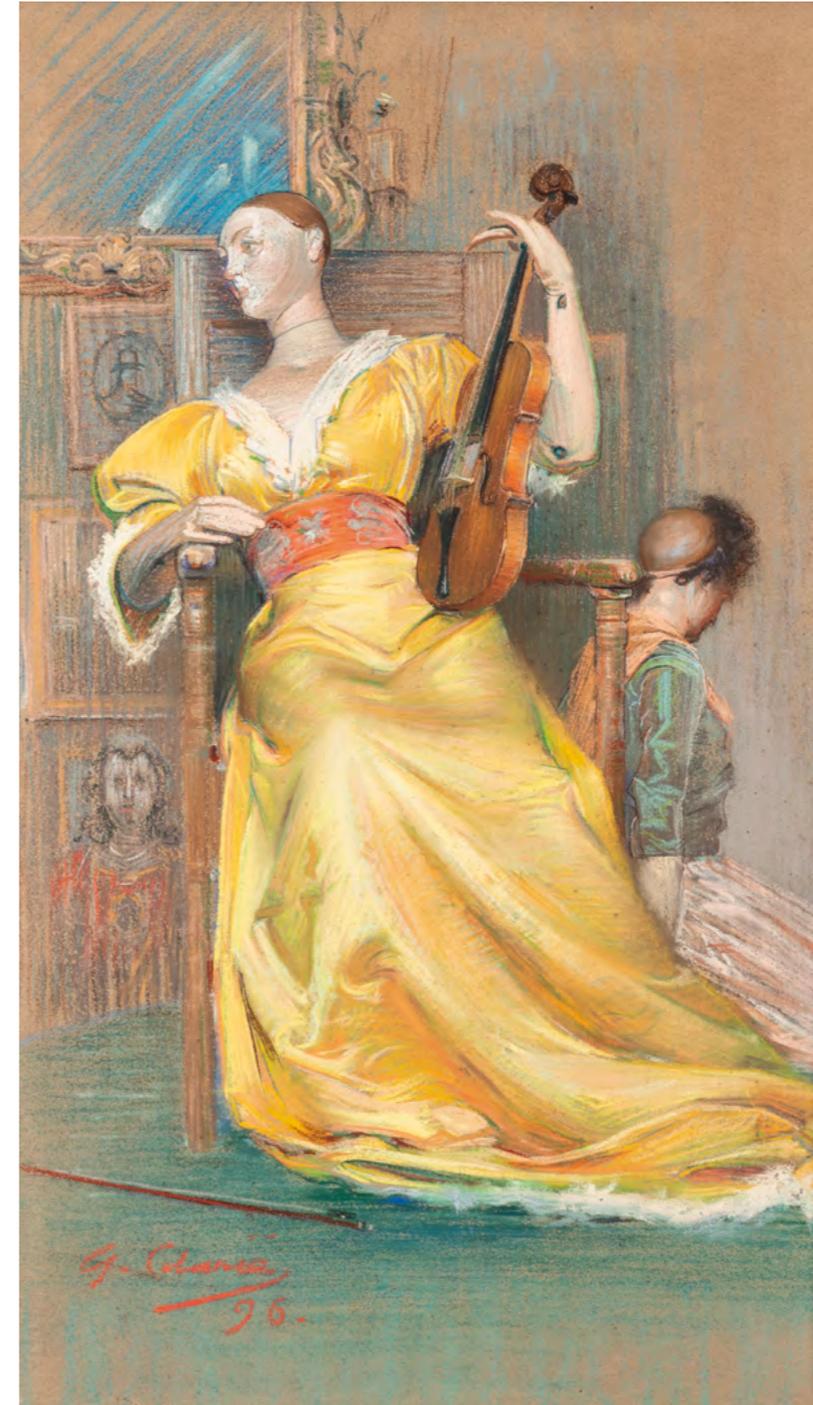
Dans le recoin d'un atelier, le peintre a disposé un mannequin dans un fauteuil. Habillé d'une ample robe jaune, la figure de bois tient un violon. Nul besoin de l'affubler d'une perruque : seuls la pose et le costume intéressent l'artiste. En l'absence du modèle, le personnage articulé permet d'étudier sans impatience les plis et replis du tissu en même temps que les détails des accessoires. Plus tard, le visage et la coiffure de la commanditaire viendront s'ajuster à la composition. Lors de cette séance de travail nécessaire, Gaston Célarié fut captivé par l'étrange nature de l'installation. Abandonnant la préparation de son sujet, il saisit un nouveau support, puis en piochant dans sa boîte de pastel offre au mannequin, par destination invisible, le premier rôle d'une œuvre imprévue. Sur la feuille, ce qui n'est jamais censé apparaître, apparaît : le modèle immobile s'est affaissé sur son assise, l'archet a glissé de sa main ; l'un de ses congénères, à même le sol, attend une future mise en scène. Tout autour le décor de l'atelier montre un miroir au cadre baroque et plusieurs petits portraits déjà achevés.

S'il conserve une petite notoriété dans la région du sud-ouest de la France où il passa la plus grande partie de son existence, Gaston Célarié semble par ailleurs totalement oublié. Sa vie possède pourtant tous les détails romanesques qui fascinent traditionnellement les biographes. Né en 1854 à Los Angeles, Gaston avait pour père un aventurier originaire

de Montauban venu chercher fortune en Amérique. Son enfance fut celle des colons, faite d'incertitudes et de dangers quotidiens. Il semble que par le hasard des circonstances, à l'adolescence, il travailla chez un orfèvre californien auprès duquel il s'initia au dessin et à la gravure. À 23 ans, probablement lassé par une vie précaire, il décida de traverser l'océan pour trouver refuge chez une tante installée à Montauban. Très rapidement, il s'inscrit à l'école des Beaux-Arts de Toulouse et reçoit plusieurs récompenses aux différents concours. En 1879, il remporte le grand prix municipal, puis sur recommandations de ses maîtres, se rend à Paris et fréquente les ateliers de Jean-Léon Gérôme, Jean-Paul Laurens et Fernand Cormon. Là, il poursuit sa formation et retrouve certains de ses compagnons toulousains. Henri Martin le surnomme alors l'Américain. À partir de 1882, il expose régulièrement au Salon et participe à plusieurs expositions à Toulouse et à Carcassonne. La rude concurrence parisienne s'ajoutant à des problèmes financiers, le peintre quitte la capitale et retourne s'installer définitivement à Montauban. Loin du tumulte, il se consacre à son art et fonde une école de dessin. Pendant le premier tiers du XX^e siècle, les villes et paroisses de sa région lui commandent des décors, des vitraux et des peintures dont la plupart sont toujours visibles aujourd'hui dans le Tarn-et-Garonne, département où le peintre s'éteint en 1931.



Anonyme, *Gaston Célarié dans son atelier*, vers 1910, photographie, collection particulière



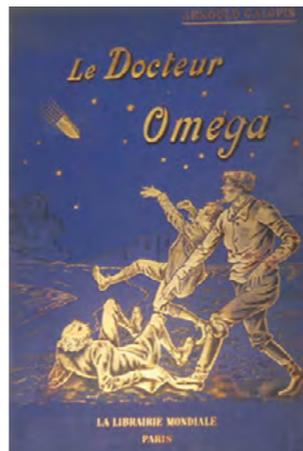
45. Ernest-Auguste BOUARD (1864-1938)

La Guerre sur Mars vers 1906

Encre de chine et gouache blanche sur papier Bristol

34,9 x 24,7 cm

Signé en bas à droite *E. Bouard*



Le Docteur Oméga, couverture cartonnée illustrée par Ernest Bouard, 1906

La seconde moitié du XIX^e siècle est marquée par un saut technologique sans précédent. L'industrialisation massive du continent européen associée aux nombreuses innovations et découvertes scientifiques ne sont pas sans incidence sur la littérature et les arts. Jules Verne, auteur prolifique, compose des romans d'aventure qui, à l'image de son *Voyage au centre de la Terre* publié en 1864, mettent en avant ces progrès technologiques. Dès l'année suivante, l'écrivain aborde le thème du voyage dans l'espace avec *De la terre à la Lune*. Les dessinateurs travaillant pour l'éditeur Pierre-Jules Hetzel rivalisent de fantaisie pour illustrer le texte. À l'approche du siècle suivant, l'invention du cinéma offre à Georges Méliès, l'un de ses pionniers, un médium de choix pour à son tour mettre en image le texte de Jules Verne. Son film *le Voyage dans la lune*, réalisé en 1902, inaugure le genre de la science-fiction à l'écran et attire les foules de curieux.

Arnould Galopin, né à Marbeuf en 1863, grandit en lisant les chefs-d'œuvre de Jules Verne et s'oriente, devenu adulte, vers une carrière d'écrivain. *Le Docteur Oméga, aventures fantastiques de trois Français dans la planète Mars* (1906), reste l'un de ses romans les plus populaires. Il conte le voyage sur Mars d'un homme emporté malgré lui par la folie de son voisin, le docteur Oméga, dans une entreprise fantastique sur la planète rouge. À leur arrivée, le texte décrit un monde peuplé

de nains : les Martiens. Le docteur détaille alors en scientifique les paysages, les villes et les structures sociales de la population indigène. Pour la première édition de l'ouvrage, les éditions Fayard font appel à Ernest-Auguste Bouard comme illustrateur. Reproduites en héliogravure d'après ses dessins à l'encre de chine, les planches s'insèrent dans le texte au fur et à mesure du récit. Pour illustrer le onzième chapitre consacré à la guerre sur Mars, Bouard représente une montagne à la noirceur sinistre. Sur la plaine, une multitude de petits personnages s'effondrent, frappés par des rayons blancs provenant des rochers, grattés par l'artiste dans la surface du papier. L'auteur décrit l'épisode : « *Chaque soldat martien avait en main une boîte carrée et cette boîte était son arme. (...) Rien n'était effrayant à voir comme ces gnomes qui s'incendiaient à distance en braquant devant eux une sorte de Kodak.* »

Arnould Galopin connaîtra la consécration en recevant après la Première Guerre mondiale le prix de l'Académie française pour son roman *Sur le front de mer*, dont le style engagé est sans rapport avec celui du *Docteur Oméga*. De son côté, Ernest Bouard, ancien élève de Léon Bonnat et Jules Lefebvre à l'École des Beaux-Arts, participe au Salon en 1895 et 1898. Abandonnant la peinture, il se consacrera finalement à une carrière d'illustrateur.



46. Johan BRIEDÉ (1885-1980)

La Tombe de Brønlund, 1923

Encre sur papier

31 x 21,5 cm

Signé et daté en bas à droite *JOHAN - BRIEDÉ - 1923*



Anonyme, *Portrait de Jørgen Brønlund*, vers 1905, photographique, collection particulière

« J'ai péri en novembre au 77° parallèle nord, en conséquence des difficultés du voyage de retour sur la glace intérieure. J'ai atteint cet endroit sous une lune décroissante et je ne peux pas continuer à cause de mes pieds gelés et de l'obscurité. Les corps des autres sont au milieu du fjord... »

Ces quelques lignes rédigées à la fin du mois de novembre 1907 terminent le journal de voyage de Jørgen Brønlund. Agé de 29 ans le jour de sa mort, le jeune explorateur dont le corps est retrouvé en mars 1908 conservait son journal et ses nombreux relevés scientifiques près de lui. Né à Jakobshavn au Groenland, le 14 décembre 1877, Brønlund est le fils d'un chasseur inuit. Enfant, il se lie d'amitié avec Knud Rasmussen, le fils du prêtre local, un missionnaire danois érudit. Grâce au soutien de ce dernier, il peut poursuivre des études auxquelles il n'était pas destiné. Diplômé en 1901, il devient enseignant et participe l'année suivante à la première expédition littéraire danoise, organisée par son ami d'enfance. À la suite de ce premier voyage, Brønlund s'installe au Danemark et reprend ses études. En 1906, il repart en expédition au Groenland en qualité d'interprète. Si l'objectif cartographique de ce voyage semble atteint, le retour s'avère plus compliqué que prévu et l'issue pour ses membres en est

tragique. Pris au piège, ils meurent tous de froid à quelques jours d'intervalle. Jørgen Brønlund est enseveli, près de là où sa dépouille fut découverte, dans le fjord qui porte aujourd'hui son nom.

En 1923, visitant la Suède et le Danemark, l'artiste néerlandais Johan Briedé découvre cette histoire tragique. D'une plume très précise, il représente au premier plan d'un paysage arctique la tombe du jeune explorateur. Son nom, Brønlund, est inscrit sur une croix de fortune qui émerge d'un amoncellement de crânes d'ours. La vaste étendue de glace blanche, laissée en réserve, est dominée par des falaises abruptes à la noirceur menaçante. Le traitement de l'ensemble met en évidence les talents de graphiste de l'auteur. L'encre de chine appliquée au trait et en pointillé selon les surfaces est pulvérisée dans le haut de la page pour évoquer le ciel noir du pôle. Formé aux arts appliqués à Amsterdam, Johan Briedé est un spécialiste de la nature en général et des plantes en particulier. Comme illustrateur, il a collaboré à de nombreux ouvrages tant littéraires que scientifiques tout au long de sa très longue carrière. Nommé professeur dans plusieurs grandes écoles d'art aux Pays-Bas, il s'éteint en 1980 à l'âge de 95 ans.



Index :

Gustave-Henri de BEAUMONT.....	42	François GÉRARD.....	7
Ernest-Auguste BOUARD.....	45	Théodore GÉRICHAULT.....	9
François BOUCHOT.....	10	Jean-Léon GÉRÔME.....	35
William Adolphe BOUGUEREAU.....	40	Jean-Jacques GRANDVILLE.....	29
Louis BOULANGER.....	17	Théodore GUDIN.....	16
Charles-Marie BOUTON.....	11	Pierre-Narcisse GUÉRIN.....	2
Johan BRIEDÉ.....	46	Armand GUILLAUMIN.....	41
Gaston CÉLARIÉ.....	44	Henri HARPIGNIES.....	38
Jean-Jacques CHAMPIN.....	31	Jean-Auguste-Dominique INGRES.....	3
Théodore CHASSÉRIAU.....	34	Paul JOURDY.....	24
Joseph-FLeury CHENANTAIS	25	Antonio de LA GANDARA.....	43
Auguste COUDER.....	27	Claude-Ernest LAMI DE NOZAN.....	12
Gustave COURTOIS.....	37	Eugène LAMI.....	13, 14
Alexandre-Gabriel DECAMPS.....	18	Henri LEHMANN.....	36
Eugène DELACROIX.....	19	Eugène LE POITTEVIN.....	32
Paul DELAROCHE.....	13, 15	Antoine-Alphonse MONTFORT.....	20
Dominique-Vivant DENON.....	4	Édouard-Auguste NOUSVEAUX.....	30
Guillaume DUBUFE.....	39	Antoine PONTIUS-CINIER.....	26
Jean FEUCHÈRE.....	1	Jean-Victor SCHNETZ	22, 33
Alexandre-Évariste FRAGONARD.....	5	Thomas SHOTTER BOYS.....	21
Louis GALLAIT.....	23	James STEPHANOFF.....	6
Paul GAVARNI.....	28	Antoine Jean-Baptiste THOMAS.....	8

Nous tenons à remercier chaleureusement Louise d'Argencourt, Gérard Audinet, Stephen Bann, Julien Chaudet, Bruno Chenique, Mathieu Deldicque, Karine Demay, Marie-Hélène Desjardins, Jean-Christophe Donnadiou, Rebecca Duffeix, Thomas Gérard, Thomas Unger, Caroline Imbert, Mehdi Korchane, Frédéric Lacaille, Alexandre Lafore, Diego Lara, Sylvain Laveissière, Jean-Louis Litron, Ger Luijten, Elsa Manant, Xavier Mathieu, Bertrand Moulins, Loualid Saïdi, et Georges Vigne pour leur aide et leur soutien.

