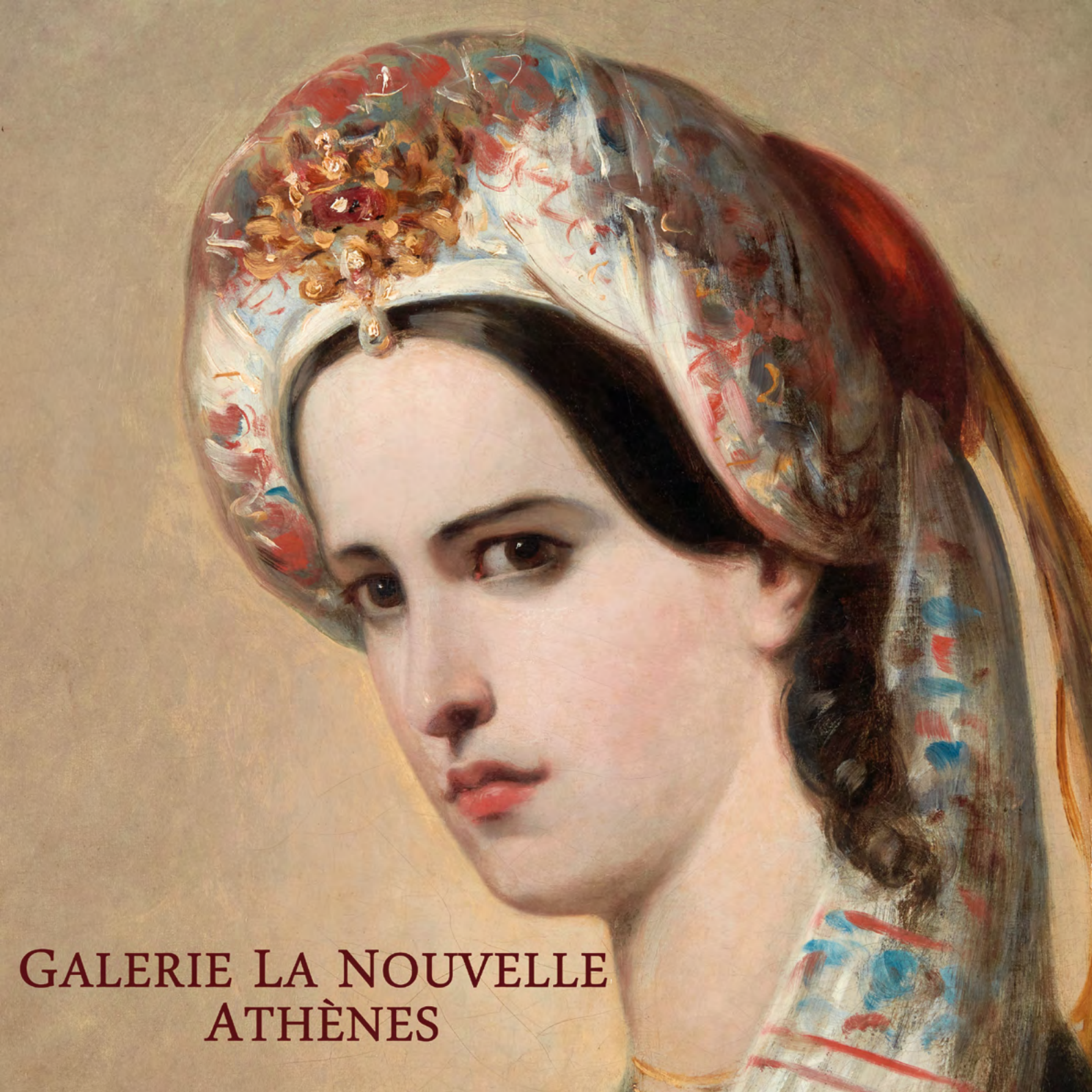


Galerie La Nouvelle Athènes

Galerie
La Nouvelle Athènes

Raphaël Aracil de Dauksza & Damien Dumarquez

Peintures du XIX^e siècle

Novembre 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. Pierre-Henri de VALENCIENNES (1750-1819)

Paysage au jeune berger, vers 1795-1800

Huile sur papier marouflé sur toile

28,6 x 44,3 cm

Provenance : Achille Valenciennes, neveu de l'artiste ; succession Jules Boilly, Paris, hôtel Drouot, 14-16 décembre 1874, n°207

Porte une étiquette sur le châssis *Offert par le neveu de l'auteur, à J. Boilly comme une marque de reconnaissance/ et d'amitié/ le 4 août 182*[?]./ *A V.*

Pierre-Henri de Valenciennes, *L'Orage au bord d'un lac*, 1780, huile sur papier, Paris, musée du Louvre

De lourds nuages s'approchent et menacent le sommet d'une massive montagne. Ils projettent lentement leur ombre sur une plaine ponctuée par quelques maisons et fermes fortifiées. Au premier plan sur la gauche, un jeune berger, entouré de ses moutons, lève la tête vers le ciel.

Pierre-Henri de Valenciennes s'initie à la peinture en autodidacte avant d'intégrer l'Académie royale des Beaux-Arts de Toulouse à l'âge de vingt ans. Selon certains de ses biographes, il fit un premier mais très bref séjour en Italie l'année précédente. Après deux années de formation, il peut se rendre à Paris et entrer dans l'atelier de Gabriel-François Doyen. Peintre d'histoire, ce maître ne détourne pas Valenciennes de son goût pour le paysage. En 1777, le jeune artiste gagne Rome où il réside et travaille jusqu'en 1785, date de son retour à Paris. De son séjour, il rapporte une multitude de dessins ainsi qu'un grand nombre d'études à l'huile réalisées en plein air. Reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture, Valenciennes ouvre un atelier où il forme une nouvelle génération de peintres paysagistes tels que Jean Victor Bertin, Louis-Étienne Watelet, Louis François Lejeune ou Pierre Prévost. Parallèlement, il donne des cours de perspective à l'École polytechnique nouvellement créée et fait paraître entre 1799 et 1800 les principes de son enseignement dans un ouvrage intitulé *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du Paysage*. Son influence sur la peinture de paysage au XIX^{e} siècle est prépondérante. Romantiques et classiques suivront les deux voies tracées par le peintre : les premiers dans une approche directe et sensible du paysage sur le motif, à l'image de Camille Corot et Théodore Rousseau, les seconds vers une vision idéalisée et souvent recomposée de la nature en atelier, tels Caruelle d'Aligny et Paul Flandrin.

Le *Paysage au jeune berger* illustre parfaitement la méthode de Valenciennes et plus particulièrement ce qu'il appelle le « re-souvenir ». Composition imaginaire réalisée dans son atelier parisien, ce paysage à l'apparente spontanéité s'inspire des études rapportées d'Italie quelques années plus tôt et connues aujourd'hui grâce à la donation de la princesse Louis de Croÿ au Louvre en 1930. Comme l'indique une mention manuscrite sur le châssis, l'œuvre fut offerte par Achille Valenciennes (1794-1865), neveu de l'auteur, au peintre Jules Boilly (1796-1874) en souvenir de son oncle décédé en 1819. Elle change de propriétaire en décembre 1874 à l'hôtel Drouot lors de la dispersion de la succession Boilly. Après examen de l'œuvre, Luigi Gallo, spécialiste de l'artiste, a proposé une datation autour de 1800.

2. François Marius GRANET (1775-1849)

Vue de Rome, vers 1802-1810

Huile sur papier marouflé sur carton

17 x 27 cm

Trace de signature à l'encre en bas à gauche *GRANET*

J.-A.-D. Ingres, *Portrait de François Marius Granet*, 1807, huile sur toile, Aix-en-Provence, musée Granet

En arrivant à Rome à l'âge de vingt-sept ans, François Marius Granet ignore qu'il y passera deux décennies. Formé à Aix-en-Provence auprès de Jean-Antoine Constantin, il se rend à Paris et intègre le prestigieux atelier de David. Durant cette période, il se lie durablement à Ingres et Girodet avec lesquels il partage un atelier. En 1802, le jeune peintre accompagné de son fidèle ami Auguste de Forbin quitte Paris pour se rendre à Rome qu'il atteint au début de l'été. D'abord logé près de San Carlo al Corso, Granet s'installe ensuite comme peintre indépendant et trouve un atelier dans une maison située au coin de la via Felice et de la via Gregoriana, tout près de la Trinità dei Monti sur la colline du Pincio. À cette époque, la Villa Médicis voisine n'est pas encore le siège de l'Académie de France à Rome.

Les œuvres de chevalet de Granet, destinées à être montrées, alternent avec celles plus intimes, esquissées sur le motif. Ces huiles de petit format composent un véritable journal qui témoigne des sites parcourus et de l'intérêt du peintre pour les variations de la lumière. Installé tout près de la villa Malta, dont on voit la tour à gauche de la composition, Granet ébauche un panorama de la ville. La technique de cette œuvre, brossée à l'huile largement diluée, correspond aux premières années du peintre à Rome et rappelle son goût pour l'aquarelle et le lavis. L'image se divise en trois registres : le ciel ocre et bleu traversé par les nuages ; la ville de Rome qui s'étend vers le lointain ; et enfin le premier plan, évoqué par d'amples coups de pinceau chargé de vert sur un fond brun qui laisse transparaître la réserve du papier. Si Granet n'attache ici que peu d'importance à la restitution précise des architectures et se concentre sur l'ambiance générale, certains bâtiments, tels le palais du Quirinal ou les coupoles des églises du Santissimo Nome di Maria al Foro Traiano et de Sant'Andrea della Valle, restent identifiables.

Depuis la villa Malta ou ses abords, Granet a peint plusieurs études et œuvres abouties qui témoignent de son affection particulière pour ce point de vue. Le peintre fréquente la villa, récemment acquise par Friederike Brun, une femme de lettres danoise qui y tient salon et accueille de nombreux artistes tels que Berthel Thorvaldsen, Vincenzo Camuccini ou Angelica Kauffmann. Madame de Staël et Lucien Bonaparte sont également des habitués de la villa. En 1806, Granet est rejoint par Ingres qui peint l'année suivante son portrait depuis la terrasse de la Villa Médicis. Le paysage à l'arrière-plan montre les toits de Rome et le palais du Quirinal. L'intérêt d'Ingres pour l'art du paysage étant depuis longtemps contesté, plusieurs spécialistes du peintre attribuent le panorama derrière le portrait de son ami à Granet lui-même.

3. Jean Victor BERTIN (1767-1842)

Paysage antique, vers 1804

Huile sur toile

16 x 21,5 cm

Jean Victor Bertin, *Paysage*, 1804, huile sur toile, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art

Jean Victor Bertin naît à Paris le 20 mars 1767. À dix-huit ans, il intègre l'atelier de Gabriel-François Doyen pour y étudier le genre historique mais change rapidement de voie et s'oriente vers le paysage, en choisissant pour nouveau maître le peintre Pierre-Henri de Valenciennes. L'influence de cet artiste, alors chef de file du paysage néo-classique en France, sera déterminante sur l'ensemble de sa carrière. Au Salon de l'an VIII (1799), Bertin connaît son premier succès officiel en recevant un prix d'encouragement. Dès lors, il est reconnu comme l'une des figures montantes de la peinture de paysage et obtient à ce titre ses premières commandes publiques et privées.

Au premier plan d'un paysage ouvert en son centre sur les montagnes, le peintre dispose plusieurs personnages vêtus à l'antique. Installé dans le lit d'une ancienne rivière asséchée et dominée par les arbres, cinq jeunes femmes entourent un homme assis sur une pierre. Au loin, d'autres silhouettes semblables à des vestales s'animent autour d'une colonne. Quelques toits émergeant de la végétation signalent la présence d'un village au flanc des collines. Sur cette toile de petit format, Bertin propose une composition dont nous ne connaissons à ce jour aucune réplique. Il est cependant possible de la rapprocher d'une autre peinture datée de 1804 et conservée à l'Indianapolis Museum of Art. Les deux œuvres évoquent l'âge d'or d'une antiquité idéale où les figures drapées ne sont qu'un prétexte à la représentation de la nature dominante. Ce genre initié par des artistes français à Rome au XVII^{e} siècle, tels que Nicolas Poussin et Gaspard Dughet, connaît un regain d'intérêt au tournant des XVIII^{e} et XIX^{e} siècles.

Devenu maître à son tour, Jean Victor Bertin transmet cette tradition à toute une génération d'artistes dans son atelier. Il incite ses élèves à se rendre sur le motif et à se confronter directement à la nature. Avec Valenciennes, il milite au sein de l'Académie pour que le paysage historique soit reconnu comme un genre à part entière. Il faudra cependant attendre 1816 pour que ce genre soit consacré par l'École avec l'ouverture d'un concours spécifique. Le premier lauréat en 1817 du Prix de Rome de paysage fut l'un des élèves les plus prometteurs de Bertin : Achille-Etna Michallon. Ce jeune artiste mort à l'âge de vingt-cinq ans ouvrit la voie au paysage romantique en se détachant de l'enseignement de son maître. Jules Coignet, Charles Rémond et surtout Camille Corot, tous d'anciens compagnons de l'atelier Bertin, surent insuffler au genre du paysage une fougue nouvelle en suivant le modèle de leur ami trop tôt disparu.

4. Pierre-Jérôme LORDON (1779-1838)

Agar dans le désert, 1814

Huile sur toile

41 x 33 cm

Signé en bas à droite *P. J Lordon*

Marque au dos *Belot, / 3, rue de l'Arbre-Sec*

Étiquette de la vente de la collection Battut, n°140

Ch. Normand, d'après P.-J. Lordon, *Agar dans le désert*, gravure *in* Ch.-P. Landon, *Annales* [...], Paris, 1814

Dans un paysage aride surmonté de hautes falaises, une jeune femme coiffée d'un turban tend une coupe vers la bouche d'un enfant évanoui. Sarah, la femme d'Abraham qui a plus de quatre-vingts ans, n'a pas donné de descendance à son époux et décide de lui offrir sa jeune servante égyptienne, Agar, comme concubine. De cette union, naît Ismaël. Lorsque plus tard Sarah finit par mettre au monde elle-même un fils, Isaac, elle chasse Agar et Ismaël dans le désert de Beer-Sheva. Munis d'un bout de pain et d'un peu d'eau, mère et fils sont condamnés à l'errance. Rapidement à court de vivres, Agar dépose Ismaël à l'ombre d'un arbuste puis s'éloigne pour ne pas assister, impuissante, à sa mort. L'intervention divine permet à Agar de trouver un puits et de sauver son fils. Le peintre Pierre-Jérôme Lordon choisit cet instant précis de l'épisode biblique comme sujet pour sa participation au Salon de 1814.

Né en 1779, Pierre-Jérôme Lordon est le fils d'un négociant installé en Guadeloupe. Adolescent, il est envoyé à Paris par son père et intègre à treize ans l'École centrale des travaux publics, future École polytechnique. Son professeur de dessin, le peintre François-Marie Neveu décèle très tôt ses talents artistiques et l'incite à poursuivre dans cette voie. Muni d'un diplôme d'ingénieur géographe, Lordon s'engage dans l'armée mais démissionne rapidement pour se consacrer à la peinture. Il rejoint alors l'atelier de Pierre-Paul Prud'hon dont il devient l'élève et l'ami fidèle, puis débute au Salon en 1806. Deux ans plus tard, il reçoit une médaille d'or pour son interprétation de *La Communion d'Atala* inspirée du roman de Chateaubriand.

Lorsque le peintre expose sa toile illustrant *Agar dans le désert* au Salon de 1814, le livret signale qu'elle est déjà la propriété de Kirkman Finlay (1773-1842), riche industriel, député du parlement d'Angleterre. Charles-Paul Landon, célèbre critique d'art de son époque, avait choisi de commenter l'œuvre de Lordon dans ses *Annales du Musée et de l'école des beaux-arts* de 1814. Comme toujours, Landon accompagne le texte d'une reproduction de l'œuvre et charge Charles Normand d'en réaliser la gravure au trait. La peinture exposée au Louvre ayant déjà dû quitter la France pour l'Angleterre, le graveur est contraint de s'inspirer d'une autre version pour réaliser l'illustration. Pour cette deuxième œuvre de taille plus réduite, Lordon fait le choix d'un format vertical et non horizontal. Divisée en deux registres, sa composition donne une place plus large aux falaises et accentue l'impression d'isolement des personnages. La première version, restée depuis 1814 en Angleterre, est réapparue lors d'une vente chez Christie's à Londres le 1er mars 1991. Probablement du fait d'une erreur de lecture de la signature, l'œuvre est présentée à cette occasion comme attribuée à Charles-Paul Landon et non à Pierre-Jérôme Lordon.

5. Auguste-Jacques RÉGNIER (1787-1860)

Le Moulin de Crespy, 1817

Huile sur toile

40 x 32 cm

Signé et daté en bas à gauche *Régnier 1817*

Annoté et titré à l'encre sur le châssis *Régnier / Moulin de Crespy / n°199*

Reprise de cette mention au revers du cadre d'origine

Exposé au Salon de 1817 (n°637)

Auguste-Xavier Leprince, *Moulin à eau près de Crespy*, 1822, mine de plomb sur papier, Paris, musée du Louvre

Ancien élève de Jean Victor Bertin, célèbre paysagiste néo-classique formé chez Pierre-Henri de Valenciennes, Régnier put admirer dans l'atelier de son maître un pan plus intimiste de sa production. En parallèle de ses vastes compositions à sujets antiques, Bertin réalise de nombreuses toiles s'inspirant de vues observées dans les environs de Paris, à Arcueil ou Essonnes par exemple. Ces peintures, d'une apparente simplicité, dégagent une impression de calme et de silence qui ont influencé Régnier. Cependant, dès sa première participation au Salon en 1812, le peintre intègre une dimension romantique absente des œuvres de son maître. Le tableau qu'il présente cette année-là, titré *Paysage, temps orageux,* représente une jeune femme au centre d'une nature menaçante. Ses nombreux voyages en Auvergne, dans le Dauphiné, en Normandie et en Picardie lui inspirent des sujets qui attirent l'attention de la duchesse de Berry et du duc d'Orléans. En 1817, il expose au Salon une huile baptisée sobrement *Un Moulin à eau*. Le livret ne mentionne alors aucune localisation précise pour ce moulin.

Choisissant une vue au cadrage resserré, le peintre représente l'arrière d'une bâtisse de pierre à laquelle est fixée une roue à aubes. Le regard semble pris au piège dans ce recoin exigu fermé par les pans de la toile, sous un ciel menaçant d'orage. Quelques oiseaux, peints en noir ou en blanc, ne parviennent pas à animer les nuages. Deux arbres courts aux troncs noueux dominent la roue d'où l'eau s'écoule péniblement vers un lit asséché. Les murs laissent échapper des gerbes de foin, mêlées à une végétation sauvage. En l'absence d'un mince filet de fumée s'échappant de la cheminée, ce lieu peu accueillant aurait paru inhabité. Au revers, sur le châssis, l'auteur a pris soin de titrer son œuvre : *Le Moulin de Crespy*. Nous savons que Régnier, à cette époque, arpente la Picardie, s'arrêtant à Pierrefonds pour admirer les ruines du château, ou à Crépy-en-Valois comme en atteste une huile conservée au musée Magnin de Dijon. Crépy s'écrit alors souvent Crespy. Au sortir de cette ville, le hameau de Duvy abritait un grand nombre de moulins disparus pour la plupart mais dont les archives ont conservé le souvenir. Un dessin daté de 1822 et signé par Auguste-Xavier Leprince représente le même moulin sous un angle différent avec l'indication manuscrite *Moulin à eau près Crespy*.

Par la suite, Auguste-Jacques Régnier participe régulièrement au Salon et reçoit plusieurs commandes officielles, notamment pour la galerie de Diane à Fontainebleau et l'église Saint-Roch à Paris. Au début des années 1820, il se lie d'amitié avec le peintre anglais Richard Parkes Bonington qui lui fait découvrir l'œuvre de John Constable. De ce dernier, il possède une esquisse de paysage que toute la nouvelle génération des peintres romantiques vient admirer dans son atelier.

6. Attribué à Alexandrine de LAVAL (vers 1780 - après 1838)

Portrait présumé de M^lle George en Allégorie de la Nuit, 1818

Huile sur toile

55 x 45 cm

Signé du monogramme et daté sur la gauche *ADL 1818*

Anthelme-François Lagrenée, *Portrait de M^lle George*, 1810, huile sur toile, Paris, Comédie-Française

Née dans une famille d'artisans de la région parisienne, Alexandrine de Laval entre dans l'atelier de Jean-Baptiste Regnault vers 1800-1805. Elle débute au Salon de 1808 en présentant un portrait de femme en pied puis connaît son premier succès deux ans plus tard avec *Malvina, Chant de douleur sur la perte de son cher Oscar*. Sous la Restauration, les régulières participations d'Alexandrine de Laval aux expositions officielles attestent de choix thématiques aussi variés qu'ambitieux. Refusant vraisemblablement de se cantonner à un genre précis, elle alterne les sujets religieux, historiques et littéraires tout en exposant plusieurs portraits de commandes. Absente des livrets entre 1815 et 1818, elle revient au Salon de 1819 avec une toile intitulée *Corisandre* et une série de portraits.

Inscrit dans un ovale, le modèle de profil tourne la tête vers la gauche. Un voile blanc étoilé est attaché par une épingle à motif de papillon au sommet de sa coiffure relevée en chignon. Un pendant d'oreille orné de trois perles et un large bracelet d'or et de pierres vertes complètent sa tenue. Le fond sombre, les étoiles et le papillon – attribut de Psyché – renvoient au vocabulaire symbolique de la nuit. Datée de 1818, l'œuvre pourrait représenter l'une des plus célèbres actrices du temps : Mademoiselle George. De son véritable nom Marguerite-Joséphine Weimer, la tragédienne, modèle récurrent des peintres de son époque, a 31 ans à l'époque de ce portrait. Cette peinture, réapparue comme attribuée au peintre Anne-Louis Girodet, montre indubitablement l'influence de Regnault. Les lettres *ADL*, entremêlées mais clairement lisibles, correspondent aux initiales d'Alexandrine de Laval qui fut l'élève de ce dernier. Si l'on peut retrouver régulièrement le nom de cette artiste attaché sous la forme Delaval, il fut souvent d'usage sous la Restauration de détacher la particule de son patronyme.

Bien que nous ne connaissions aujourd'hui qu'un nombre très restreint d'œuvres de cette femme artiste, les critiques témoignent de l'intérêt suscité par son travail tout au long de sa carrière. À partir de 1824, l'administration des Beaux-Arts lui alloue une pension annuelle de 600 francs et lui commande des copies pour Versailles. À cette époque, elle réside chez son oncle, l'horloger Louis Thomé qui travaille au château. Elle participe pour la dernière fois au Salon en 1837. Après cette date, il semble que d'importants problèmes de santé la contraignent à poser ses pinceaux.

7. Robert-Léopold LEPRINCE (1800-1847)

La Grange aux dîmes de Provins, 1824

Huile sur toile

37,5 x 45,5 cm

Signé et daté en bas à droite *Leopold / Leprince /1824*

Robert-Léopold Leprince, *Berger et son troupeau dans la vallée*, 1826, huile sur toile, Paris, Galerie La Nouvelle Athènes

Robert-Léopold Leprince et son frère Auguste-Xavier sont formés par leur père Anne-Pierre Leprince au métier de peintre. Après s'être chargé à son tour de la formation de son plus jeune frère Gustave, Robert-Léopold débute au Salon de 1822 et se spécialise dans l'art du paysage. En compagnie d'Auguste-Xavier, il voyage en quête de motif et découvre la Picardie, les alentours de Montmorency, d'Écouen, de Provins et fréquente la forêt de Fontainebleau. Une dizaine de carnets de dessins conservés au musée du Louvre permettent de suivre leur parcours. Entre 1823 et 1824, les deux frères se rendent en Suisse puis visitent la Normandie d'où ils rapportent des vues du Havre, de Rouen et de Honfleur qui valent à Robert-Léopold une médaille de première classe au Salon de 1824.

La même année, Robert-Léopold Leprince peint une œuvre proche de l'esthétique d'artistes tels que Charles-Marie Bouton ou François Marius Granet. Parallèlement au style troubadour très en vogue sous la Restauration, ces peintres se sont fait une spécialité des architectures médiévales animées. La scène illustrée par Leprince se déroule sous la salle voûtée de la Grange aux dîmes de Provins. Leprince avait participé dès 1822 à un recueil de vues de Provins avec une lithographie représentant cet ancien entrepôt marchand du XIII^{e} siècle. Au centre de la toile peinte en 1824, l'artiste place un moine cistercien vêtu d'une coule blanche et qui tient dans sa main une feuille de papier. À ses pieds, deux hommes lient en ballots ce qui semble être du houblon alors que sur la droite, un troisième émerge d'une trappe et fait rouler depuis le cellier un tonneau attaché par des cordes vers l'extérieur de l'édifice. Probablement saisi par la monumentale austérité de l'architecture autant que par l'activité des hommes, le peintre quitte pour cette toile le genre du paysage qu'il affectionne habituellement. Leprince participe avec cette œuvre d'une démarche esthétique générale, initiée par la publication des différents volumes illustrés des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* dirigée par le baron Taylor et Charles Nodier, en mettant en avant le patrimoine français par des représentations de bâtiments, de lieux et de ruines médiévales.

De retour à Paris dans son atelier du 33 rue d'Hauteville, Leprince prépare sa participation aux salons de Douai et de Lille, celui de Paris n'ayant pas lieu en 1825. Auguste-Xavier, toujours élève de l'École royale des Beaux-Arts, gagne le concours d'esquisses de 1826 mais décède prématurément l'année suivante. Suite à la perte de son frère, Robert-Léopold se retire à Chartres d'où il envoie ses œuvres aux salons jusqu'en 1845.

8. Alexis-Victor JOLY (1798-1874)

Les Pertes du Rhône, vers 1825

Huile sur toile

32,5 x 40,5 cm

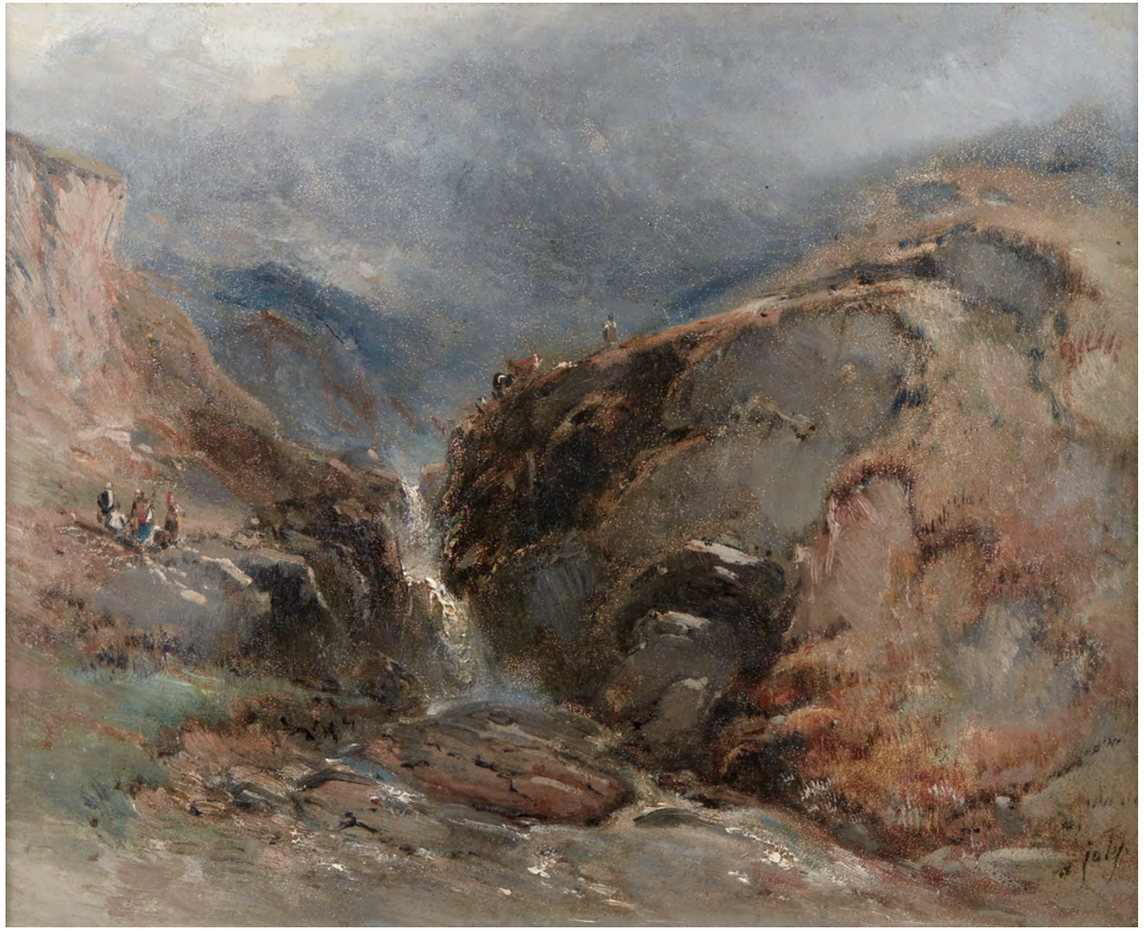
Signé en bas à droite *a. joly*

G. Engelmann, d'après A.-V. Joly, *Les Pertes du Rhône*, lithographie, *in* Ch. Nodier, J. Taylor et A. de Cailleux, *Voyages pittoresques* [...] *Franche-Comté,* Paris, 1825

Le site des Pertes du Rhône se situait près de Bellegarde-sur-Valserine, juste en amont du confluent de la Valserine et du Rhône, aux frontières de l'Ain et de la Haute-Savoie. En ce point précis, les roches masquaient le cours du Rhône qui, plongeant dans des excavations profondes de soixante mètres, finissait par disparaître. Le lieu a attiré de nombreux visiteurs tout au long du XIX[e] siècle, comme Lamartine, ou Victor Hugo qui écrit à sa vue « *Quel cri de rage, quel rugissement féroce, le Rhône se précipitait dans le gouffre.* » Aujourd'hui noyées suite à la construction d'un barrage, les Pertes du Rhône furent le sujet d'un grand nombre de photographies et de quelques gravures. Travaillant sur le volume des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* consacré à la Franche-Comté, le baron Taylor et Charles Nodier font appel en 1825 à Alexis-Victor Joly pour quelques-unes des illustrations, dont celle représentant les Pertes du Rhône.

Formé dans l'atelier de Pierre Mongin, puis probablement dans celui de Jean Victor Bertin, Joly débute au Salon de 1817 en exposant des vues de Chambéry et de Grenoble. Ces choix thématiques, preuves que le peintre séjourne très tôt dans la région des Alpes, seront récurrents dans son œuvre. Méconnu et souvent confondu avec son homonyme et contemporain, Adrien Joly de la Vaubignon, Alexis-Victor est avant tout un paysagiste. Pour la lithographie représentant les Pertes du Rhône, il s'associe avec Victor Adam qui se charge des figures du premier plan où deux hommes, une femme et un chien découvrent le fleuve tumultueux depuis les hauteurs d'une passerelle. Le reste de la planche est occupé par le paysage lui-même. Sur une toile datant probablement de la même époque, Joly propose une interprétation du site plus naturaliste. Le peintre choisit d'ignorer la passerelle et plonge l'arrière-plan dans une brume épaisse. Quelques figures, un berger et ses bêtes sur la droite, une famille sur la gauche se perdent dans le paysage sans l'animer. Sur les côtés, la végétation, brossée en vert et brun, se mêle aux roches grises pendant que l'eau, traduite par quelques empâtements de blanc, s'écoule au centre avant de disparaître devant nous. La préparation du support lui donne un aspect grainé qui accroche la peinture de manière irrégulière, accentuant le caractère minéral du site représenté.

Excellent dessinateur et lithographe, Joly fournit un nombre important de petits paysages au lavis d'encre qui garnissent alors les *liber amicorum*. Pour les éditeurs, il traduit sur la pierre des vues d'Amérique du Sud ou de Russie sans avoir jamais visité ces régions lointaines. Au début des années 1830, Alexis-Victor Joly, jeune marié, s'installe rue Jean-Goujon à Paris. Son épouse Delphine, avec laquelle il partage un atelier, fait également une carrière artistique en tant qu'aquarelliste et expose au Salon en 1833. Si Joly participe régulièrement aux expositions officielles jusqu'à son décès en 1874, ses peintures sont rares et son œuvre reste encore largement à étudier.



9. Marie-Philippe COUPIN de la COUPERIE (1773-1851)

Aliénor d'Aquitaine et Rosemonde Clifford, vers 1826

Huile sur papier marouflé sur toile

33 x 27 cm

Cadre d'origine avec mention du nom de l'auteur sur le cartouche

Porte le cachet de cire de la collection du marquis Emmanuel de Pastoret au revers sur le châssis

M.-Ph. Coupin de la Couperie, *Les Amours funestes de Francesca da Rimini*, 1812, huile sur toile, Lille, palais des Beaux-Arts

Marie-Philippe Coupin de la Couperie est l'un des principaux représentants de la peinture troubadour en France dans la première moitié du XIX^e^ siècle. Formé dans l'atelier de Girodet dont il devient l'un des élèves favoris, Coupin expose régulièrement au Salon et travaille pour la manufacture de Sèvres. Proche des Bonaparte, il côtoie l'impératrice Joséphine qui avait acquis sa première toile exposée au Salon de 1812, *Les Amours funestes de Francesca da Rimini*. À la chute de l'Empire, Louis XVIII et la duchesse d'Angoulême, qui apprécient ses œuvres, ne lui tiennent pas rigueur de sa proximité avec l'ancienne impératrice. Puisant son inspiration dans les récits historiques et légendaires du Moyen Âge, son style montre un souci constant de vraisemblance dans le traitement des costumes et des accessoires. Ses sources, qui vont de Dante à Walter Scott, en passant par les pièces à la mode jouées sur les scènes parisiennes, alternent entre épopées à l'esprit chevaleresque et tragédies romantiques.

En 1826, la Comédie-Française programme une pièce nouvelle d'Émile de Bonnechose : *Rosemonde*. L'œuvre s'inspire d'un épisode légendaire de l'histoire anglaise du XII^e^ siècle. Rosemonde Clifford fut la maîtresse favorite d'Henri II qui l'installe dans le château de Woodstock pour la préserver de la jalousie de la reine Aliénor. Censé être rendu inaccessible par un labyrinthe, l'endroit est pourtant le théâtre d'un drame. Parvenant à déjouer la sécurité, la reine trouve Rosemonde en son château et lui offre le choix de s'ôter la vie par le poignard ou le poison. Coupin de la Couperie illustre le moment où la reine, accompagnée de deux de ses servantes, contraint la belle Rosemonde à se donner la mort. Dans un souci de cohérence historique, le peintre multiplie les détails qu'il emprunte au vocabulaire esthétique médiéval : porte de style roman et plafond gothique, mobilier et instruments de musique anciens, armoiries ornées d'un lion et costumes. La figure de la reine, un couteau à la main, semble s'inspirer de plusieurs portraits présumés de Lucrèce Borgia alors que la servante évoque l'une des sculptures hurlantes de Niccolò dell'Arca à Bologne. L'ensemble de la composition reprend les caractères généraux des *Amours funestes de Francesca da Rimini* : un groupe principal au centre et une ouverture sur la droite avec figure secondaire. En outre, la lyre médiévale à table d'harmonie circulaire accrochée sur la gauche se retrouve à l'identique dans *Christine de Pisan assise sur un balcon*, autre œuvre de l'artiste. Le sujet, bien que relativement rare, est traité par deux autres peintres troubadours : Raymond Monvoisin en 1827 et Louis Ducis en 1831.

Cette œuvre entre rapidement dans la collection du marquis Emmanuel de Pastoret (1755-1840) dont elle porte le cachet au revers. Sans être resté dans les mémoires comme un important collectionneur, ce dernier, ministre de Charles X et pair de France, fut portraituré par Paul Delaroche en 1829.

10. Lancelot-Théodore TURPIN de CRISSÉ (1782-1859)

Soleil couchant dans la mer, vers 1826

Huile sur papier marouflé sur toile

20,5 x 25 cm

Cadre d'origine avec cartouche au nom de l'auteur

Devilliers et Bosc, d'après L.-Th. Turpin de Crissé *Soleil couchant dans la mer*, gravure *in* Turpin de Crissé, *Souvenirs du golfe de Naples* [...], Paris, 1828

« *C'est ordinairement le soir que le spectacle de la pêche s'offre à l'étranger avec le plus d'intérêt* (…) » écrit Turpin de Crissé en décrivant un coucher de soleil depuis la plage de Chiaja. Publiés en 1828, ses *Souvenirs du golfe de Naples* présentent une sélection de vues napolitaines issues des voyages en Italie que le peintre entreprit en 1808, 1818 et 1824. L'image figure dans ces *Souvenirs* par le biais d'une gravure placée en cul-de-lampe et titrée « Soleil couchant dans la mer » que l'on doit à Devilliers et Bosc. La composition réduite à deux personnages s'inspire, bien que simplifiée, d'une huile sur papier peinte probablement vers 1826 d'après un dessin fait sur le motif. La plage du faubourg de Chiaja se situe à l'ouest de Naples, entre le Castel dell'Ovo et le Pausilippe. Outre la localisation de la scène, le texte de Turpin accompagnant la gravure signale que les pêcheurs sont sur le point d'aller se reposer, tandis que leurs femmes préparent le repas du soir. Les voiles étendues sur les rames servent de coupe-vent à la famille. Si Turpin a souvent représenté des marines pour elles-mêmes, cette scène lui donne l'occasion de développer un propos sur le mode de vie des *lazzaroni* et, de manière plus générale, des Napolitains.

L'Italie, et Naples en particulier, sont intrinsèquement associées à la carrière de Turpin. À dix-huit ans, le jeune artiste qui n'avait jusqu'alors reçu qu'une formation artistique dans le cercle familial, entreprend plusieurs voyages d'étude grâce au soutien du comte de Choiseul-Gouffier. Après avoir visité la Suisse en 1803, il découvre l'Italie cinq ans plus tard. Lors de ce premier séjour, Turpin visite Rome, Florence ou encore Naples et se lie d'amitié avec François Marius Granet. Par la suite, il retourne très fréquemment en Italie, comme en témoignent ses dessins et ses envois au Salon.

C'est probablement lors de son voyage de 1824 que Turpin peut voir et décrire ces pêcheurs devant un soleil couchant. Pendant ce dernier séjour italien avant la publication de ses *Souvenirs du golfe de Naples*, le peintre visite trois mois durant Livourne, Pérouse, Mantoue et Venise mais retourne également à Naples. À cette occasion, l'artiste semble avoir porté un intérêt tout particulier aux pêcheurs napolitains. Il les a représentés tantôt avec leurs bateaux, tantôt endormis chez eux ou en pleine réflexion sur un rocher, ou comme ici capturés sur le vif pendant un moment de vie familiale. Tout en manifestant un goût pour le pittoresque et les gens humbles, Turpin bénéficie tout au long de sa carrière du soutien des élites de son temps. Auparavant fidèle aux Bonaparte – certains lui prêtent une relation avec l'impératrice Joséphine –, il devint par la suite un des peintres en vogue de la Restauration. L'ouvrage publié en 1828 est dédicacé à la duchesse de Berry. Née dans le royaume de Naples, Marie-Caroline de Bourbon-Sicile appréciait particulièrement cette esthétique pittoresque.

11. Théodore CARUELLE d'ALIGNY (1798-1871)

Vue de l'abbaye de Santa Scolastica à Subiaco, vers 1826

Huile sur papier marouflé sur carton

20,5 x 27 cm

Louis Gauffier, *Vue de l'abbaye de Santa Scolastica à Subiaco*, huile sur papier marouflé sur toile, Lille, palais des Beaux-Arts

Théodore Caruelle d'Aligny reçoit ses premières leçons du peintre paysagiste Louis-Étienne Watelet qui l'incite à travailler sur le motif. Plus tard, il intègre pour parfaire sa formation l'atelier de Jean-Baptiste Regnault, célèbre peintre d'histoire qui lui enseigne la figure. Fort de ce double apprentissage, il participe pour la première fois au Salon en 1822. L'œuvre reçoit un bon accueil critique et lui apporte un début de reconnaissance parmi les paysagistes de sa génération. Caruelle commence à fréquenter différents artistes paysagistes issus de l'atelier de Jean Victor Bertin, dont Camille Corot, avec lequel il se lie d'une amitié durable. Cette relation sera déterminante pour la carrière des deux peintres.

En 1824, Théodore Caruelle d'Aligny entreprend le traditionnel voyage en Italie. Grâce aux dates et aux localisations portées sur ses dessins, il est possible de suivre son parcours depuis Naples au début de l'été jusqu'à Rome en décembre. Au cours de l'année suivante, il découvre un à un les principaux sites du Latium de Civita Castellana à Tivoli, en passant par Subiaco. L'austère beauté du site dans les montagnes du Latium allie nature grandiose, vestiges antiques et architectures monumentales. Ce lieu servit d'ermitage à saint Benoît de Nursie qui, installé dans une grotte, y fonda son premier monastère. Lorsque Caruelle d'Aligny découvre le site pour la première fois en 1825, il s'intéresse au large panorama qui montre la ville dominée par l'abbatiale. Rejoint par Corot à Rome en décembre, il retourne à Subiaco l'année suivante. Caruelle d'Aligny peut alors s'arrêter sur le chemin escarpé qui mène à l'abbaye de Santa Scolastica. Sous le pinceau du peintre, la silhouette massive de l'architecture accrochée au relief se teinte d'ocre rouge et se détache d'un fond de ciel bleu sans nuage. Le geste visible et rapide atteste d'une œuvre exécutée sur place et déjà marquée par l'influence de son ami.

L'œuvre, qui fut affublée d'une fausse signature « Corot » correspond assurément à la technique de Caruelle d'Aligny lors de son premier séjour italien. À son retour en France en 1827, le peintre découvre le potentiel du site de Barbizon avec ses paysages de forêt et ses crayères qui lui rappellent tant l'Italie. Caruelle obtient une véritable reconnaissance en participant régulièrement au Salon. Surnommé par certains critiques de l'époque l'« Ingres du paysage », il reçoit plusieurs commandes officielles. En 1860, Théodore Caruelle d'Aligny est nommé à la direction de l'école des Beaux-Arts de Lyon à la demande des peintres lyonnais Orsel et Bonnefond. Au décès du peintre, Corot aidera sa veuve à préparer l'inventaire de l'atelier dont la vente s'est déroulée en mai 1874 à Paris. Si son ami de jeunesse est aujourd'hui considéré comme l'un des peintres majeurs de l'histoire de l'art du paysage, Caruelle est lui peu à peu tombé dans l'oubli.

12. Léon FLEURY (1804-1858)

Trois lacs d'Italie du Nord, vers 1827-1829

Huile sur papier marouflé sur toile

1. 12 x 26 cm
2. 15 x 26 cm
3. 19 x 26 cm

Le premier annoté en bas à droite *Lac majeur*

Camille Corot, *Lac de Piediluco*, 1826, huile sur toile, Oxford, Ashmolean Museum

« *Fleury qui vit à Rome juste comme moi* […] *travaille depuis le matin jusqu'au soir ; puis se couche pour recommencer la même chose le lendemain.* » Ces quelques mots rédigés par Camille Corot dans une lettre datée du 2 février 1828 décrivent bien le tempérament de Léon Fleury pendant son séjour italien. Formé auprès de son père Antoine-Claude Fleury, le jeune peintre entre à l'École des Beaux-Arts en 1821, puis intègre l'atelier de Jean Victor Bertin où il rencontre Corot. En 1825, faute de moyens financiers, Fleury ne peut suivre son camarade sur la route de l'Italie et doit attendre 1827 pour entreprendre le voyage. Les éléments précis concernant son séjour sont rares et le plus souvent sa présence en un lieu n'est connue que grâce à la correspondance de ses amis ou par les annotations portées sur ses œuvres. Nous ne savons donc pas si Fleury fait étape dans le nord de la péninsule à son arrivée en 1827 ou à son retour vers la France deux ans plus tard.

L'existence de trois vues des lacs alpins atteste de sa présence dans cette région. La première de ces œuvres porte en bas à droite, grattée dans la pâte encore fraîche, la mention « *Lac majeur* ». Depuis les hauteurs d'une colline, Fleury brosse l'étendue du lac auquel il donne une couleur laiteuse. En quelques touches énergiques de brun, le peintre évoque les îles Borromées et d'une pointe de beige, la voile d'un bateau. Au premier plan sur la droite, il esquisse un bosquet d'arbres et le toit d'une maison alors que plus loin les montagnes occupent le fond de la composition en ne laissant que très peu de place au ciel. La deuxième vue ne porte pas d'annotation mais semble correspondre au lac de Garde vu depuis Riva del Garda. Les hautes montagnes dominent un bras de terre qui sépare le lac en deux étendues d'eau distinctes. Sur la gauche, le peintre a pris soin d'ajouter deux figures qui donnent une idée de l'échelle. La troisième peinture, également sans mention, représente une vue du lac de Lugano depuis Collina d'Oro. Sa composition se développe sur plusieurs plans horizontaux : un espace de végétation traité dans un camaïeu de vert, du plus clair vers le plus sombre, puis le lac dont les eaux bleues nous séparent de l'autre rive dominée par le massif alpin et enfin le ciel fermé par d'épais nuages.

Durant son séjour, Fleury peint fréquemment en plein air, souvent à l'huile et généralement sur papier. Ce support plus léger que la toile est plus commode à transporter pour les peintres voyageurs. Cette pratique qui nécessite une réelle rapidité d'exécution permet de saisir l'impression générale et contraint à l'essentiel. L'écriture intuitive et spontanée se lit encore dans la trace laissée visible par le pinceau de Fleury sur la feuille de papier.

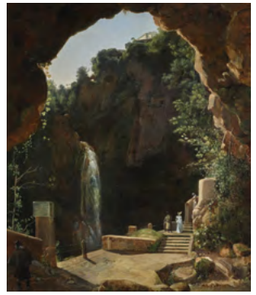
13. Auguste de FORBIN (1777-1841)

Les Cascatelles de Tivoli, 1830

Huile sur toile

60 x 47 cm

Signé et daté en bas à droite *FORBIN - 1830*



F. M. Granet, *La Grotte de Neptune à Tivoli*, 1810, huile sur toile, Paris, Galerie Didier Aaron

Auguste de Forbin est l'un des plus proches amis de François Marius Granet. Tous deux originaires de la région d'Aix-en-Provence, ils fréquentent la classe de Jean-Antoine Constantin à l'école municipale. Suite au décès de son père en 1793, le jeune homme se rend à Paris où il est bientôt rejoint par Granet. Ensemble, ils suivent les cours du paysagiste Jean-Louis Demarne avant d'intégrer le prestigieux atelier de Jacques-Louis David. Après une brève carrière dans l'armée, Forbin part pour l'Italie et décide de se consacrer pleinement à la peinture. Installé à Rome, il envoie régulièrement des œuvres au Salon. Son style et ses thèmes, proches de ceux de Granet, montrent l'influence de leur premier maître. À partir de 1814, le peintre entame une longue carrière à la tête de l'administration des Beaux-Arts. Nommé en 1816 directeur général des musées royaux en remplacement de Dominique-Vivant Denon, il fait agrandir le Louvre et crée au palais du Luxembourg un musée destiné aux artistes vivants.

Grâce à ses nouvelles fonctions, Auguste de Forbin voyage beaucoup et se rend jusqu'au Proche-Orient et en Égypte. Il retourne également plusieurs fois en Italie et publie ses récits de voyage illustrés par ses dessins. Comme peintre, il présente presque annuellement au Salon des paysages inspirés tant par l'Italie que par l'Orient. En 1830, Forbin travaille sur plusieurs toiles, illustrant des sites syriens ou romains dont certaines sont exposées au Salon l'année suivante. La vue des *Cascatelles de Tivoli* qu'il peint la même année est absente des livrets. Cadrée depuis les aménagements de la grotte de Neptune en contrebas des cascatelles, l'œuvre adopte un point de vue proche de celui choisi par Granet pour une toile de 1810. À la différence de son ami, Auguste de Forbin s'est approché du gouffre pour exclure les aménagements touristiques qu'il laisse derrière lui et rendre au site sa dimension naturelle. En lieu et place des visiteurs, le peintre place un berger qui surveille ses chèvres. La masse rocheuse d'où s'écoulent les eaux et qui occupe la majeure partie de l'œuvre est dominée par quelques bâtiments accrochés au sommet de la falaise se détachant sur une étroite bande de ciel. Les nuages traités en larges aplats de blanc attirent la lumière et contrastent avec la pénombre des rochers couverts d'une végétation grimpante.

Après la révolution de 1830, Auguste de Forbin est confirmé dans ses fonctions par Louis-Philippe et apporte son soutien au choix de Granet comme directeur du château de Versailles. Lourdement affecté par un accident vasculaire cérébral en 1841, Forbin décède peu de temps après. Deux ans plus tard, la publication d'un ouvrage titré *Portefeuille du comte de Forbin* permet de découvrir, comme l'indique le sous-titre, *ses tableaux, dessins et esquisses les plus remarquables*. Cet ensemble composé de quarante-cinq gravures est alors accompagné d'un texte du comte de Marcellus. Probablement inconnue déjà à cette époque, la vue des *Cascatelles de Tivoli* n'y est ni évoquée, ni reproduite.

14. Jean-Jacques CHAMPIN (1796-1860)

Sentier dans la forêt de Fontainebleau, vers 1830

Huile sur papier marouflé sur toile

19 x 26,5 cm

Signé en bas à droite *Champin*

Porte une inscription au crayon au dos *Forêt de Fontainebleau*

Provenance : collection Georges et Solange Delauney

Jean-Jacques Champin, *Forêt de Fontainebleau près du bosquet du Roi*, vers 1830, lavis d'encre sur papier, Paris, Galerie La Nouvelle Athènes

La forêt de Fontainebleau tient une place essentielle dans l'histoire de l'art du paysage. Terrain privilégié des grandes chasses royales sous Louis XIV et Louis XV, elle sert de décor aux toiles d'Adam Frans van der Meulen au XVII[e] siècle puis à celle de Jean-Baptiste Oudry au milieu du siècle suivant. À partir des années 1780, trois peintres, Lazare Bruandet, Jacques François Swebach-Desfontaines et Georges Michel fréquentent déjà les bois qui entourent le château et précèdent de plusieurs décennies les artistes qui constitueront ce que l'on nommera l'école de Barbizon. Au cours des années 1820, Théodore Caruelle d'Aligny, Jules Coignet et surtout Camille Corot viennent peindre sur le motif et chercher dans les paysages changeants de Fontainebleau une réminiscence de l'ambiance italienne qui les a tous guidés un jour sur la route de Rome.

Champin est prénommé Jean-Jacques, en hommage à Rousseau le philosophe de la nature. Fils d'un graveur établi à Sceaux, il se forme dans les ateliers de Félix Storelli puis d'Auguste-Jacques Régnier, un ancien élève de Jean Victor Bertin. Si depuis 1823 le peintre entreprend de nombreux voyages, de la Bourgogne aux Pyrénées, puis dans les Alpes et jusqu'en Italie où il séjourne en 1830, il semble retourner régulièrement à Fontainebleau pour s'exercer à la peinture de plein air. Arrêté sur un sentier pédestre, l'artiste profitant de l'assise d'une pierre saisit une feuille de papier et son matériel de voyage. Il centre sa composition sur un chêne court et robuste qui penche sur le chemin et dont les branches hautes se détachent sur un fond de ciel bleu. L'ombre du tronc grise la terre ocrée mais laisse en évidence une balise de bois plantée là pour guider le marcheur. Ce discret témoignage de la présence humaine au cœur de la nature rappelle que des routes existent dans la forêt depuis le XVI[e] siècle. À l'époque où Champin arpente ces sentiers, paraissent les premiers guides à l'image de *Quatre promenades en forêt de Fontainebleau* publié par Étienne Jamin en 1837. Avec ses paysages variés, le site devient une réserve inépuisable de décors pour de nombreux artistes. Théodore Rousseau, Constant Troyon, Jules Dupré, Narcisse Diaz, ou encore Jean-François Millet viennent y peindre la nature pour elle-même, délaissant les prétextes historiques et mythologiques de leurs aînés. En faisant d'un arbre, de quelques plantes et d'un chemin caillouteux un motif en soi, Champin ouvre avec ses pairs la voie au paysage moderne.

Principalement reconnu comme lithographe en son temps, Champin collabore avec Auguste-Jacques Régnier à l'illustration de plusieurs ouvrages en traduisant ses œuvres sur la pierre : *Vues pittoresques des principaux châteaux et des maisons de plaisance des environs de Paris et des départements,* publié en 1826, puis *Habitations des personnages les plus célèbres de France depuis 1790, jusqu'à nos jours*, publié entre 1831 et 1835.

15. Auguste GALIMARD (1813-1880)

Les Trois Maries au sépulcre, 1835

Huile sur panneau

17 x 22 cm

Signé en bas à gauche *GALIMARD*

Marque au pochoir de la maison Haro au revers du panneau

Auguste Galimard, *Les Trois Maries au sépulcre,* 1835, huile sur toile, Cholet, musée d'Art et d'Histoire

Auguste Galimard est d'abord l'élève de ses oncles Nicolas-Auguste et Henri-Joseph Hesse avant d'être admis dans l'atelier de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Il se forme également à la sculpture auprès de Denis Foyatier. Pour sa première participation au Salon, Galimard expose deux peintures : *Les Trois Maries au sépulcre* et *Une châtelaine au XVI^e siècle.* Seule la première de ces œuvres semble avoir retenu l'attention de la critique et Ambroise Tardieu peut écrire à son sujet : « *M. Galimard a débuté au Salon par un petit tableau qui donne de son talent les plus flatteuses espérances. Sa peinture des* Trois Maries au sépulcre *renferme des beautés comme des défauts notables ; citons seulement, parmi les premières, le groupe d'anges qui est admirable d'intention et de dessin.* »

Dans le livret du Salon, Galimard indique comme source le vingt-quatrième chapitre de l'Évangile selon saint Luc. Le premier dimanche qui suivit la crucifixion, la Vierge Marie, accompagnée de Marie-Madeleine et de Marie-Salomé (parfois remplacée par Marie-Jacobé), se rend au lieu du tombeau pour procéder à l'embaumement. À leur arrivée, un ange les attend pour leur annoncer la résurrection du Christ. Dans son tableau, le peintre intègre deux anges au lieu d'un seul. Cette particularité ne lui est cependant pas spécifique, Léon Cogniet faisant de même en 1842 pour les décors de l'église de la Madeleine. L'œuvre de Galimard se divise en deux parties : sur la gauche les envoyés divins, debout sur la pierre, font face au groupe des trois Maries. Marie-Madeleine, reconnaissable à ses longs cheveux blonds, s'est agenouillée ; la Vierge, vêtue de noir, tient un flacon d'onguent ; à droite, la troisième figure féminine drapée de rouge se détache sur un fond de paysage visible derrière la porte du sanctuaire. Acquise par l'État, cette peinture est déposée en 1892 dans l'église de Cholet avant d'être transférée au musée d'Art et d'Histoire de la ville.

Galimard réalise plusieurs études peintes et dessinées en préparation de son tableau. Le musée du Prieuré de Charolles conserve une grande feuille avec mise au carreau, sur laquelle la composition ne montre pas de variations majeures. Le *modello* peint sur un panneau de petit format présente pour sa part un certain nombre de différences : les anges y sont drapés de blanc et non de bleu ; la Vierge, aux traits plus doux, relève la tête au lieu de l'incliner. En outre, l'ensemble des figures, moins maniérées dans l'étude que dans l'œuvre définitive, se rapproche de l'esthétique ingresque et marque davantage l'influence du maître sur son jeune élève. Galimard participe chaque année au Salon jusqu'en 1851. Pendant la monarchie de Juillet, le peintre reçoit plusieurs commandes de vitraux pour des églises parisiennes dont celle des décors de l'église Saint-Laurent en 1846 qui lui assure une grande renommée. Il développe en parallèle une activité de critique d'art dans des journaux tels que *L'Artiste*, *La Patrie* ou *La Gazette des beaux-arts* sous différents pseudonymes.

16. Paul FLANDRIN (1811-1902)

Vue de Rome depuis le Pincio, 1834

Huile sur papier marouflé sur toile

18,5 x 27 cm

Signé en bas à gauche *Paul Flandrin*

Localisé et daté au revers de la feuille *Rome 1834*

Porte une inscription sur le châssis *Rome du haut du Pincio / par Paul Flandrin.*

Provenance : fonds d'atelier de l'artiste ; puis par descendance

Anonyme, *Vue de l'atelier de Paul Flandrin* (détail), vers 1900, photographie, collection particulière

Avec Édouard Bertin et Alexandre Desgoffe, Paul Flandrin est l'un des rares élèves d'Ingres à s'être spécialisé dans l'art du paysage. Issu d'une famille de peintres lyonnais, Paul prend ses premières leçons de dessin avec son frère aîné Auguste. Après des études à l'école des Beaux-Arts de Lyon, il se rend avec son autre frère Hippolyte à Paris où, ensemble, ils rejoignent l'atelier d'Ingres en 1829. Hippolyte remporte le Grand Prix de peinture d'histoire en 1832 et intègre la Villa Médicis à Rome. Cette année-là, Paul remporte le concours d'esquisses de paysage historique mais échoue au Grand Prix. Sans pension, il décide malgré tout de rejoindre son frère à Rome en 1834 pour parfaire sa formation.

L'attirance de Paul Flandrin pour le paysage ne fait que se renforcer lorsqu'il découvre la campagne romaine et la lumière italienne. D'une grande simplicité, la composition de ce paysage est divisée en deux par la ligne d'horizon. Les lourds nuages striant le ciel gris bleu projettent leur ombre sur la ville traitée avec un jeu de brun et d'ocre. De l'ambiance crépusculaire de ce panorama émergent la silhouette d'un dôme, la façade d'une église au fronton hérissé de sculptures ou de flèches, ainsi que celle d'une colonne surmontée d'une statue. Sur la gauche, la ville, ses façades et ses toits s'éclairent à la lumière du soir avant de se perdre dans le lointain. Comme la plupart de celles réalisées à l'huile sur papier durant son voyage, l'œuvre n'était pas destinée au commerce mais à servir d'« image mémoire » pour des compositions futures. Une annotation au revers du châssis indique que la vue serait celle de « *Rome depuis le haut du Pincio* ». Une seconde mention à l'encre, découverte pendant la restauration de l'œuvre au dos du support, précise la localisation et la date : *Rome 1834*. Cependant, aucun panorama de la Ville éternelle ne peut *a priori* s'accorder précisément avec les éléments disposés ici par l'artiste. La façade baroque dont le fronton est surmonté de pinacles pourrait être celle de l'église des Santi Domenico e Sisto dans le rione Monti sur la colline du Quirinal. Le monument sur la droite correspondrait à la colonne Trajane qui se trouve à l'ouest de cette église et le dôme à gauche de la façade à celui de Santa Maria ai Monti ou de Santa Maria Maggiore. De retour à l'atelier, Flandrin dut omettre certains éléments et modifier certaines distances par désir de plier la réalité à ses choix esthétiques, tel un caprice architectural du XVIII[e] siècle.

À son retour en France en 1839, Paul expose régulièrement au Salon mais tarde à accéder à la reconnaissance. À partir de 1852, le peintre rencontre enfin le succès et reçoit le soutien de l'État qui lui achète régulièrement des œuvres. Une photographie prise dans son atelier vers 1900, peu de temps avant son décès, montre cette vue de Rome au crépuscule et témoigne de l'attachement de l'artiste pour ce paysage qu'il conserva pendant soixante-sept années.

Nous remercions Elena Marchetti pour son aide dans la rédaction de cette notice.

17. Alexandre DESGOFFE (1805-1882)

Paysage arcadien, vers 1835-1840

Huile sur toile

34 x 52 cm

Alexandre Desgoffe, *Vue de la vallée de la nymphe Egérie, près de Rome*, 1840, huile sur toile, Montauban, musée Ingres

Très jeune, Alexandre Desgoffe pratique la peinture en autodidacte avant d'entamer sa formation dans les ateliers parisiens de Louis-Étienne Watelet et de Charles Rémond, deux paysagistes reconnus. En 1828, il entre chez « Monsieur Ingres » avec qui il se lie d'amitié. Dans cet atelier, Desgoffe rencontre les frères Flandrin : Hippolyte, le peintre d'histoire, et Paul, son futur gendre qui comme lui s'est spécialisé dans la peinture de paysage. En 1834, il accompagne les deux frères en Italie sans avoir remporté de prix. Desgoffe parcourt la campagne et les sites les plus célèbres de la péninsule, dessinant et peignant des vues de Capri, Naples, Pompéi, Paestum, Sorrente ou Rome. De retour à l'atelier, le peintre compose ses œuvres destinées au Salon, s'inspirant des études peintes sur le motif et les peuplant de figures antiques ou mythologiques.

Avançant sur un chemin creusé entre deux collines, un homme vêtu d'une toge rouge et tenant un bâton interrompt sa marche. Sur sa droite, deux jeunes bergers nus le regardent sans surprise, l'un debout, l'autre allongé. Des chiens, symboles de fidélité, s'associent à leur repos. Au sommet de la colline qui leur fait face, deux autres figures plus petites surveillent quelques moutons. Un bosquet d'arbres plonge le premier plan dans l'ombre alors qu'au loin le paysage s'ouvre sur une plaine côtière et s'éclaire jusqu'aux montagnes. Le prétexte historique ou mythologique n'est pas clairement annoncé par le peintre, l'absence d'action ou d'indices iconographiques n'aidant pas à l'identification d'une scène précise. La figure centrale pourrait cependant évoquer le poète Virgile se promenant dans la campagne romaine et découvrant les bergers qui lui inspireront ses *Bucoliques*.

Depuis l'Italie, Alexandre Desgoffe participe régulièrement au Salon. En 1838, il envoie deux paysages historiques intitulés *Argus gardant la vache Io* et *Hercule combattant le lion de Némée*. Le *Paysage arcadien* est à rapprocher plus particulièrement de l'œuvre qu'il expose au Salon de 1842 intitulée *Vue de la vallée de la nymphe Égérie, près de Rome*. Les deux œuvres partagent une iconographie similaire dans laquelle bergers et moutons ponctuent un paysage dominé par les montagnes. De retour à Paris, Desgoffe poursuit sa carrière en exposant régulièrement au Salon et reçoit de nombreuses commandes de décors. La réalisation de six paysages pour les lucarnes de la salle de lecture (actuelle salle Labrouste) dans la Bibliothèque impériale assure sa postérité.

18. Dominique PAPETY (1815-1849)

Le Frappement du rocher, 1836

Esquisse pour le concours du Prix de Rome de 1836

Huile sur papier marouflé sur toile

32,5 x 41 cm (27 x 35 cm à vue)

Porte un monogramme en bas à gauche *D P*

Dominique Papety, *Le Frappement du rocher*, 1836, huile sur toile, Paris, ENSBA

Dominique Papety entre à l'école de dessin de Marseille à l'âge de onze ans sous la direction du peintre Augustin Aubert. En 1834, le jeune artiste expose au salon marseillais deux œuvres qui remportent un franc succès et lui permettent de poursuivre sa formation à Paris sur la recommandation d'Auguste de Forbin. Inscrit à l'École royale des Beaux-Arts en 1835, Papety intègre l'atelier de Léon Cogniet et reçoit dès sa première année deux mentions et deux médailles aux différents concours semestriels. Au printemps suivant, il est retenu avec dix-neuf autres élèves pour participer au prestigieux concours de peinture et compte parmi ses concurrents les peintres Thomas Couture, Isidore Pils, ou encore Auguste Galimard. Deux semaines plus tard, il fait partie des dix candidats élus pour traiter le sujet de l'ultime épreuve du concours.

Tiré au sort, le thème de l'année 1836 est le frappement du rocher. Selon la Bible, le peuple d'Israël guidé par Moïse après sa fuite d'Égypte souffre de la soif en traversant le désert. Moïse se met alors à prier Dieu qui lui répond : « *Rassemble le peuple ! Puis, devant tout Israël, parle au rocher là-bas. Il en sortira de l'eau en quantité suffisante pour le peuple et pour le bétail* ». Une fois le sujet connu et détaillé, Papety doit dans un premier temps réaliser un modèle réduit de sa composition. Durant trente-six heures, il multiplie les études avant de soumettre son esquisse définitive. Celle-ci est alors scellée jusqu'à la fin des épreuves et doit présenter le moins de différences possible avec le grand format au risque, pour son auteur, d'être éliminé du concours. Moïse, tenant son bâton, est accompagné d'Aaron et domine la composition depuis un massif rocheux qui ferme le paysage sur la droite. Au premier plan, les hommes, femmes et enfants font circuler des cruches emplies de l'eau miraculeuse. Sur la gauche, le peuple d'Israël s'étend jusqu'à l'horizon. Pour mettre en avant l'impression de chaleur écrasante, le peintre utilise une gamme de couleurs allant de l'ocre au rouge. Drapée de blanc, la figure de Moïse attire immédiatement le regard. Pendant les soixante-dix jours suivants, Papety exécute sa toile aux dimensions définitives. Conservée aujourd'hui à l'École des Beaux-Arts, elle ne montre que d'infimes variations avec l'esquisse. Quelques détails dans les costumes ou les accessoires ont évolué, de même que la posture de Moïse qui a légèrement pivoté sur lui-même. L'ensemble reste cependant très fidèle à la première pensée.

Le 24 septembre 1836, les membres de l'Académie rendent leur verdict et désignent Dominique Papety comme vainqueur de l'épreuve. Le lauréat, qui participait pour la première fois, semble le plus surpris par cette décision. En récompense, Papety peut se rendre à Rome comme pensionnaire de la Villa Médicis alors dirigée par Jean-Auguste-Dominique Ingres. Il y passe les cinq années suivantes et est très rapidement remarqué par son nouveau maître. Après un bref retour en France, le jeune artiste voyage en Orient mais tombe gravement malade en 1849 et meurt prématurément à l'âge de trente-quatre ans.

19. Henri LEHMANN (1814-1882)

Étude pour un ange, 1839

Huile sur toile

35 x 26 cm

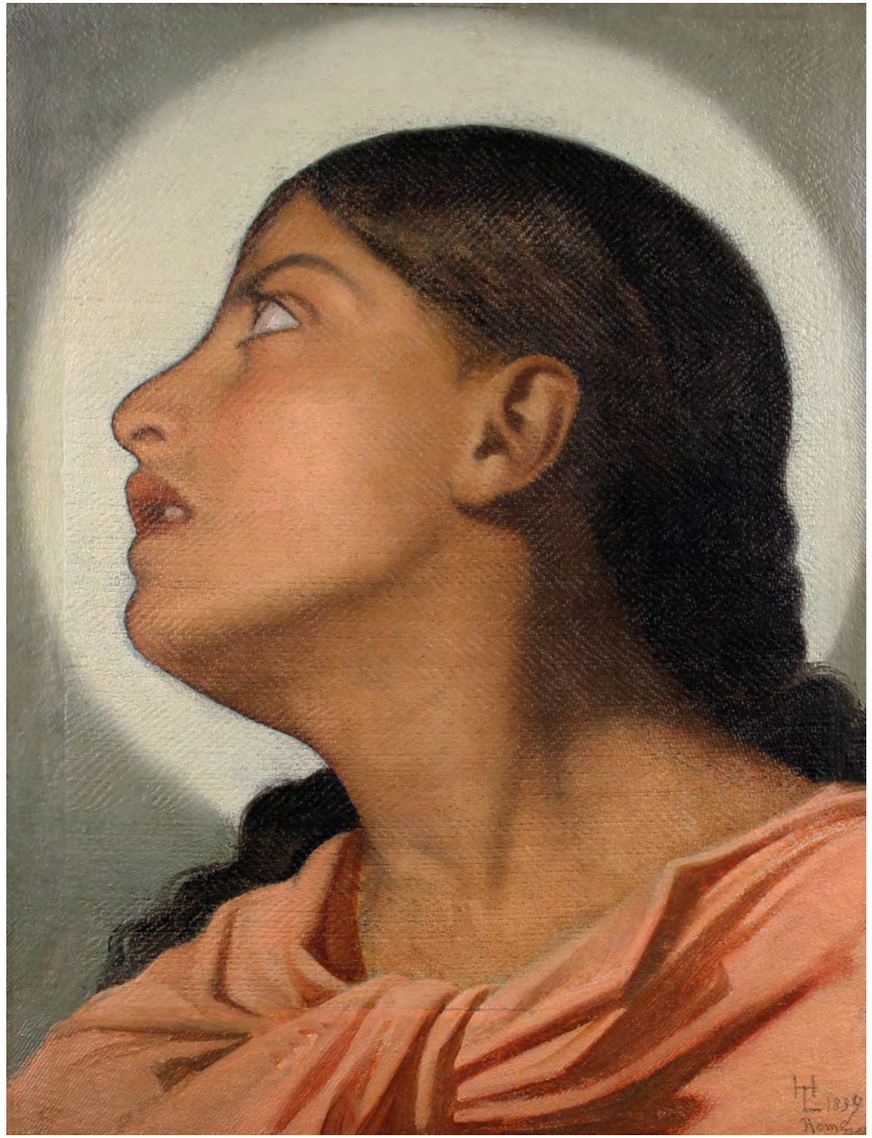
Signé du monogramme et daté en bas à droite *HL 1839*

Henri Lehmann, *Sainte Catherine d'Alexandrie portée au tombeau*, 1839, huile sur toile, Montpellier, musée Fabre

Henri Lehmann est un peintre d'origine allemande, élève de Jean-Auguste-Dominique Ingres à Paris. De nationalité étrangère, il ne peut participer au concours du Prix de Rome et entreprend à ses frais le voyage en Italie. Arrivé à Rome en 1838, il retrouve son maître qui dirige la Villa Médicis, ainsi que plusieurs de ses amis de l'atelier. En Italie, Lehmann loge dans une chambre au dernier étage du « *Palazzetto Borghese* » et travaille sur une vaste toile devant illustrer *Sainte Catherine d'Alexandrie portée au tombeau*. La composition définitive exposée au Salon de 1840 représente la sainte allongée dans un linceul et portée dans les airs par trois jeunes femmes ailées. Ce groupe central est entouré sur la gauche par trois autres figures qui portent les attributs du martyre et sur la droite par un cortège d'anges musiciens. L'ensemble se détache sur un fond de ciel éclairé par un croissant de lune et domine un vaste paysage maritime. Lehmann réalise un grand nombre d'études pour venir à bout de ce projet et cherche dans Rome et ses environs les modèles pour ses anges.

Représentée de profil, le menton relevé et la bouche entrouverte, une jeune fille aux longs cheveux noirs rabattus vers l'arrière se détache sur un disque peint en blanc. Cette figure réalisée d'après nature en 1839 sert de modèle au peintre pour la figure de l'ange qui soutient les jambes de sainte Catherine. Quelques années plus tard, la toile d'origine de cette étude est confiée à Étienne-François Haro, le célèbre marchand de fournitures et ami d'Ingres. Une fois marouflée sur toile et montée sur châssis, elle est complétée par le peintre sur la gauche et dans sa partie inférieure pour en faire une œuvre à part entière.

Entre janvier et juin 1840, Henri Lehmann fait un bref séjour à Paris. Il y retrouve ses amis, Marie d'Agoult et le musicien Franz Liszt, avec lesquels il assiste à l'accueil mitigé que reçoit sa *Sainte Catherine* au Salon. De retour à Rome dès le mois de juillet, il reste en Italie jusqu'en 1841 avant de rentrer définitivement en France pour répondre à plusieurs commandes. Le peintre, qui est alors sollicité pour réaliser les décors de l'église Saint-Merri, reprend son étude de jeune fille peinte en Italie et l'utilise une seconde fois comme modèle. La figure reportée par effet de calque se retrouve fidèlement reproduite sous les traits d'un ange dans *Le Baptême du Christ*. D'autres dessins attestent également de son remploi l'année suivante pour l'une des figures des décors de la chapelle de l'Institution des Enfants Aveugles à Paris.



20. Théodore CHASSÉRIAU (1819-1856)

Paolo et Francesca aux Enfers, 1840

Huile sur papier marouflé sur panneau

28 x 23,5 cm

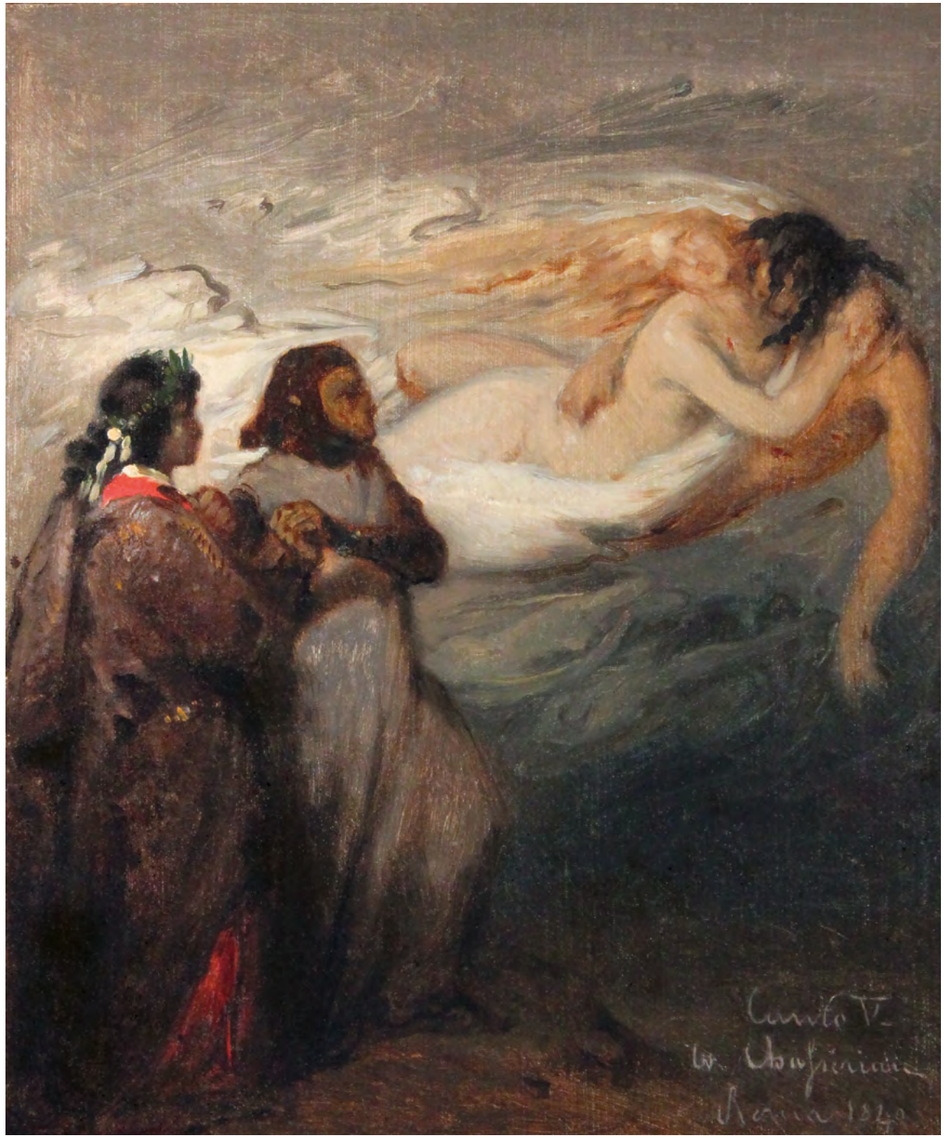
Titré, signé, localisé et daté en bas à droite
Canto V- / th. Chasseriau / Roma 1840

Ary Scheffer, *Les Ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et à Virgile*, 1835, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

Inscrit à l'École des Beaux-Arts dès 1830, Théodore Chassériau n'a que onze ans lorsqu'il rencontre Jean-Auguste-Dominique Ingres. Au départ de son maître pour Rome en 1834, Chassériau, trop jeune, ne peut l'accompagner. Lorsqu'il débute au Salon de 1836, ses premières œuvres sont marquées par l'influence de son maître mais montrent déjà une approche très personnelle de la couleur. Si la *Vénus marine* exposée en 1839 apparaît comme un hommage appuyé à Ingres, *Suzanne au bain*, présentée la même année, montre l'intérêt précoce du jeune artiste pour les œuvres d'Eugène Delacroix.

À vingt-et-un ans, fort de ses premiers succès, Chassériau prend la route de l'Italie en compagnie du peintre Henri Lehmann. À Rome, il retrouve son maître alors directeur de la Villa Médicis. Pour témoigner de ce séjour, seules deux lettres écrites par l'artiste à son frère Frédéric nous sont parvenues. Chassériau y raconte ses divergences esthétiques avec Ingres et son désir de profiter de ce voyage pour réaliser le plus grand nombre possible d'études. Le Louvre conserve plusieurs carnets noircis de dessins en Italie et Marc Sandoz recense dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Chassériau une vingtaine de peintures et d'études peintes pendant cette période. Réapparue en 2010, la petite huile sur papier représentant *Paolo et Francesca aux Enfers* est absente de cet inventaire publié en 1974. Annotée *Canto V* par l'artiste en référence au cinquième chant de *L'Enfer* de Dante, l'œuvre est localisée à Rome et datée de 1840. Le poète florentin, accompagné de Virgile, regarde passer les âmes enlacées du couple maudit. La figure nue de Francesca da Rimini, tête renversée vers l'arrière, évoque les modèles féminins ingresques. Elle s'accroche à Paolo, dont le visage est masqué par une épaisse chevelure brune. Les deux amants semblent flotter dans les limbes traités par le peintre en de larges touches blanches sur un fond gris. Ingres avait illustré dans la verve troubadour les amours funestes de Paolo et Francesca dès 1814. Chassériau s'éloigne de la vision de son maître et s'inspire davantage de l'approche romantique d'Ary Scheffer dans son tableau du Salon de 1835. Ce tournant esthétique entamé l'année précédente à Paris s'accélère à Rome et devient la principale source de conflit entre Ingres et son élève.

Revenu en France, le peintre reçoit de nombreuses commandes puis voyage en Algérie sur les traces d'Eugène Delacroix. Au faîte de la gloire, Chassériau meurt prématurément à l'âge de trente-sept ans. L'étude pour *Paolo et Francesca aux Enfers* ne semble avoir jamais donné lieu à une toile de plus grande envergure mais témoigne d'une période de transition chez le peintre, encore influencé par l'élégance d'Ingres et déjà attiré par la fougue de Delacroix.



21. Antoine RIVOULON (1810-1864)

Le Grand Ferré, vers 1838-1840

Huile sur toile

32,5 x 41 cm

A. Rivoulon, *Le Supplice de la Esméralda,* 1832, huile sur toile, Paris, Maison de Victor Hugo

Le Grand Ferré est un héros populaire de la guerre de Cent Ans. Jeune paysan originaire de Rivecourt en Picardie, il était doté d'une force légendaire et se fit connaître pendant la Jacquerie du Beauvaisis en mai 1358. Le chroniqueur médiéval Jean de Venette rapporte que l'année suivante, il se distingua face aux Anglais en abattant quatre-vingt-cinq de ses adversaires, muni de sa seule hache. Réfugié dans les bois pour échapper à la traque des soldats anglais, le héros fut atteint de pneumonie. Affaibli par la maladie, il décida de retourner dans sa ferme pour se soigner. Prévenus, ses ennemis vinrent le chercher en pensant profiter de l'effet de surprise mais à leur arrivée et malgré l'épuisement, le Grand Ferré se leva pour saisir sa hache et tua cinq des soldats venus l'arrêter. Effrayés, les autres prirent la fuite tandis que le héros regagnait son lit pour y mourir peu après. Moins célèbre que Guillaume Tell ou Robin des Bois, le personnage du Grand Ferré est popularisé par Jules Michelet dans le troisième tome de son *Histoire de France* en 1837. La vie de ce paysan rebelle, véritable incarnation du « peuple intervenant dans l'Histoire » attire l'attention d'Antoine Rivoulon, un jeune peintre romantique proche de Victor Hugo.

Originaire de l'Allier, Antoine Rivoulon grandit à Paris et se forme à la sculpture et à la lithographie avant d'intégrer les ateliers des peintres Louis Hersent et Édouard Picot. En 1832, Rivoulon travaille dans la perspective du Salon sur une toile s'inspirant du roman de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*. Celle-ci est refusée par le jury. Accepté au Salon à partir de 1834, le jeune peintre connaît le succès avec *La Charité de saint Martin* qui est acquise par l'État en 1837. L'année suivante, Rivoulon semble se concentrer sur des sujets puisés dans la guerre de Cent Ans. La *Reddition du château neuf de Randon* et l'*Arrestation de Charles-le-Mauvais par le roi Jean en 1356* illustrent des épisodes contemporains de la légende du Grand Ferré. Son interprétation du thème montre le héros picard en action. D'une main, ce dernier lève sa hache menaçant les soldats, tandis que de l'autre, il appuie sur la tête d'un Anglais recroquevillé à ses pieds. La chemise blanche du héros étrangement relevée par le peintre laisse visibles certaines parties de son anatomie. Techniquement, l'œuvre est comparable en de nombreux points avec la toile de 1832 illustrant quatre scènes de *Notre-Dame de Paris* et plus particulièrement avec l'épisode du *Supplice de la Esméralda*. Une même touche rapide et un chromatisme général fait de brun et de rouge relevé par la blancheur des chemises se retrouvent dans les deux compositions. La représentation caricaturale des figures et le traitement des armures sont également similaires.

Malgré différentes médailles et plusieurs commandes officielles, Antoine Rivoulon connaît une carrière sans grand éclat. Son mariage en secondes noces avec la sœur du peintre Alfred Sisley le met cependant à l'abri du besoin. En 1864, le journal *La Petite Revue* annonce son suicide par empoisonnement au laudanum. Les raisons de son geste restent encore aujourd'hui inconnues.

22. François-Joseph NOLAU (1804-1883)

Notre-Dame de Paris et l'Hôtel-Dieu vus depuis le quartier Saint-Michel, vers 1840-1850

Huile sur panneau

24 x 37 cm

Cartouche avec nom de l'auteur sur le cadre d'origine

Camille Corot, *Le Vieux pont Saint-Michel*, vers 1823-1824, huile sur papier, Beauvais, MUDO - musée de l'Oise

François-Joseph Nolau naît à Paris et étudie l'architecture à l'École des Beaux-Arts. Sous la direction de ses maîtres Jean-Nicolas Huyot et Louis-Pierre Baltard, il remporte le Second Prix de Rome d'architecture en 1832. En épousant Félicie Justine Cicéri, la fille du célèbre décorateur de l'Opéra Pierre-Luc-Charles Cicéri, Nolau rejoint une véritable dynastie d'artistes qui compte aussi parmi ses membres le miniaturiste Jean-Baptiste Isabey et son fils Eugène. Après avoir participé à la publication de plusieurs ouvrages sur l'archéologie et l'architecture, il décide de travailler auprès de son beau-père comme décorateur de théâtre. Si Nolau semble avoir dans un premier temps abandonné ses activités d'architecte, il réalise quelques aquarelles et peintures représentant des vues d'architecture de Rome et de Paris à l'image de celles exposées lors de son unique participation au Salon en 1846.

Installé sur le quai Saint-Michel, le peintre regarde en direction de l'Hôtel-Dieu. Le bâtiment dont les origines remontent au IX^{e} siècle a déjà perdu sa partie traversant la Seine, construite sur un pont et détruite en 1837. L'ensemble monumental ferme encore à cette époque le parvis de la cathédrale Notre-Dame de Paris. Les deux tours du célèbre édifice immortalisé par Victor Hugo dix ans plus tôt dominent la composition. Massives silhouettes plongées dans l'ombre, elles contrastent avec la luminosité des façades blanchies à la chaux qui s'étendent tout le long du quai du Marché-Neuf. Le Petit-Pont construit en dos d'âne sur trois arches est traversé par les passants et les charrettes chargées des marchands qui se rendent sur l'île de la Cité. De manière à faciliter la navigation sur le fleuve, ce pont est détruit entre 1850 et 1853 pour être remplacé par une nouvelle construction à une seule arche. À gauche, une extension de bois suspendue à l'un des immeubles se colore d'un gris bleuté qui réveille, combiné au rouge brique d'un large drapé, l'ambiance grisâtre de la composition. Plus bas, la voile blanche d'un bateau éclaire le premier plan. Au-delà d'un simple document historique témoignant des bouleversements que connaît l'urbanisme parisien au XIX^{e} siècle, cette œuvre s'imprègne d'un sentiment dramatique propre à l'époque romantique. En décorateur de scène talentueux, Nolau sait jouer des ombres et des lumières pour insuffler à cette vue une certaine théâtralité.

En 1848, François-Joseph Nolau prend une part active à l'organisation des fêtes républicaines qui suivent la révolution de Février. Deux ans plus tard, il s'associe avec Auguste Rubé, son beau-frère, et prend la direction des décors de l'Opéra-Comique. Sous le Second Empire, il se charge de concevoir les décors de nombreux opéras et ballets. Il renoue finalement avec sa formation d'architecte au cours de l'année 1864 en acceptant d'achever la construction de l'Hôtel de la préfecture de Marseille. En 1883, de très nombreux journaux annoncent son décès et témoignent alors de la notoriété d'un artiste aujourd'hui tombé dans l'oubli.

23. Pierre-Joseph DEDREUX-DORCY (1789-1874)

Portrait de Rachel dans le rôle de Roxane, 1842

Huile sur toile

61 x 50 cm

Signé et daté sur le retour de toile *Dorcy Dedreux*

Porte une annotation sur le châssis *Rachel en Roxane 1842 / Dorcy de Dreux*

Tête d'homme tracée au revers de la toile

Toile d'origine rectangulaire mise à l'ovale anciennement

F. L. Cattier d'après A. Devéria, *Rachel en costume de Roxane*, vers 1840, lithographie, Paris, musée Carnavalet

Née en 1821, au sein d'une famille de marchands ambulants, Élisabeth-Rachel Félix grandit sur les routes de l'Est de la France. Contrainte à la mendicité par son père, la jeune fille chante avec sa sœur aînée dans les rues des villes. En 1831, la famille s'installe à Paris, quartier de Notre-Dame. Après avoir suivi quelques cours d'art dramatique au Conservatoire, Élisabeth décroche son premier rôle au théâtre du Gymnase en 1837. La jeune actrice prend alors comme nom de scène Rachel. Auditionnée au mois de mars de l'année suivante, elle entre au Théâtre-Français à l'âge de dix-sept ans et débute dans *Horace* avec le rôle de Camille. Son succès est immédiat et ses interprétations des héroïnes tragiques de Corneille, Racine ou Voltaire participent du regain d'intérêt pour la tragédie classique face au drame romantique. Célébrée jusqu'à l'adulation, Rachel incarne le modèle de l'actrice moderne et pose pour de nombreux artistes.

À partir de novembre 1838, Rachel reprend le rôle de Roxane dans la pièce *Bajazet* de Racine. Au fil de l'intrigue, la belle favorite du sultan Amurat domine la tragédie située par l'auteur dans l'Empire ottoman du XVII^{e} siècle. Alfred de Musset salue son interprétation de façon dithyrambique dans la *Revue des Deux Mondes*. L'actrice est rapidement immortalisée en Roxane par de nombreux dessinateurs et graveurs, vêtue d'un costume oriental richement brodé et coiffée d'un turban auquel se mêlent pierres, perles et fils d'or. Achille Devéria, sur une lithographie dont certains tirages sont mis en couleur, représente Rachel en pied, de face, un mouchoir à la main. La Comédie-Française conserve un portrait peint de l'actrice en Roxane qui fut longtemps attribué à ce même Devéria. Grâce à la découverte d'une autre version de ce portrait signée et datée, sa composition a pu être rendue au peintre Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy.

Ancien élève de Pierre-Narcisse Guérin et ami proche de Théodore Géricault, Dedreux-Dorcy réalise dès 1839 un portrait peint de Rachel connu aujourd'hui par une lithographie. Exposée chez le marchand Susse place de la Bourse, l'œuvre représentait la jeune actrice de profil et coiffée d'un chignon, sans autre ornement. Pour le *Portrait de Rachel en Roxane* daté de 1842, le peintre choisit de montrer l'actrice en buste, de trois-quarts, le visage tourné vers la gauche. Sa peau blanche contraste avec le noir profond de ses yeux et de sa chevelure. Les éléments du costume, une robe verte et un turban brodé, sont identiques à ceux visibles dans la lithographie d'Achille Devéria. Chez Dedreux-Dorcy, l'absence des boucles d'oreilles permet d'attirer l'attention sur le regard de l'actrice, augmentant ainsi la dimension tragique de l'ensemble.

24. Félix-Joseph BARRIAS (1822-1907)

Portrait d'un jeune garçon, vers 1845-1849

Huile sur toile

38 x 37 cm

Porte une mention au revers de la toile *FB-15*

F.-J. Barrias, *Deux enfants*, vers 1845-1849, mine de plomb et pierre noire sur papier, Paris, musée du Louvre

Félix-Joseph Barrias étudie à l'École des Beaux-Arts de Paris où il suit l'enseignement de Léon Cogniet jusqu'en 1844. Cette année-là, le jeune artiste remporte le concours de peinture d'histoire grâce à son interprétation de *Cincinnatus recevant les ambassadeurs au Sénat*. Ce prix permet au lauréat de partir pour Rome comme pensionnaire de la Villa Médicis en 1845. Le séjour dans la Ville éternelle reste pour les artistes de cette époque un passage incontournable de la formation académique. Barrias, qui reste en Italie jusqu'en 1849, doit produire chaque année plusieurs travaux imposés par l'Académie. Il copie alors les œuvres de Raphaël et d'Andrea del Sarto tout en proposant différentes compositions originales inspirées par l'histoire antique. Parallèlement, le peintre parcourt l'Italie depuis la campagne du Latium jusqu'au Sud de la péninsule. S'il réalise un certain nombre de paysages à l'aquarelle ou au pastel, Barrias s'intéresse particulièrement aux habitants qui vont durablement marquer son œuvre.

Sur une toile de format carré, le peintre a tracé une ouverture circulaire en trompe-l'œil. Au centre, le portrait d'un jeune garçon aux cheveux noirs se détache sur un fond bleu uni. Le modèle, probablement un jeune berger croisé dans la campagne, tourne son visage légèrement sur la droite. Ses lèvres serrées et son regard perdu vers le lointain lui donnent un air sévère et insaisissable. Félix-Joseph Barrias affectionne ce type de composition qu'il reprend en 1852 pour réaliser un portrait de son jeune frère, Ernest, futur lauréat du Prix de Rome de sculpture. Les nombreux dessins de l'artiste conservés aujourd'hui au musée d'Orsay témoignent de son intérêt pour les figures d'enfants et d'adolescents. Sur certaines de ces feuilles, on croit reconnaître les traits arrondis mais sévères du jeune berger italien. C'est le cas sur un dessin préparatoire pour la décoration d'un théâtre, représentant un enfant jouant de la contrebasse.

Barrias reste à Rome jusqu'en 1849 et travaille déjà sur la composition d'une œuvre de grande dimension intitulée *Les Exilés de Tibère*. Ce dernier envoi officiel réalisé en Italie est exposé à son retour pour le Salon de 1850. Il rencontre un immense succès et marque le début de la carrière officielle du peintre qui reçoit dès lors de nombreuses commandes. Barrias fait partie des artistes sollicités par l'architecte Charles Garnier pour décorer le foyer du nouvel opéra de Paris en construction. Dans son atelier, il accueille un grand nombre d'élèves parmi lesquels Edgar Degas est resté le plus célèbre.

25. Tony JOHANNOT (1803-1852)

Arsène Houssaye à son balcon, vers 1850

Huile sur panneau

27 x 21,5 cm

G.-X. Montaut, d'après T. Johannot, *Arsène Houssaye,* gravure *in* A. Houssaye, *Voyage à ma fenêtre*, Paris, 1851

Arsène Housset, plus connu sous le pseudonyme d'Arsène Houssaye, est un homme de lettres influent du milieu du XIX[e] siècle. Pilier de la presse artistique et littéraire française, il dirige notamment le journal *L'Artiste* grâce auquel il peut publier les œuvres de ses amis Gérard de Nerval et Théophile Gautier. Il fait également la promotion de jeunes auteurs tels que Charles Baudelaire, Théodore de Banville ou encore Champfleury. Suite à la révolution de 1848 et sur l'intervention de son amie Rachel, la célèbre tragédienne, Houssaye est nommé à la direction de la Comédie-Française par le président Louis-Napoléon Bonaparte, nouvellement élu. À la tête d'une immense fortune amassée grâce à plusieurs opérations boursières et à d'heureuses spéculations immobilières, il achète au cœur du parc de la Folie Beaujon, dans l'actuel VIII[e] arrondissement de Paris, un magnifique hôtel particulier mêlant les styles gothique, Renaissance et hindou. Dans sa résidence, surnommée le « château à trois tours », il organise des fêtes fastueuses, ses célèbres « redoutes », au cours desquelles il reçoit ses amis, ainsi que de nombreuses personnalités du monde des arts et des lettres.

Le peintre et illustrateur Tony Johannot choisit de représenter Arsène Houssaye à l'occasion de l'une de ces célèbres soirées. La fenêtre bordée de roses, devant laquelle l'homme de lettres est installé, se situe côté jardin. Accoudé à la grille du garde-corps, il semble pensif et ignore le cortège de femmes qui l'entoure. Assise à sa droite et vêtue d'une ample robe rouge, son épouse regarde vers l'intérieur du grand salon. Debout, un peu plus sur la gauche, une jeune femme nous fixe du regard. Serait-elle l'élégante Rachel - déjà immortalisée par le sculpteur Jean-Auguste Barre et par plusieurs photographies - la main délicatement posée sur la joue. À droite une mystérieuse jeune fille habillée d'une capeline blanche complète le premier plan. Lorsque Arsène Houssaye publie en 1851 son livre intitulé *Voyage à ma fenêtre*, il demande au graveur Gabriel-Xavier Montaut de traduire la peinture de Johannot pour servir de frontispice à l'ouvrage. À cette occasion, l'auteur fait modifier quelques détails : il se fait représenter légèrement plus âgé et intègre son ami Théophile Gautier, assis à droite, à la place de la jeune fille en capeline.

Le texte lui-même est un récit de voyage humoristique où l'auteur, depuis des balcons, analyse le monde qui l'entoure et la société de son temps. En plus de ses pensées ou opinions, il y évoque ses amitiés littéraires et décrit ses collections d'œuvres d'art amassées dans son château. Tony Johannot, que Théophile Gautier considère comme le « roi de l'illustration », décède à l'âge de quarante-huit ans, une année seulement après la publication de l'ouvrage d'Arsène Houssaye. Avec son frère aîné Alfred, il est l'un des plus talentueux artistes de l'époque romantique.

26. Louis Joseph César DUCORNET (1806-1856)

Autoportrait, 1852

Huile sur toile

32 x 27 cm

Signé et daté en bas en droite *C. DUCORNET né sans bras 1852*

Dédicacé au revers sur la toile *A M^me^ Chapuis / C. Ducornet / né sans bras. / 1852*

L. J. C. Ducornet, *Autoportrait*, vers 1825-1830, huile sur toile, Lille, palais des Beaux-Arts

César Ducornet est né à Lille en 1806, affligé d'un très lourd handicap physique : il est dépourvu de bras et ses jambes sont atrophiés. Grâce à l'affection de ses parents, l'enfant apprend à se servir de ses pieds avec une agilité et une mobilité inattendues. Incapable de se déplacer, il s'essaie au dessin pour occuper ses journées et reçoit les conseils de son voisin, le peintre Watteau de Lille. Dès l'âge de douze ans, ses aptitudes attisent la curiosité de la presse locale et attirent l'attention de certains mécènes qui financent son entrée à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1823. Après s'être formé auprès du peintre Guillaume Guillon-Lethière, il participe régulièrement au Salon et reçoit de nombreuses commandes de l'administration. Les critiques, généralement bienveillants à son égard, privilégient le plus souvent le caractère surprenant de ses capacités en occultant les spécificités esthétiques de ses œuvres. Le peintre montre effectivement un véritable don pour le dessin - tout en étant bon coloriste - et n'hésite pas à se confronter aux difficultés inhérentes à la réalisation de grands formats.

Sous la Restauration, Ducornet devient rapidement une célébrité dont la physionomie particulière fait le bonheur des caricaturistes. Si nous connaissons plusieurs exemples de dessins, de caricatures ou de gravures le représentant, seul un autoportrait peint était connu à ce jour. Conservée au musée des Beaux-Arts de Lille, cette œuvre est réalisée probablement entre 1825 et 1830, alors que l'artiste n'avait qu'une vingtaine d'années. Il choisit alors de se représenter assis, tenant la palette du pied gauche et son pinceau du droit, face au chevalet, sur lequel la toile en cours d'exécution montre un nu féminin. L'atelier est dépourvu de décor hormis quelques plâtres reposant sur une étagère. La découverte d'un deuxième autoportrait, daté de 1852, permet d'étudier l'évolution de la perception que l'artiste se fait de lui-même. À cette date, Ducornet n'est plus le centre de l'attention médiatique et poursuit une carrière académique. Avec l'âge, son statut social a évolué au gré de commandes chèrement rémunérées et le peintre s'est installé depuis 1845 dans une maison-atelier rue Visconti à Paris. Assis dans un fauteuil capitonné de vert, il termine le portrait d'une jeune femme. Autour de lui, le décor s'est densifié : les moulages ont laissé place à d'élégantes sculptures posées sur des sellettes et les murs vides se sont garnis d'accessoires exotiques. Derrière lui, en partie tronquée par le cadrage, la toile *Saint Denis prêchant dans les Gaules* atteste de la capacité de l'artiste à réaliser de grands formats malgré son handicap. Peint en 1844, le tableau ne peut plus être dans son atelier en 1852 puisqu'il orne à cette date la chapelle Saint-Denis de l'église Saint-Louis-en-l'Île, où il est toujours en place, bien que masqué derrière l'orgue de chœur.

Décédé en 1856, César Ducornet laisse une production abondante qui mériterait d'être étudiée au-delà du handicap qui lui a assuré la célébrité de son vivant.

27. Karl GIRARDET (1813-1871)

Vue de la ville de Tours depuis le château des Tourelles, 1853

Huile sur toile

38 x 46 cm (31 x 46 cm à vue)

Signé et daté en bas à droite *Girardet 1853*

Karl Girardet, *Tours*, gravure, *in* abbé Jean-Jacques Bourassé, *La Touraine. Histoire et Monuments*, Tours, 1855

Petit-fils d'imprimeur et fils de graveur, Karl Girardet évolue avec ses deux frères Édouard et Paul dans une famille d'artistes. Suisse d'origine, il arrive en France à l'âge de neuf ans et se forme au métier de peintre à Paris dans les ateliers de Louis Hersent et de Léon Cogniet. Pour ses débuts au Salon en 1836, il expose des paysages animés inspirés d'un séjour de trois années passé dans son pays natal. Initié à la gravure dès l'enfance par son père, il participe comme illustrateur à de nombreuses publications telles que *Le Magasin pittoresque* ou *Le Tour du Monde*. Devenu l'un des peintres favoris de la famille royale sous la monarchie de Juillet, il reçoit régulièrement des commandes de Louis-Philippe, à titre officiel ou privé. La chute du régime en février 1848 déstabilise profondément Girardet qui décide de rejoindre son frère à Brienz en Suisse pour au moins deux ans.

À son retour en France, le peintre reprend contact avec le célèbre éditeur Mame à qui il fournit des dessins depuis 1842. Créée à la fin du XVIII^{e} siècle, la maison d'édition tourangelle s'est spécialisée dans la production de livres destinés à la jeunesse et fait appel à de nombreux illustrateurs. Reprenant le principe du voyage pittoresque initié dans les années 1820 par Charles Nodier et le baron Taylor, l'éditeur ambitionne au début des années 1850 de réaliser un volume de référence sur la Touraine. Écrit par un groupe d'érudits locaux dirigés par l'abbé Bourassé, les textes sont accompagnés de nombreuses gravures dont les modèles sont confiés à François-Louis Français et Karl Girardet. Ce dernier est chargé de réaliser la *Vue générale de la ville de Tours* qui précède le chapitre consacré à la capitale de la région en page 66. L'auteur précise dans le corps du texte : « *C'est des tourelles du Morier que M. Karl Girardet a peint la* Vue générale de la ville de Tours ». Si l'ouvrage dans son intégralité est publié en 1855, au moment de l'Exposition universelle, la peinture qui sert de modèle au graveur est réalisée par Girardet en 1853. À l'occasion d'un séjour à Tours, probablement pour voir son éditeur et discuter du projet, le peintre choisit de s'installer au château des Tourelles, situé à quelques kilomètres au nord-ouest de la ville. Depuis la terrasse du domaine, il peut embrasser un panorama complet de la ville longée par la Loire. Traversant toute la composition, le pont de pierre, futur pont Wilson, enjambe le fleuve, dominé au loin par la haute silhouette de la cathédrale Saint-Gatien qui se détache sur un large fond de ciel. Au premier plan, le jardin et la terrasse sont animés par cinq personnages venus profiter d'un temps printanier.

En 1855, au cours de l'Exposition universelle, Karl Girardet expose au palais des Beaux-Arts une autre toile inspirée par la capitale tourangelle. Intitulée *Vue de la cathédrale de Tours*, elle correspond au modèle pour la gravure reproduite en page 286 de l'ouvrage. L'ensemble de sa contribution comme illustrateur de la Touraine est à cette occasion récompensé d'une médaille d'honneur.

28. Louis BOULANGER (1806-1867)

Les Anges de la Passion, vers 1850-1855

Huile sur toile

46 x 38 cm

Dédicacé et signé en bas à droite *A ME. DESBORS / LOUIS BOULANGER*

Eugène Delacroix, *Le Christ au jardin des Oliviers*, 1827, huile sur toile, Paris, église Saint-Paul-Saint-Louis

Louis Boulanger, que Victor Hugo appelle « 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 œuvres aujourd'hui indissociables de la vision que nous conservons de la scène artistique parisienne dans la première moitié du XIX^{e} siècle. Né en 1806, le jeune Louis entre à l'École des Beaux-Arts alors qu'il n'a que quinze ans. Inscrit dans l'atelier de Guillaume Guillon-Lethière, il participe une seule fois en 1824 au concours du Prix de Rome. Très tôt, il se lie avec les frères Devéria et les artistes de la génération romantique. La critique salue son *Supplice de Mazeppa* pendant le Salon de 1827 au cours duquel il partage l'affiche avec Eugène Devéria qui expose *La Naissance d'Henri IV* mais également avec Eugène Delacroix qui présente *La Mort de Sardanapale*. À cette occasion, Louis Boulanger apparaît comme l'un des meilleurs espoirs de la jeune peinture française. Même s'il participe régulièrement au Salon, ce premier succès n'aura malheureusement plus d'équivalent par la suite. L'artiste, qui réalise de nombreuses illustrations pour son ami Hugo et pour Alexandre Dumas, travaille également sur différents projets de décors et de costumes pour le théâtre.

Si elles sont le plus souvent d'inspiration littéraire, quelques-unes de ses œuvres intègrent néanmoins des thématiques religieuses, telles que *Notre-Dame de Pitié* exposée en 1844 puis *La Sainte Famille* en 1845. Au cours des années 1850, Louis Boulanger reçoit deux commandes pour l'église Saint-Roch à Paris. La première, au début de la décennie doit représenter *Les Âmes du Purgatoire*. L'œuvre de grande dimension et cintrée dans sa partie supérieure illustre les âmes repentantes accueillies par un groupe d'anges qui leur ouvrent le ciel. Peu de temps après, on lui demande de réaliser un pendant pour compléter le décor de la chapelle. Cette seconde commande, intitulée *Les Âmes délivrées*, reprend les mêmes principes de composition complétés par la figure du Christ entourée d'anges qui portent les instruments de la Passion. Probablement à la même époque, le peintre réalise une toile de petit format qui semble découler directement de cette deuxième œuvre destinée à l'église Saint-Roch.

Rassemblés au sommet du Golgotha, trois anges pleurent la mort du Christ. Le premier, sur la gauche, vêtu de bleu, supporte la croix ; au centre, le second se tient à genoux et regarde la couronne d'épines tandis que le dernier, drapé de rouge, serre entre ses mains les clous du supplicié. À l'arrière-plan, la silhouette des toits de Jérusalem est dominée par les nuages noirs qui s'ouvrent sur la lumière divine. Tant le sujet que le maniérisme des anges évoquent davantage *Le Christ au jardin des Oliviers* peint par Théodore Chassériau en 1840 que celui peint par Delacroix treize ans plus tôt. En situant l'épisode après la crucifixion, Louis Boulanger exclut cependant les figures de Jésus et de ses apôtres.

29. Félix-Joseph BARRIAS (1822-1907)

Jésus-Christ donne à saint Pierre les clefs du paradis, vers 1854

Huile sur toile

35,5 x 25,5 cm

Signé en bas à droite *BARRIAS*

J.-A.-D. Ingres, *Jésus remettant à saint Pierre les clés du paradis*, 1820, huile sur toile, Montauban, musée Ingres

Félix-Joseph Barrias participe au Salon dès 1840 en exposant principalement des portraits, jusqu'à sa victoire au concours du Prix de Rome en 1844. Après quatre années en Italie comme pensionnaire à la Villa Médicis, Barrias présente *Les Exilés de Tibère* au Salon de 1850. Saluée par la critique, cette toile de grand format lui offre son premier succès public. Sa carrière artistique sous le Second Empire suit le modèle académique des lauréats du Prix de Rome. Régulièrement récompensé aux salons, il reçoit des commandes tant de l'État que d'une clientèle privée, friande de ses portraits. Le peintre semble privilégier les sujets inspirés par l'histoire antique mais réalise également plusieurs œuvres à thématique religieuse telle que *L'Éducation de la Vierge* exposée au Salon de 1844.

Au début des années 1850, Barrias participe à l'illustration d'un ouvrage de l'abbé Beuf intitulé *Beautés du Christianisme*. Publié à Paris chez Victor Lecou en 1854, le volume est illustré de vignettes gravées sur acier d'après des tableaux de Louis Duveau, Gustave Boulanger et Félix-Joseph Barrias. Ce dernier réalise deux toiles qui seront traduites par la gravure : *Le Christ lavant les pieds des apôtres,* gravé par Adrien Nargeot et *Jésus-Christ donne à saint Pierre les clefs du paradis* par Jacques Fleischmann. La seconde de ces compositions renvoie au modèle conçu par Ingres à Rome en 1820 pour le couvent des Dames du Sacré-Cœur de la Trinité-des-Monts. Pierre, agenouillé aux pieds de Jésus, serre contre lui les clefs du paradis. Représenté de profil sur la droite, il est habillé d'une large cape jaune. Le Christ, au centre de la composition, lève un bras vers le ciel. Il est entouré par les autres apôtres, parmi lesquels saint Jean, facilement reconnaissable grâce à son visage glabre. Le groupe se détache sur un fond de paysage d'inspiration orientale. Les figures projetées au premier plan confèrent à l'œuvre l'impression d'un bas-relief propre à faciliter le travail du graveur.

Comme beaucoup d'artistes de son époque, Félix-Joseph Barrias reçoit des commandes de décors religieux pour les nouvelles églises parisiennes. Pour Notre-Dame-de-Clignancourt, achevée en 1863, il conçoit un programme de cinq peintures illustrant la vie de la Vierge. Dans l'église de la Sainte-Trinité, il réalise en 1864 une immense peinture cintrée qui orne l'entrée du chœur et douze ans plus tard, deux toiles sur le thème de la vie de sainte Geneviève. Son activité de peintre décorateur ne se limite pas aux édifices religieux et Barrias participe à différents chantiers prestigieux tels que ceux de l'hôtel du Louvre ou de la préfecture de Versailles, puis, à la demande de l'architecte Charles Garnier, à celui du nouvel opéra de Paris.

30. Achille BENOUVILLE (1815-1891)

Le Paon, vers 1860

Huile sur panneau

36 x 59 cm

Cachet de l'atelier Achille Benouville au revers et numéroté *69* et *53*

Bibliographie : Marie-Madeleine Aubrun, *Achille Benouville (1815-1891) Catalogue raisonné de l'œuvre*, Paris, 1986, n° 300, p. 155

Provenance : vente de l'atelier de l'artiste, 16 janvier 1901, Paris, hôtel Drouot, n° 53 ; puis, famille de l'artiste

A. Benouville, *Promenade de la Villa Doria à Albano Laziale*, vers 1860, aquarelle, Paris, Galerie La Nouvelle Athènes

Les fratries d'artistes sont nombreuses au XIX^e^ siècle. Achille et Léon Benouville, nés respectivement en 1815 et 1821, fréquentent ensemble l'atelier d'Édouard Picot et remportent tous les deux le Prix de Rome la même année : l'aîné pour le paysage historique et le cadet pour la peinture d'histoire. Débute alors pour eux le célèbre voyage des lauréats en Italie. Si à la fin de leur pensionnat à la Villa Médicis, Léon rentre en France pour mener une carrière officielle, Achille ne quittera pratiquement jamais l'Italie pendant les vingt-cinq années qui vont suivre. Même absent, il expose régulièrement ses toiles aux Salons parisiens avec quelques périodes d'interruption comme entre 1855 et 1863. Hormis quelques portraits, la production d'Achille est entièrement consacrée aux paysages, d'abord dans la région parisienne autour de Compiègne et de Fontainebleau, puis en Italie. Son amitié avec le peintre Camille Corot, qu'il accompagne à Rome en 1843, influence durablement son style. Arpentant la campagne, le peintre réalise une multitude de vues en diversifiant les techniques : dessins à l'encre ou au crayon, souvent *in situ*, pastels et aquarelles pour des œuvres souvent très abouties et enfin l'huile.

Achille Benouville se rend à plusieurs reprises près du lac d'Albano situé à une vingtaine de kilomètres au sud-est de Rome sur la via Appia. Les mentions portées sur certains de ses dessins attestent de sa présence régulière dans cette région dès 1839 et jusqu'en 1871. Il fréquente alors les abords de la villa Doria d'Albano Laziale dont le parc arboré lui sert de motif pour de nombreux paysages. Une de ces vues, peinte par Benouville sur un panneau de bois, représente un paon à l'ombre de chênes tortueux. Partant du centre de la composition et fermée sur la gauche par un tronc, une large ouverture dégage la vue vers le lointain où quelques villas bordent l'étendue bleutée du lac. Le volatile tourne la tête vers l'horizon lumineux et semble attendre l'apparition du soleil matinal. L'œuvre, titrée *Le Paon*, est restée la propriété du peintre jusqu'à sa mort, puis fut conservée par ses descendants jusqu'à aujourd'hui. Une autre peinture de même sujet et de même dimension est signalée dans le catalogue raisonné de l'œuvre rédigé par Marie-Madeleine Aubrun comme correspondant au numéro 53 de la vente de l'atelier du peintre le 16 janvier 1901. Référencées respectivement sous les numéros 300 et 301, ces deux peintures correspondent à la même œuvre, probablement rachetée pendant la vente par l'un des membres de la famille du peintre.

La villa Doria, où est peinte cette vue, accueille un grand nombre d'artistes de passage en Italie. Vers 1835, le peintre Alexandre-Gabriel Decamps réalise plusieurs vues du parc dans lesquelles on peut également voir des paons en liberté. Le bâtiment subit les bombardements alliés en 1944 et est rasé en 1951.

31. Henri Joseph HARPIGNIES (1819-1916)

Vue depuis les hauteurs de Saint-Jean-Cap-Ferrat, vers 1864

Huile sur toile marouflée sur toile

22 x 23 cm

Signé en bas à droite *H. Harpignies*

Henri Joseph Harpignies, *Vue de Saint-Jean-Cap-Ferrat*, 1865, huile sur toile, Montréal, musée des Beaux-Arts

Henri Joseph Harpignies naît le 28 juillet 1819 à Valenciennes dans une famille de la grande bourgeoisie originaire de Mons. S'il aime très tôt dessiner, il ne découvre que tardivement sa vocation artistique et n'intègre l'atelier du peintre Jean Achard qu'à l'âge de vingt-sept ans. Il entreprend de nombreux voyages en Allemagne, aux Pays-Bas, et se rend pour la première fois en Italie. À Paris, Harpignies ouvre son atelier et se lie d'amitié avec Camille Corot qui a sur lui une influence considérable. En sa compagnie, il se rend dans la forêt de Fontainebleau pour travailler sur le motif et fréquente les premiers artistes de l'école de Barbizon.

En 1864, Harpignies suit Corot et reprend la route une nouvelle fois en direction de l'Italie. Il traverse la France durant plusieurs semaines avant de s'arrêter pour quelques jours sur la Côte d'Azur, près de Nice. Adepte du pleinairisme, le peintre profite de cette étape pour dessiner ou peindre à l'aquarelle et à l'huile quelques vues sur le motif. Installé sur les hauteurs de la presqu'île de Saint-Jean-Cap-Ferrat, il profite de l'ombre des pins pour esquisser une vue montrant Èze, le Cap-d'Ail et le massif de la Tête de Chien. Si le panorama est magnifique, l'artiste semble pourtant davantage captivé par les arbres et leurs troncs sinueux qui occupent tout le premier plan de la composition. Traités dans un camaïeu de brun et de vert éteint, ces pins semblent se répéter à la façon d'un motif au pochoir et découpent le paysage qui se laisse entrevoir entre les branches tortueuses. Le choix des couleurs trahit indéniablement l'influence grandissante de Corot sur le travail d'Harpignies. Le synthétisme général de la mise en page montre cependant toute l'originalité du travail du peintre en quête perpétuelle de simplification, précédant de quelques années l'apparition du japonisme et de trois décennies celle du mouvement nabi.

Cette première étude sert de modèle à l'artiste pour une œuvre plus ambitieuse, aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts de Montréal. Sur cette toile de grand format (100 x 125 cm), datée de 1865, le peintre écarte les arbres pour permettre au regard de découvrir le panorama méditerranéen plus dégagé à l'arrière-plan de la composition. À partir du milieu des années 1880, Harpignies revient chaque hiver dans le Midi pour profiter du climat. Ses nombreuses vues de Nice, Antibes, Villefranche ou Menton attestent de sa présence régulière dans la région.

32. Félix Henri GIACOMOTTI (1828-1909)

Agrippine quitte le camp, 1864

Huile sur papier marouflé sur toile

28 x 35 cm

Provenance : probablement vente d'atelier de l'artiste, Paris, hôtel Drouot, 17 mars 1910, n°45 sous le titre « *Étude* »

Signé du cachet de la signature en bas à droite

Porte la mention *45* en noir au revers sur la toile

Félix Henri Giacomotti, *Agrippine quitte le camp,* 1864, huile sur toile, Lille, palais des Beaux-Arts

Félix Henri Giacomotti est un peintre d'origine italienne naturalisé français en 1849. À Paris, il fréquente l'atelier du peintre Édouard Picot et obtient le Prix de Rome de peinture d'histoire en 1854 pour *Abraham lavant les pieds aux anges*. Il part alors en pensionnat à Rome et visite l'Italie durant les cinq années qui vont suivre. Dès son retour, le peintre expose deux portraits au Salon mais doit attendre 1864 pour se voir attribuer une première médaille grâce à son tableau intitulé *Agrippine quitte le camp*.

Agrippine l'Aînée est la célèbre épouse de Germanicus, général romain très populaire, avec lequel elle aura neuf enfants. Tombé en disgrâce sous le règne de Tibère, Germanicus trouve la mort en 19 au cours d'un voyage en Orient avec sa famille. Agrippine alors enceinte décide de prendre le chemin de Rome avec ses enfants, pour rapporter les cendres de son époux. Exposée sous le numéro 799 pendant le Salon, l'œuvre de Giacomotti représente le moment de ce départ. Le sujet, dont la source est signalée par le livret, est tiré du premier livre des *Annales* de Tacite. Placée au centre de la composition, Agrippine qui porte son fils Caligula est entourée d'un groupe de femmes et d'enfants qui l'accompagnent dans sa fuite. La tête légèrement baissée, elle montre un regard sombre et sévère. Le décor est constitué d'un paysage aride fermé par de hautes montagnes. La toile, qui mesure plus de deux mètres sur trois, est immédiatement acquise par l'État et déposée au musée des Beaux-Arts de Lille. Pour venir à bout de ce qui apparaît comme l'un de ses chefs-d'œuvre, l'artiste réalise un grand nombre de dessins et d'études. L'huile sur papier récemment découverte semble être l'une des dernières étapes du processus créatif avant le passage à l'exécution définitive. Hormis la disparition de deux oiseaux noirs visibles dans l'esquisse, la composition est déjà aboutie et ne connaîtra aucune variation majeure.

Tout au long de sa carrière, Giacomotti reçoit de nombreuses commandes privées, principalement pour des portraits et des nus. L'État le sollicite également pour la réalisation de décors, tel le plafond représentant *La Gloire de Rubens* pour le palais du Luxembourg, aujourd'hui visible à l'hôtel de ville de Bourges. Nommé directeur de l'école municipale des Beaux-Arts et conservateur du musée de Besançon, il demeure dans cette ville jusqu'à son décès en 1909.

33. Joséphine SARAZIN de BELMONT (1790-1870)

Vue d'Ischia depuis le Pausilippe, 1866

Huile sur papier marouflé sur carton

22 x 30 cm

Signé et daté en bas à gauche *J^in^ S de B 1866*

Titré, localisé, annoté et daté au revers du support *Vue d'Ischia / Baie de Naples / par M^lle^ Sarazin de Belmont / 1866*

Joséphine Sarazin de Belmont, *Naples, vue du Pausilippe*, 1842, huile sur toile, Toulouse, musée des Augustins

Joséphine Sarazin de Belmont se forme à la peinture auprès du paysagiste Pierre-Henri de Valenciennes qui ouvre les portes de son atelier aux femmes. Sur les conseils de son maître, la jeune élève talentueuse apprend à travailler sur le motif et participe pour la première fois au Salon en 1812. À cette occasion, elle expose deux vues de la Malmaison et un paysage animé illustrant les fêtes de Junon. L'artiste attire rapidement l'attention de l'impératrice Joséphine qui soutient les femmes artistes de son temps. Pour travailler directement au contact de la nature, elle se rend dans la forêt de Fontainebleau puis entreprend de nombreux voyages en Bretagne, dans les Pyrénées et en Allemagne. L'Italie reste cependant sa destination de prédilection. Tout au long de sa longue carrière, elle y séjourne régulièrement et réalise des centaines de dessins en visitant Rome, Tivoli, Subiaco, Terni, Naples et la Sicile. Sous la Restauration, elle devient la protégée de la duchesse de Berry qui lui achète douze vues d'Italie réalisées durant son premier séjour dans la péninsule entre 1824 et 1826. Dans son atelier parisien du faubourg Saint-Germain, elle reçoit la visite d'Ingres et du baron Gros avec lesquels elle se lie d'amitié.

Joséphine Sarazin de Belmont expose quelques toiles de grand format mais affectionne plus particulièrement les œuvres de petite taille qu'elle présente en grand nombre à chaque édition du Salon jusqu'en 1841. Pendant les dix-huit années suivantes, l'artiste qui s'est installée durablement en Italie, ne participe plus aux expositions officielles et se consacre entièrement à son travail sur le motif. Âgée de plus de soixante-dix ans, elle rentre en France et expose de nouveau ses œuvres au Salon tout en continuant de peindre des paysages inspirés par ses souvenirs d'Italie.

La *Vue d'Ischia depuis le Pausilippe* date des dernières années de la vie de l'artiste. Datée de 1866 et localisée au dos d'un carton préparé de petit format, l'œuvre dégage une impression intemporelle et reste fidèle aux préceptes appris de Valenciennes dans sa jeunesse. Peinte probablement d'après l'un de ses dessins réalisés *in situ*, la composition montre le golfe de Pouzzoles avec au loin les îles d'Ischia et de Procida. Visible depuis les hauteurs de la côte du Pausilippe, une architecture de palais imaginaire dépasse de la végétation abondante. Sur la gauche, une jeune femme descend de la colline à la lumière du soleil couchant. À l'image de son modèle, le Lorrain, Joséphine Sarazin de Belmont s'attache à rendre l'ambiance lumineuse de cette heure du jour en teintant le ciel d'une couleur ocrée qui s'étend au-dessus de la ligne d'horizon.

34. Henri REGNAULT (1843-1871)

Portrait du frère de l'artiste, 1866

Huile sur toile

61 x 50 cm

Signé et daté en bas à gauche *Henri Regnault / 1866* .

Henri Regnault, *Portrait du frère de l'artiste*, 1859, pierre noire sur papier, collection privée

Second d'une fratrie de quatre enfants, Henri Regnault est le fils du physicien Victor Regnault. À l'âge de neuf ans, il accompagne régulièrement son père qui vient d'être nommé directeur de la manufacture de Sèvres, puis débute de brillantes études au Collège de France. Le jeune homme évolue dans un entourage profondément marqué par l'art et la culture : sa mère est une cousine du peintre Amaury-Duval et son père est l'ami du paysagiste Constant Troyon. En 1856, le jeune Henri est victime d'un grave accident qui l'immobilise plusieurs mois. Pour s'occuper, il dessine et s'essaie à la sculpture. Ce passe-temps devient rapidement une passion dévorante. Remis de ses blessures, il termine ses études de lettres au lycée Napoléon d'où il sort bachelier en 1859. L'année suivante, Henri entre à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier de Louis Lamothe, lui-même formé par Ingres et Hippolyte Flandrin. Son parcours est un enchaînement de succès jusqu'à l'obtention du Grand Prix de Rome de peinture en 1866.

L'année où il remporte cette distinction, Regnault peint le portrait d'un jeune homme de profil. Le modèle est le même que celui d'un portrait qu'il a dessiné sept ans plus tôt. Selon la tradition familiale, l'enfant sur ce dessin serait le jeune frère de l'artiste. Outre une ressemblance évidente, les deux figures adoptent exactement la même pose de profil. S'il existe de rares informations sur Léon, le frère aîné d'Henri, les recherches n'ont pas permis d'en apprendre davantage sur les deux plus jeunes enfants de la fratrie. Tel qu'on peut le voir sur la peinture, l'enfant paraît avoir quinze ans au plus, ce qui ferait remonter la naissance du modèle au début des années 1850. Le jeune homme vêtu d'une veste et d'un nœud papillon noirs semble fier, voire sévère. Bien que d'usage commun à cette époque, ce costume sombre porté par un enfant pourrait témoigner du deuil des frères Regnault qui viennent de perdre leur mère.

Fort de l'obtention du Grand Prix, Henri Regnault entreprend de voyager à travers l'Europe pendant quatre années. Il séjourne d'abord brièvement en Italie, puis en Espagne où il est témoin des bouleversements politiques liés aux guerres carlistes. Plus tard, accompagné de son ami le peintre Georges Clairin, il quitte la péninsule Ibérique pour le Maroc où il débute son tableau le plus célèbre, *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade* actuellement conservé au musée d'Orsay. À l'annonce de la guerre de 1870, il rentre précipitamment en France et s'engage dans l'armée. Sa mort glorieuse et prématurée – il n'a alors que vingt-sept ans – pendant la bataille de Buzenval, le 19 janvier 1871, forge sa légende. L'École des Beaux-Arts fait alors ériger en ses murs un monument qui perpétue aujourd'hui le souvenir de celui qui apparaît à l'époque comme le meilleur espoir de sa génération.

35. Émile BIN (1825-1897)

La Naissance d'Ève, vers 1868

Huile sur toile

50 x 61 cm

Cham, *Ève passée au peigne fin avant d'être présentée à Adam. (Fait l'éloge de la propreté du peintre)*, gravure *in Charivari, Salon de 1868*, Paris, 1868

Émile Bin grandit au sein d'une famille d'artistes et apprend les bases du métier auprès de son père, Jean-Baptiste François Bin et de son oncle maternel, Nicolas Gosse, tous deux peintres reconnus. À l'âge de dix-sept ans, il entre à l'École des Beaux-Arts de Paris et rejoint l'atelier de Léon Cogniet qui le prépare au concours du Prix de Rome. Classé troisième en 1850, il abandonne la compétition l'année suivante pour se consacrer à sa carrière. Bin débute très tôt au Salon en exposant majoritairement des portraits de commande et quelques scènes religieuses mais ne rencontre véritablement le succès qu'avec son *Orphée mis à mort par les Bacchantes* présenté en 1863. Le peintre privilégie dès lors les sujets mythologiques comme pour son *Atalante et Hippomène* en 1864 ou son *Persée et Andromède* l'année suivante.

En 1866, Émile Bin visite Rome et découvre les œuvres de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine qui exerce une influence immédiate sur son travail. À son retour, le peintre travaille sur une toile de très grand format devant illustrer *La Naissance d'Ève* et qu'il souhaite présenter au Salon de 1868. S'il revient à un sujet d'inspiration religieuse, tiré de la Genèse, Bin insuffle à la composition une dimension monumentale directement influencée par son voyage en Italie. Comme dans *La Création d'Adam*, la figure du Dieu créateur reprend les codes traditionnellement réservés à la représentation de Jupiter : un corps athlétique, une épaisse barbe blanche et un ample drapé en guise de vêtement. Assis sur un nuage, le Père donne naissance à la première femme en tendant sa main au-dessus d'Adam plongé dans un sommeil profond. Le jardin d'Éden est évoqué par un pré couvert de fleurs et fermé sur la droite par des arbres aux troncs tortueux. Avant de commencer à travailler sur le format définitif, le peintre réalise un grand nombre d'études et au moins une grande esquisse préparatoire à son tableau. Sur celle-ci, la composition déjà très avancée montre encore quelques différences avec l'œuvre finale : d'une part, le bras et la main de Dieu, qui seront tendus vers Ève, disparaissent masqués par le drapé ; d'autre part, l'arbre qui dominera le groupe est pour l'instant réduit, resserré vers la droite et porte les fruits de la connaissance. Bin, qui a dû voir *Le Paradis perdu* peint l'année précédente par Alexandre Cabanel, semble s'inspirer largement de cette toile destinée au roi Louis II de Bavière pour réaliser son propre tableau. Pendant le Salon, *La Naissance d'Ève* est acquise par l'État puis envoyée au Puy-en-Velay où elle est aujourd'hui roulée dans les réserves du musée Crozatier.

Profitant à partir de la fin des années 1860 d'une certaine reconnaissance officielle, Émile Bin reçoit de nombreuses commandes de décors pour des lieux publics ou privés, tant en France qu'à l'étranger. Peintre académique reconnu en son temps puis rapidement tombé dans l'oubli, Bin fait partie de ces artistes que l'on a longtemps qualifiés péjorativement de « pompiers » mais qui connaissent aujourd'hui une juste réhabilitation.

36. Léon BECKER (1826-1909)

Le Tour du Monde, 1879

Huile sur panneau

40 x 26 cm

Titré en bas à gauche *Le Tour du Monde*

Signé du monogramme et daté en bas à droite *L.B. 79*

Cachet d'atelier en cire au revers

L. Becker, *Projet pour le Frontispice de l'Alphabet des insectes*, 1883, aquarelle et crayon noir sur papier, collection privée

Installé sur une table, un globe terrestre semble se mettre seul en mouvement. Autour de son pied sont disposés un microscope et un empilement de boîtes en carton d'où s'échappe une armée d'insectes. Les bestioles libérées entament l'ascension d'une mappemonde, les unes tentant leur chance par le socle, les autres s'agrippant au drap de protection qu'elles font glisser. En quelques instants, les premières atteignent l'Afrique et se dirigent déjà vers le golfe Persique : l'invasion du monde a commencé. Léon Becker, l'auteur de cette œuvre peinte en 1879, l'a titrée avec humour *Le Tour du Monde*.

Fils du marchand d'estampes Dero-Becker, Léon se forme à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles sous la direction de François-Joseph Navez. En parallèle, il fréquente les ateliers de Louis Gallait et de Jean-Baptiste Madou, deux artistes belges renommés. Selon certaines biographies, Léon Becker poursuit ses études à Paris où il devient l'élève d'Auguste François-Marie Gorguet et d'Auguste Leroux. Son œuvre picturale est principalement constituée de paysages et il gagne une certaine notoriété en tant qu'illustrateur avec un style humoristique proche de celui de Grandville. Fasciné par l'entomologie depuis son enfance, Becker se spécialise dans l'étude des araignées et se forge une solide réputation dans ce domaine. Ses différentes publications sur les insectes restent encore aujourd'hui des ouvrages de référence. Dans le cadre de ses recherches scientifiques, Becker réunit une importante collection d'insectes qu'il offre aux musées de Bruxelles en 1878. Lors de son exposition au public, cet ensemble est décrit comme comprenant 970 individus appartenant à 172 espèces.

Ce double statut d'artiste et d'entomologiste lui ouvre les portes de la célèbre maison d'édition Hetzel. Dès 1865, il réalise un ensemble d'illustrations animalières pour *Histoire d'un aquarium et de ses habitants*, puis crée son *Alphabet des insectes* en 1883. Hetzel est également l'éditeur de Jules Verne qui publie en 1872 son célèbre roman : *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*. Il est possible que l'auteur à succès et l'artiste belge se soient rencontrés et que le titre du tableau peint en 1879 soit un hommage au livre de Jules Verne. L'œuvre, qui associe au-delà de l'anecdote les deux passions de Becker, reste dans son atelier jusqu'à sa mort en 1909.

37. Charles-Auguste-Émile DURANT dit CAROLUS-DURAN (1837-1917)

La Tentation de saint Antoine, vers 1883

Huile sur carton

46 x 63 cm

Signé en bas à gauche *Carolus Duran*

Carolus-Duran, *Vision* ou *La Tentation de saint Antoine*, vers 1883, huile sur toile, collection privée

Charles-Auguste-Émile Durant naît à Lille en 1837. Fils d'un aubergiste, il se forme d'abord auprès du peintre François Souchon puis à seize ans s'installe à Paris et choisit le pseudonyme de Carolus-Duran. Ses premières œuvres exposées au Salon de 1859 sont influencées par le réalisme de Gustave Courbet et attirent l'attention d'Édouard Manet, Henri Fantin-Latour et Félix Bracquemond qui deviennent ses amis. Avant de se rendre en Espagne où il découvre Vélasquez, Carolus-Duran voyage en Italie entre 1862 et 1865. C'est à Rome qu'il trouve le sujet pour son tableau *L'Assassiné, souvenir de la campagne de Rome* exposé à son retour au Salon de 1866. La consécration vient deux ans plus tard lorsqu'il présente *La Femme au gant,* un grand portrait de son épouse Pauline Croizette. Le succès est tel que le peintre reçoit immédiatement de nombreuses commandes. Si le genre du portrait est très rémunérateur, il éloigne cependant Carolus-Duran du chemin de la modernité emprunté par ses amis. Le peintre impressionniste Camille Pissaro lui reproche de gâcher son talent en mondanités, tandis qu'Émile Zola reconnaît que Carolus-Duran « *rend Manet compréhensible au bourgeois*, […] *en l'assaisonnant au goût du public.* » Outre ces portraits auxquels il doit sa notoriété, le peintre expose des sculptures et quelques tableaux d'histoire ou d'inspiration religieuse.

Au Salon de 1883, sa toile titrée *Vision* dans le livret tire son sujet de la Tentation de saint Antoine. Le saint homme, qui vécut entre le III^e^ et le IV^e^ siècle, choisit de se consacrer entièrement à la prière en se retirant dans le désert. Réfugié dans une grotte, Antoine le Grand subit les tentations du diable qui prend l'apparence de bêtes féroces ou sensuelles. L'histoire de ce moine ermite sert très tôt de prétexte aux peintres pour des œuvres allant du fantastique le plus hermétique au lubrique le plus assumé. Pour l'œuvre exposée au Salon, Carolus-Duran choisit de représenter le saint les bras écartés, face à l'apparition d'une femme entièrement nue. Bien que raillée par la critique officielle, cette interprétation du sujet ne pouvait que séduire une partie du public masculin. Sous la Troisième République, la nudité demeure tolérée tant qu'elle se cache derrière un titre respectable. Carolus-Duran prépare ou répète ce sujet avec des variations dans une œuvre où l'aspect esquissé confère une saisissante modernité.

Brossée rapidement à la peinture largement diluée sur une plaque de carton non préparée, la composition présente le moine agenouillé face à trois silhouettes féminines. Telles les trois déesses apparaissant à Pâris pour son célèbre Jugement, deux sont drapées alors que la troisième exhibe, comme Vénus, sa nudité. L'ensemble des figures au traitement fantomatique laisse une large place au paysage. Le peintre utilise la couleur ocrée du support qu'il relève de brun et de vert pour évoquer le relief et couvre de bleu et de blanc la mer et le ciel. L'œuvre, dont l'achèvement semble attesté par la signature de l'auteur, convoque le radicalisme de certains paysages d'Edgar Degas et la sensualité des peintures de Jean-Jacques Henner.

38. Alexandre CABANEL (1823-1889)

Paysage, étude pour Ophélie, 1883

Huile sur toile

30 x 46 cm

Porte le cachet de la signature en bas à gauche

Provenance : vente de l'atelier de l'artiste, Paris, galerie Georges Petit, 22-25 mai 1889, n°106

Alexandre Cabanel, *Ophélie*, 1883, huile sur toile, collection privée

« Il y a, au bord du ruisseau, un saule qui réfléchit son feuillage blanchâtre dans le miroir du courant »

Dans l'acte IV scène VII d'*Hamlet*, William Shakespeare prête ces quelques mots à la reine pour décrire le décor de la mort tragique d'Ophélie. Lorsque son amant assassine son père, Ophélie sombre dans la folie et se noie dans la rivière. Au XIX^e^ siècle, les représentations de l'œuvre de Shakespeare se multiplient. Participant de l'anglomanie romantique, cet engouement est notamment dû aux nombreuses traductions qui fleurissent chez les libraires et à la reprise de la pièce à l'Odéon en 1827. L'interprétation d'Ophélie par la comédienne irlandaise Harriet Smithson marque en effet durablement les esprits. Les artistes s'emparent du personnage à partir des années 1830. Ses représentations sont très nombreuses et le moment le plus fréquemment illustré par les peintres est celui de la noyade. Eugène Delacroix réalise une série de lithographies sur le thème d'Ophélie puis traduit sur la toile les derniers instants de l'héroïne en 1844. Dans cette dernière œuvre, la jeune femme est sur le point de se noyer mais semble encore lutter pour sa vie en se retenant à une branche.

Quatre décennies plus tard, Alexandre Cabanel, qui est l'un des artistes les plus célèbres du Second Empire, s'approprie le sujet et choisit d'illustrer l'épisode laissé en suspens par Delacroix. La branche de l'arbre vient de céder et Ophélie, vêtue d'une robe de satin blanc et bleu, semble s'abandonner à son sort funeste. Peinte en 1883, la toile n'est pas présentée au Salon des artistes français mais rencontre malgré tout le succès public grâce à la gravure d'Achille Jacquet exposée et diffusée dès 1884. Cabanel s'est déjà intéressé aux œuvres de Shakespeare en illustrant dès 1857 le personnage d'*Othello racontant ses batailles,* puis quelques années plus tard, en travaillant sur une toile restée inachevée représentant Hamlet assis sur le trône avec Ophélie à ses côtés. En 1889, à la mort du peintre, la vente des œuvres de son atelier est organisée par la galerie Georges Petit à Paris. Dans le catalogue qui accompagne l'événement, le lot numéro 106 est décrit comme une « *Étude de paysage, pour le tableau d'Ophélie* ». Cette toile de petit format permet de découvrir le peintre académique confronté à la question de la nature. D'une grande sensibilité, l'œuvre semble avoir été réalisée, au moins en partie, devant le sujet, probablement au bord du Lez près de Montpellier. Brossés avec des tons de brun et de vert, les arbres bordant le rivage se reflètent dans le ruisseau où quelques touches de peinture blanche éclairent la surface de l'eau.

Alexandre Cabanel, sans en avoir probablement conscience, dialogue par cette étude avec Frédéric Bazille, peintre originaire comme lui de Montpellier et pour lequel le paysage fait l'objet d'une importante réflexion esthétique.

39. Ferdinand Anne PIESTRE dit Fernand CORMON (1845-1924)

Salon du baron Feuillet de Conches, 1884

Huile sur toile

50 x 61 cm

Signé et daté en bas à gauche *F. Cormon 84*

J.-H. Fragonard, *La Lettre d'amour,* vers 1770, huile sur toile, New York, Metropolitan Museum of Art

Ferdinand Anne Piestre se forme à la peinture auprès de Jean-François Portaels à Bruxelles avant d'intégrer l'atelier d'Alexandre Cabanel puis celui d'Eugène Fromentin à Paris. Rapidement, le jeune artiste adopte le pseudonyme de son père, l'écrivain Eugène Cormon, et simplifie son prénom en Fernand. En 1863, Cormon expose pour la première fois au Salon où il obtiendra régulièrement des médailles. La critique remarque tout particulièrement *Jalousie au Sérail* en 1874 et *La Mort de Ravana* en 1875. Primé lors de l'Exposition universelle de 1878, Cormon se voit décerner la Légion d'honneur en 1880, année où il dévoile son chef-d'œuvre, *Caïn*. Au cours des années 1880, l'atelier qu'il ouvre boulevard de Clichy voit passer Toulouse-Lautrec, Van Gogh ou encore Émile Bernard.

En 1884, Cormon a déjà vu sa carrière couronnée de multiples succès. Cette reconnaissance et la fréquentation des élites parisiennes permettent au peintre de rencontrer Félix-Sébastien Feuillet, dit le baron Feuillet de Conches. Ce dernier, retraité depuis dix ans, occupait auparavant diverses fonctions au sein du Ministère des Affaires étrangères mais était aussi un collectionneur et un bibliophile reconnu. Si une grande partie de sa collection est vendue en 1873 et en 1875 à Londres, Feuillet conserve encore de très belles pièces dont *La Lettre d'amour* de Fragonard. Lorsqu'il commande à Cormon une toile représentant son salon, cette œuvre est encore accrochée aux murs de son appartement de la rue Neuve-des-Mathurins. Cet intérieur, typique d'un curieux du XIX^e^ siècle, propose un accrochage dit « en tapisserie ». Les œuvres aux murs témoignent du goût de leur propriétaire pour le genre du portrait. Le décor est saturé par la couleur rouge largement dominante et seuls les cadres dorés et le centre du tapis, d'un vert puissant, permettent au tableau d'échapper à l'impression de monochromie. On distingue encore un imposant lustre dont le cristal réfléchit la lumière du jour, un buste sculpté sur le manteau de la cheminée, ou encore, parmi les boîtes sur la table, un bronze qui semble représenter un baiser. En plus de l'intérêt que Feuillet porte à la peinture, sa collection se compose surtout de lettres autographes aux paraphes prestigieux. Feuillet fut suspecté, à raison, d'être l'auteur des plus illustres d'entre-elles.

Le *Salon du baron Feuillet de Conches* réunit donc deux personnalités importantes de la III^e^ République : l'un des principaux peintres de l'époque, à la notoriété devenue aujourd'hui confidentielle, et un homme de lettres à la remarquable carrière de fonctionnaire mais dont l'activité de faussaire en autographe ternit durablement la réputation.

40. Ludvig KABELL (1853-1902)

Le Palais de Fredensborg depuis le jardin de marbre, 1894

Huile sur carton

43,5 x 31,5 cm

Localisé, daté et signé en bas à droite *Marmor - Haven. /1894. L.Kabell.*

Hans Nicolaj Hansen, *Le Palais de Fredensborg depuis le jardin de marbre, la nuit*, 1909, huile sur toile, collection privée

Le palais de Fredensborg est l'une des résidences de la famille royale du Danemark. Construit à la demande du roi Fréderic IV à partir de 1719, il est baptisé « château de la Paix » pour commémorer la fin de la grande guerre du Nord qui vit la défaite de la Suède et la victoire de la coalition menée par le Danemark et la Russie. Les travaux, qui se poursuivent sous les règnes de Christian VI puis de Frédéric V, se terminent en 1753. Les sobres façades blanches du bâtiment, surmontées de flèches et de hautes toitures couvertes de cuivre, dominent un parc de cent vingt hectares. Directement visible depuis les appartements royaux, le jardin de marbre, commandé par Frédéric V, doit son nom aux nombreuses sculptures, colonnes et vases qui le décorent. Au cours des XVIII^{e} et XIX^{e} siècles, de nombreux artistes reçus par la famille royale viennent le visiter et y trouver l'inspiration.

Fils d'un prêtre danois, Ludvig Kabell développe très tôt des talents artistiques qui sont remarqués par son premier professeur Georg Hilker. À l'âge de vingt ans, il part pour Copenhague où il entre à l'Académie royale des Beaux-Arts. Formé sous la direction du peintre paysagiste Peter Christian Skovgaard, il se lie d'amitié avec Godfred Christensen et Karl Jensen. La première exposition monographique de ses œuvres en 1878 à Copenhague rencontre un grand succès et lui permet de financer un voyage en France et en Italie. Après avoir reçu plusieurs récompenses qui continuent de susciter l'intérêt du public, son mariage en 1887 avec la baronne Rudolphine Wedell-Wedellsborg lui offre un accès privilégié à l'aristocratie danoise. À partir du début des années 1890, Ludvig Kabell et son épouse fréquentent régulièrement le palais de Fredensborg. Le peintre qui arpente ses bois et ses jardins y peint régulièrement, comme en témoignent les titres de ses œuvres dans la liste rédigée lors de l'inventaire de son atelier.

Dans la vue du palais réalisée depuis le jardin de marbre en 1894, Kabell, attiré par la lumière froide du nord, associe l'approche synthétique héritée de la peinture danoise avec un traitement du jardin qui rappelle les œuvres impressionnistes de Gustave Caillebotte dans sa résidence de Yerres. En 1895, le peintre reçoit la médaille Eckersberg qui couronne sa carrière. Il meurt sept ans plus tard non loin du motif de ce tableau, à Fredensborg.

41. Paul BUFFET (1864-1941)

Goro, 1897

Huile sur toile

22 x 41 cm

Signé du monogramme localisé et daté en bas à gauche *P. B. / GORO 97*

P. Buffet, *Le Défilé de la Hache (Salammbô)*, 1894, huile sur toile, Nantes, musée des Beaux-Arts

Élève de Gustave Boulanger et de Jules Lefebvre à l'École des Beaux-Arts de Paris, Paul Buffet débute sa carrière au Salon des artistes français en 1886. Fasciné par l'Orient, Buffet adhère en 1892 à la Société des peintres orientalistes récemment fondée par Léonce Bénédite et expose certaines de ses œuvres à la galerie Durand-Ruel. L'année suivante, il reçoit une médaille de 2e classe au Salon puis connaît le succès pendant l'édition de 1894 en présentant *Le Défilé de la Hache (Salammbô)*, un tableau directement inspiré du roman de Gustave Flaubert. La toile est récompensée par le jury et l'État lui octroie une bourse de voyage. Grâce à cette manne financière, il prend la route de l'Afrique à la découverte de l'Abyssinie.

Située au nord de l'actuelle Éthiopie, l'Abyssinie est à cette époque un royaume dirigé par le négus Menelik II. Ce vaste territoire, malgré la convoitise des empires coloniaux, parvient encore à étendre ses frontières de l'Érythrée au Soudan et jusqu'en Somalie. Monarque éclairé, le négus modernise son pays en faisant construire une ligne de chemin de fer, en introduisant le télégraphe et la première ligne téléphonique. Il s'intéresse également à l'éducation de son peuple et ouvre sa cour aux visiteurs occidentaux. À son arrivée, Paul Buffet est reçu par Menelik II dont il réalise le portrait. À son retour en France, l'image est reproduite en couleur à la une du *Petit Journal* du 28 août 1898. Durant ce séjour, Paul Buffet visite la région et réalise énormément d'études qui lui servent par la suite pour composer des œuvres abouties. Dans la région du Goro, il saisit sur la toile le panorama d'un paysage inhabité. Le plateau à la végétation rase, sur lequel le peintre s'est installé, propose un point de vue sur le lointain où les montagnes se teintent d'ocre, de mauve et d'orangé. Le ciel chargé de nuages ne laisse apparaître qu'une fine ligne bleutée au-dessus des cimes. Datée de 1897, l'œuvre depuis la lointaine Afrique dialogue avec les toiles synthétiques de Paul Gauguin peintes à Pont-Aven et Papeete.

Après un séjour de quatre années, Paul Buffet participe à l'Exposition universelle de 1900 durant laquelle il reçoit une médaille d'argent. La même année, il contribue à la décoration des salles du restaurant *Le Train bleu* de la gare de Lyon à Paris puis, peu après, réalise avec d'autres artistes les décors de l'hôtel de ville de Neuilly-sur-Seine avant de repartir en Afrique en 1909. Profondément croyant, il rejoint les ordres en 1916 et ne cesse jamais de peindre. Devenu aumônier de l'Union catholique des beaux-arts et de la Société de Saint-Jean, Paul Buffet expose ses œuvres au Salon jusqu'en 1929 avant de s'éteindre loin des terres d'Afrique en 1941.

BARRIAS Félix-Joseph..... 24 -29
BECKER Léon..... 36
BENOUVILLE Achille..... 30
BERTIN Jean Victor..... 3
BIN Émile..... 35
BOULANGER Louis..... 28
BUFFET Paul..... 41
CABANEL Alexandre..... 38
CAROLUS-DURAN..... 37
CARUELLE d'ALIGNY Théodore..... 11
CHAMPIN Jean-Jacques..... 14
CHASSÉRIAU Théodore..... 20
CORMON Fernand..... 39
COUPIN de la COUPERIE Marie-Philippe..... 9
DEDREUX-DORCY Pierre-Joseph..... 23
DESGOFFE Alexandre..... 17
DUCORNET Louis Joseph César..... 26
FLANDRIN Paul..... 16
FLEURY Léon..... 12
FORBIN Auguste de..... 13
GALIMARD Auguste..... 15
GIACOMOTTI Félix Henri..... 32
GIRARDET Karl..... 27
GRANET François Marius..... 2
HARPIGNIES Henri Joseph..... 31
JOHANNOT Tony..... 25
JOLY Alexis-Victor..... 8
KABELL Ludvig..... 40
LAVAL Alexandrine de..... 6
LEHMANN Henri..... 19
LEPRINCE Robert-Léopold..... 7
LORDON Pierre-Jérôme..... 4
NOLAU François-Joseph..... 22
PAPETY Dominique..... 18
REGNAULT Henri..... 34
RÉGNIER Auguste-Jacques..... 5
RIVOULON Antoine..... 21
SARAZIN de BELMONT Joséphine..... 33
TURPIN de CRISSÉ Lancelot-Théodore..... 10
VALENCIENNES Pierre-Henri de..... 1

Catalogue réalisé en collaboration avec Elsa Manant et Thomas Unger

Nous tenons à remercier chaleureusement François-Xavier Amprimoz, Gérard Audinet, Chantal Bourgeot, Isabelle Bozzi, Bernard Branger, Julien Chaudet, Bruno Desmarest, Jean-Roch Dumont Saint-Priest, Alexandre Gady, Thomas Gérard, Caroline Girard, Baptiste Godard, Adrien Goetz, Margarida Güell-Baró, Saskia Hanselaar, Geneviève Lacambre, Claire Lebeau, Gérald Lefebvre, Sidonie Lemeux-Fraitot, Jean-Louis Litron, Léonore Losserand, Elena Marchetti, Christophe Parant, Chang-Ming Peng, Didier Rykner, Loualid Saïdi, Pierre Stépanoff, Georges Vigne et Thierry Zimmer.

Dépôt légal novembre 2020 - ISBN 978-2-490440-05-4
Achevé d'imprimer à 300 exemplaires en novembre 2020 par Samper Impresores - Espagne