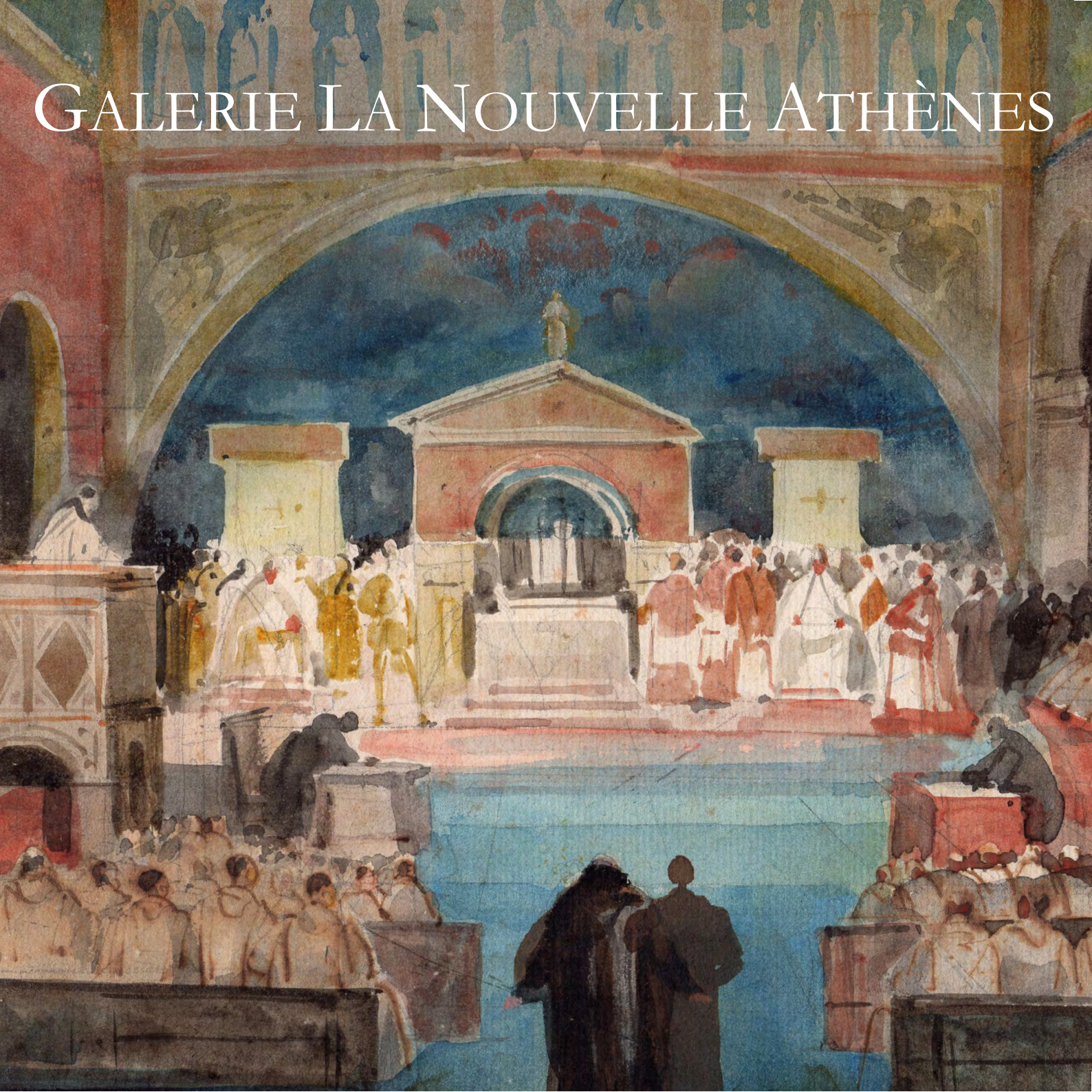
Galerie La Nouvelle Athènes



Galerie
La Nouvelle Athènes

Raphaël Aracil de Dauksza & Damien Dumarquez

Dessins et aquarelles du XIXe siècle

Printemps 2021

Galerie La Nouvelle Athènes
22, rue Chaptal - 75009 Paris
01.75.57.11.42 - 06.23.14.97.85
contact@lanouvelleathenes.fr - www.lanouvelleathenes.fr

1. Jean-Robert ANGO (vers 1710-1773)

Le Piédestal de la colonne Trajane, vers 1760-1770

Sanguine sur papier

47,4 x 62,8 cm

Giovanni Battista Piranesi, dit le Piranèse, *Le Piédestal de la colonne Trajane*, vers 1774-1775, gravure, collection particulière

Jean-Robert Ango demeure un artiste mystérieux. Les rares informations biographiques que nous possédons proviennent de son ami le peintre Jean-Antoine Julien, dit Julien de Parme. Dessinateur et graveur français né au début du XVIIIe siècle, Ango s'installe à Rome au milieu des années 1750. Ses œuvres identifiées sont majoritairement des dessins d'interprétation, d'après les maîtres et ses contemporains, réalisés à Rome entre 1758 et 1773. Tracées à la sanguine ou à la pierre noire, ces feuilles ont très longtemps été attribuées à Jean-Honoré Fragonard et à Hubert Robert. La signature d'Ango, « H. Roberti », associe l'initiale de son surnom, Hannibal, et son prénom italianisé. Cette graphie peut en grande partie expliquer la confusion avec Hubert Robert. À la fin de sa carrière, il fournit vingt-sept gravures à l'eau-forte et à l'aquatinte pour illustrer le *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile* de l'abbé Jean-Claude Richard de Saint-Non, publié de 1781 à 1786.

Durant son long séjour, Jean-Robert Ango, qui s'est spécialisé dans la retranscription sur le papier des fresques et des sculptures ornant les palais et les églises de la ville, réalise également un certain nombre de paysages de Rome et ses alentours. L'artiste, comme les nombreux voyageurs arrivant de toute l'Europe, s'intéresse à la partie antique de la cité et visite le Forum où il peut s'arrêter au pied de la colonne Trajane. Haut de quarante mètres, le monument est construit au début du IIe siècle pour commémorer les victoires de l'empereur Trajan sur les Daces. Le fût de la colonne est orné d'un bas-relief qui s'enroule en spirale et repose sur un piédestal richement sculpté. L'un des côtés est percé d'une entrée entourée de trophées, elle-même surmontée d'une dédicace soutenue par deux Victoires ailées.

Sur une feuille de grande dimension, Jean-Robert Ango trace à la sanguine cette face du piédestal et en restitue les détails. Les parties manquantes ou endommagées par le temps sont pour certaines d'entre elles laissées vides ou hachurées mais sont généralement complétées par l'artiste. La trace de l'ancienne toiture de la chapelle San Niccolò de Columna, adossée à l'édifice au IXe siècle puis détruite au XVe siècle, forme une saignée triangulaire que l'artiste a choisi de combler en complétant le texte de la dédicace. L'œuvre n'est ni une restitution de l'état du monument tel qu'on pouvait le voir au XVIIIe siècle ni une reconstitution de son état d'origine. Le célèbre graveur Giovanni Battista Piranesi réalise entre 1774 et 1776 une série de gravures illustrant la colonne Trajane qui témoigne de l'état réel du piédestal à l'époque d'Ango.

2. Jacques-Louis DAVID (1748-1825)

Trois femmes vêtues à l'antique, vers 1774-1778

Crayon sur papier

14,6 x 7,3 cm

Signé en bas à droite *David*

J.-L. David, *Érasistrate découvrant la cause de la maladie d'Antiochius dans son amour pour Stratonice*, 1774, huile sur toile, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts

L'image de Jacques-Louis David est indissociable de ses chefs-d'œuvre réalisés pendant la Révolution et l'Empire. Orphelin de père en 1757, alors qu'il n'a que neuf ans, son éducation est confiée à son oncle maternel, l'architecte François Buron. Les talents de dessinateur du jeune homme sont vite remarqués par son tuteur qui l'envoie en apprentissage chez François Boucher, premier peintre du roi, auquel il est apparenté par sa mère. Ce premier maître devenu trop âgé pour le former, David intègre l'atelier de Joseph-Marie Vien avant de s'inscrire à l'Académie royale de peinture. Ses premières œuvres, encore profondément marquées par le style rococo de Boucher, lui permettent de se faire remarquer dès 1771, même s'il n'obtient qu'un second prix au concours de peinture de l'Académie royale avec son *Combat de Mars contre Minerve*. Il échoue encore les deux années suivantes malgré la timide évolution de ses compositions vers le style néo-classique dont Vien est l'un des principaux représentants en France. David remporte enfin le premier prix en 1774 sur le sujet d'*Érasistrate découvrant la cause de la maladie d'Antiochus dans son amour pour Stratonice*.

Si les dessins antérieurs à ce premier succès n'ont encore rien de réellement davidien, le style graphique de l'artiste s'affirme lors de son séjour à l'Académie de France à Rome, alors au palais Mancini. Durant cette période, il copie les bas-reliefs antiques et découvre les écrits de Johann Joachim Winckelmann, véritable théoricien du néo-classicisme. De retour à Paris en 1780, Jacques-Louis David s'impose rapidement comme le chef de file du mouvement néo-classique en France.

Le dessin représentant trois femmes vêtues à l'antique doit dater de cette époque. La figure de gauche, représentée les mains jointes et les épaules dénudées, est accolée à la figure élégamment déhanchée qui se tient sur la droite. Formant un groupe compact, elles masquent presque entièrement la troisième figure dont la tête seule émerge entre leurs épaules. Les croquis de ce type, réalisés d'un geste rapide au graphite ou au crayon, noircissent ses carnets d'Italie. On y retrouve des figures féminines en grand nombre ; isolées ou regroupées, vêtues d'amples drapés, les bras repliés sous la poitrine, elles sont à l'image de Stratonice pleurant sur Antiochus dans sa proposition au concours de 1774. Elles se retrouvent également, pleurant au pied des marches, dans *Les Funérailles de Patrocle,* grande toile peinte en 1778 alors que David est encore un jeune artiste en formation à Rome. Lorsqu'en 1794 David est emprisonné au palais du Luxembourg, il travaille sur un grand dessin représentant *Homère récitant l'Iliade aux Grecs*, conservé au musée du Louvre. Sur la gauche de la composition, il installe un groupe de trois femmes qui, bien qu'inversé, semble conserver le souvenir de son petit dessin des *Trois femmes vêtues à l'antique* réalisé au début de son voyage à Rome.

3. Jean-Pierre HOÜEL (1735-1813)

Les Carrières de Montmartre, vers 1794

Lavis d'encre, pierre noire et gouache sur papier

39 x 52,2 cm

Cachet du monteur *ARD* en bas à droite sur le montage (Lugt 172)

J.-P. Houël, *Intérieur de la grotte de l'Oreille de Denys le Tyran à Syracuse*, vers 1776, gouache sur papier, Paris, musée du Louvre

Fils d'un marchand plâtrier rouennais, le peintre Jean-Pierre Hoüel s'intéresse très tôt à la minéralogie. Suite à sa rencontre avec le naturaliste Jacques-Christophe Valmont de Bomare dans les années 1760, Hoüel dessine une « litholisation ». Le peintre s'y représente, accompagné de ses élèves, arpentant à cheval les environs de Paris en quête de pierres.

Hoüel séjourne à deux reprises en Italie. Lors de son premier voyage, il se rend à Rome, puis à Naples et découvre pour la première fois la Sicile de 1769 à 1772. Il retourne sur l'île de 1776 à 1779 et y peint des gouaches illustrant les particularités géologiques des paysages insulaires. Plusieurs œuvres réalisées pendant cette période attestent de l'intérêt répété du peintre pour la minéralogie. À son retour à Paris, Hoüel se consacre à la gravure à l'aquatinte et réalise deux cent soixante-quatre planches d'après ses gouaches qu'il publiera entre 1782 et 1787. En 1788, il peint l'intérieur du magasin de sel de la Ferme générale situé à Dieppedalle, près de Rouen. L'année suivante, il décide de s'engager activement dans les événements révolutionnaires et rejoint Paris. Chargé de réorganiser le Lycée des Arts, il s'implique dans ses fonctions et fréquente de nombreux savants. En 1794, il devient membre du Comité des salpêtres de l'Arsenal.

C'est probablement dans ce contexte que Hoüel est amené à se rendre dans les carrières de plâtre de Montmartre, au nord de Paris. Celles-ci sont exploitées depuis l'Antiquité pour l'abondance et la qualité de leur gypse. L'extraction de la roche montmartroise connaît un véritable essor au XVIIIe siècle sous la direction des abbesses de Montmartre qui en sont propriétaires. Pendant la Révolution, l'abbaye, mise en vente avec ses possessions, est acquise par un plâtrier qui transforme les différentes chapelles de la butte en fours à chaux. Dès lors, des scientifiques, tel Georges Cuvier, visitent le site à la recherche de curiosités géologiques ou de fossiles. Un dessin anonyme, mais daté de 1796 et conservé au musée du Louvre (RF 12305), permet d'attester la présence d'artistes dans les carrières en quête d'un motif pittoresque à la fin du XVIIIe siècle. La grande gouache non signée, que nous attribuons ici à Hoüel, date de cette époque et conserve le souvenir d'une visite en compagnie de quatre hommes élégamment vêtus qui inspectent et commentent les lieux avec intérêt. Leurs costumes correspondent à la mode de la fin du XVIIIe siècle. À leurs pieds, un ouvrier semble ramasser une pierre sous le regard attentif de l'un des visiteurs. Muni d'une pelle, un second manœuvre alimente un braséro sur la gauche alors que la silhouette d'un troisième est visible dans une ouverture au centre de la composition. Les circonstances de l'exécution de cette ambitieuse gouache ainsi que sa destination restent à découvrir.

4. Antoine BERJON (1754-1843)

Portrait d'enfant en allégorie de l'Amour, vers 1794

Lavis d'encre et rehauts de gouache blanche sur papier

33,5 x 26,5 cm

Cachet de la signature en bas sur la gauche (Lugt 3812)

A. Berjon, *Coupe de fruits,* fin du XVIIIe siècle, pastel sur papier, Mâcon, musée des Ursulines

À la fin du XVIIIe siècle, représenter les enfants en allégorie de l'Amour ou en génie de la Renommée rencontre un certain succès. Entre 1786 et 1789, le jeune prince Henryk Lubomirski, né en 1777, a par exemple été représenté plusieurs fois selon cette nouvelle esthétique par des artistes renommés de l'époque : Antonio Canova, Angelika Kauffmann et Élisabeth Vigée Lebrun. Selon le désir de sa tante et tutrice, la princesse Izabela Lubomirska, l'enfant y est figuré nu, selon le goût de l'antique, tantôt ailé, tantôt portant un arc.

Quelques années plus tard, le peintre lyonnais Antoine Berjon adopte ce même principe pour réaliser le portrait poétique d'un jeune garçon. À la différence des trois représentations citées précédemment, son dessin ne retient que le visage de l'enfant couronné d'un nimbe et d'une étoile, auxquels il associe une paire d'ailes, une flèche et quelques roses sur un fond de nuages. Antoine Berjon s'est rendu célèbre dans sa ville natale comme peintre de fleurs et de natures mortes en fournissant des motifs aux célèbres fabriques de soieries lyonnaises. Pendant la Révolution, le peintre s'installe à Paris où il exécute des portraits peints et dessinés. Probable objet d'une commande, ce dessin très abouti associe la plume, le lavis d'encre et la gouache. Le traitement des ailes d'oiseau et du petit bouquet de roses témoigne de sa prédilection pour la nature morte. Un autre portrait à l'aquarelle représentant une jeune fille tenant un pot de fleurs, daté de 1794 et présentée par la galerie W.M. Brady & Co. à New York, apparaît stylistiquement très proche du *Portrait d'enfant en allégorie de l'Amour*. De nombreuses années plus tard, Antoine Berjon reprend ce principe de composition pour le *Portrait d'Ondine Valmore*, tableau conservé au musée de la Chartreuse à Douai. Dans ce dernier cas, la tête de la jeune fille, associée à une paire d'ailes de colombe et à une couronne de lauriers, se détache sur un fond de ciel.

De retour à Lyon en 1810, Antoine Berjon est nommé professeur de dessin à l'école des Beaux-Arts. Treize ans plus tard, victime d'une cabale fomentée par son confrère Pierre Révoil, il doit quitter son poste. Dès lors, il vit retiré loin de la bonne société lyonnaise et continue de travailler en solitaire jusqu'à sa mort en 1843.

5. Denis-Sébastien LEROY (vers 1775-1832)

Le Combat des Horaces et des Curiaces, 1798

Encre et aquarelle sur papier

18,5 x 23,9 cm

Signé sur le montage *Seb. Leroy inv. et del.*

Fulchran Jean Harriet, *Le Combat des Horaces et des Curiaces,* 1798, huile sur toile, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts

Créé en 1663 pour sélectionner les meilleurs élèves de l'Académie royale, le grand Prix de peinture constitue la plus haute distinction accordée à un artiste souhaitant embrasser une carrière de peintre. L'obtention du premier Prix permet au vainqueur de poursuivre sa formation à Rome aux frais de l'État. Pendant la Révolution, la gestion du concours est confiée à l'Institut (future Académie des Beaux-Arts) qui choisit les sujets et désigne les lauréats. En 1798, les concurrents admis à l'épreuve finale doivent exécuter une esquisse et une grande toile illustrant le combat des Horaces et des Curiaces.

Au VIIe siècle avant notre ère, sous le règne de Tullus Hostilius, une guerre éclate entre les cités d'Albe et de Rome. Pour abréger le conflit, les deux peuples désignent trois frères dans chaque camp pour s'affronter. Rome choisit les Horaces et Albe les Curiaces. Deux des champions romains sont rapidement tués alors que les Albains sont tous les trois blessés. Le dernier Horace feint de fuir, poursuivi par les Curiaces qui, ralentis par leurs blessures, se font tuer l'un après l'autre. Le passage choisi comme sujet du concours est celui où l'Horace attaque le second des Curiaces tandis que le troisième approche, appuyé sur son bouclier. Le vainqueur, cette année-là, est Fulchran-Jean Harriet, un élève de David âgé de vingt-deux ans. Conservée à l'École des Beaux-Arts, sa toile illustre parfaitement le sujet imposé, dans le style néo-classique. Le second prix est accordé à Denis-Sébastien Leroy. Si cette toile semble avoir disparu, nous connaissons sa composition grâce à un *ricordo* autographe réalisé à l'aquarelle. La proximité entre les propositions des deux artistes montre la précision du sujet donné par le jury. L'aquarelle de Leroy possède une élégance théâtrale et un haut degré de raffinement, probablement accentués par son format contrastant avec la brutalité de l'œuvre peinte par Harriet.

Sébastien-Denis Leroy reste un artiste méconnu. Né à Paris vers 1775, il se forme dans l'atelier de Pierre Peyron. Admis à l'École des Beaux-Arts pendant la Révolution, il échoue à trois reprises au concours. Depuis 1795, il expose régulièrement au Salon des dessins et des peintures en abordant les domaines variés du portrait, de la peinture d'histoire et du paysage. Tout au long de sa carrière, Leroy fournit des dessins pour la gravure et participe à l'illustration de nombreux ouvrages. Il meurt du choléra pendant l'épidémie de 1832. Sa physionomie nous est connue grâce au portrait en buste que réalise le sculpteur Philippe-Laurent Roland en 1796.

6. Cornelis CELS (1778-1859)

La Mort d'Abel, 1799

Lavis d'encre brune sur papier

40 x 55,2 cm

Signé et daté en bas à droite *C. Cels in 1799*

C. Cels, *Antiochus Soter et Stratonice*, gravure, localisation inconnue

Cornelis Cels est né à Lierre dans le duché de Brabant en 1778. Issu d'une famille aisée qui soutient sa vocation, il débute sa formation à Anvers auprès du sculpteur Jan Engelbert Pompe et du peintre Pierre-Joseph Denis. En 1795, il rejoint l'atelier d'Andries Cornelis Lens à Bruxelles, l'un des principaux représentants du néo-classicisme dans les Pays-Bas autrichiens. Le jeune Cornelis Cels imite alors le style de son maître, marqué par une certaine douceur des figures et des lignes souples. Durant cette période, il réalise plusieurs dessins dont certains seront gravés à l'image d'*Antiochus Soter et Stratonice*. Dans cette composition, la figure d'Antiochus reprend de manière presque identique, bien qu'inversée, celle qu'il utilise pour représenter Abel mort entouré de sa famille dans un dessin daté de 1799.

Tiré de la Genèse, le sujet évoque l'épisode où Adam et Ève découvrent le corps de leur fils Abel tué par son frère Caïn. Traditionnellement, le thème pictural n'intègre que trois figures : celles des parents et de leur fils mort. Cornelis Cels choisit d'y ajouter les deux sœurs d'Abel : Awan et Azura. Adam, marqué par l'âge, porte une barbe et soutient le corps de son fils. Ève enlace le défunt alors que ses deux sœurs l'entourent, éplorées. Le groupe, inscrit dans une composition pyramidale, est représenté dans un paysage fermé sur la droite par une forêt d'inspiration exotique et ouvert à gauche sur un large pan de ciel. Il semble qu'à cette époque de sa carrière, Cornelis Cels affectionne particulièrement la figure allongée qu'il utilise pour son Abel. Elle se retrouve, outre dans la figure d'Antiochus déjà citée, dans le lavis d'encre représentant *Le Sommeil d'Endymion*. La composition elle-même pourrait s'inspirer des maîtres anciens. Ce goût pour la Renaissance est d'ailleurs visible dans le dessin d'après la *Descente de croix* d'Andrea del Sarto, conservé aux musées royaux des Beaux-Arts de Belgique où le Christ est également représenté allongé.

En 1800, Cornelis Cels quitte Anvers pour parfaire son apprentissage à Paris auprès de Joseph-Benoît Suvée dont il intègre l'atelier. Sous l'influence de ce nouveau maître, son style s'affirme. Cels décide alors d'effectuer l'indispensable voyage en Italie. Les œuvres de cette époque lui offrent une première reconnaissance lui permettant d'être reçu maître à l'Académie de Saint-Luc. De retour dans les Pays-Bas, Cornelis Cels s'installe à Anvers puis à La Haye avant de prendre la direction de l'Académie de Tournai à partir de 1820. Deux de ses fils embrasseront une carrière artistique : Jean-Michel, comme peintre paysagiste, et Josse, comme architecte.

7. Pierre-Maximilien DELAFONTAINE (1774-1860)

Portrait d'Émilie Delafontaine et d'Henriette Ruault, 1800

Crayon sur papier

30 x 25,5 cm

Provenance : descendants de l'artiste

Signé, daté et annoté *PM. Delafontaine / élève de David / Septembre 1800 / Croquis non terminé, commencé / dans mon Atelier au musée du monument français / Mme heriette Ruault / amie d'Emelie / Emelie Claudine née Herbillon / Mme Delafontaine, depuis 2 mois / intime amie de Mme Ruault, épouse d'un traducteur de l'Eneide*

P.-M. Delafontaine, *Un Portrait d'homme patinant*, 1798, huile sur toile, Paris, musée de la Monnaie

Pierre-Maximilien Delafontaine est le fils de Jean-Baptiste Delafontaine qui créa sa propre fonderie au XVIIIe siècle. Artiste complet, le jeune Pierre-Maximilien se forme à la sculpture et à la fonte auprès de son père mais également à la peinture dans l'atelier de David. En 1798, il participe pour la première fois au Salon en exposant *Une Scène du Déluge* ainsi que deux portraits. L'un de ces tableaux, titré *Un Portrait d'homme patinant*, représente le graveur Bertrand Andrieu et reste son œuvre la plus célèbre. À cette époque, Delafontaine vit rue de la Monnaie à Paris, près du Louvre, et occupe un atelier au sein du musée des Monuments français dans l'ancien couvent des Petits-Augustins. Le fondateur de ce musée, Alexandre Lenoir, est un ami de Pierre-Maximilien qui réalise un premier portrait de lui en 1799, suivi d'un second où le conservateur est représenté en compagnie de sa femme, l'artiste Adélaïde Binart, ainsi que de leur fille.

Le 23 juin 1800, Pierre-Maximilien Delafontaine épouse Émilie Claudine Herbillon. Deux mois plus tard, le jeune marié réalise un portrait dessiné de son épouse en compagnie de son amie Henriette Ruault. Les deux jeunes femmes, visiblement très proches, sont représentées assises côte à côte. Émilie, sur la droite, nous regarde. Elle est coiffée d'un chapeau à la Minerve garni d'un ruban et porte une robe légère en mousseline à la mode sous le Directoire puis sous le Consulat. D'une main, elle tient un éventail et de l'autre serre celle de son amie Henriette qui regarde vers l'extérieur de la page. Sa robe, une chemise à collet d'homme plissée sous la poitrine, semble plus élaborée que celle d'Émilie. Il en est de même pour sa coiffure savamment ébouriffée. Elle tient dans sa main droite un petit sac - un réticule - et un éventail. L'artiste, qui a réalisé ce dessin au crayon noir, a pris soin de le compléter, *a posteriori*, par de nombreuses annotations précisant la date d'exécution ainsi que l'identité et le statut des deux modèles. Il est mentionné qu'Henriette était « [l']*épouse d'un traducteur de l'Enéide* », Nicolas Ruault.

Pierre-Maximilien déménage rapidement avec son épouse dans l'hôtel d'Aligre, au 123 rue Saint-Honoré. En 1802, l'artiste expose deux nouveaux tableaux au Salon puis disparaît des livrets. S'il continue à peindre et à dessiner, il semble privilégier son travail de fondeur-bronzier dans l'atelier familial dont il prend la direction à partir de 1818. Cette fonction lui permet de collaborer avec les plus grands ébénistes dont François-Honoré-Georges Jacob-Desmalter et les meilleurs sculpteurs de son temps tels qu'Antoine-Louis Barye, James Pradier ou Francisque Duret. Émilie et Pierre-Maximilien ont plusieurs enfants dont Louise Émilie, née en 1805, qui épouse en 1832 le peintre Merry-Joseph Blondel, et Auguste Maximilien, né en 1815, qui reprendra en 1840 la fonderie à la suite de son père.

8. Charles-Auguste TAUNAY (1768-1824)

Portrait de Boniface de Castellane (1788-1862), 1809

Pierre noire et craies de couleur sur papier

ø 13,5 cm

Signé en bas à droite *A. Taunay. 1809*.

Ancienne mention *Castellane* au revers du montage

François-Louis Gounod, *Portrait de Boniface de Castellane en hussard,* 1813, héliogravure

Esprit-Boniface de Castellane est le fils du comte Boniface Louis André de Castellane-Novejan, député du tiers état pendant la Révolution et l'un des rédacteurs de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, et d'Adélaïde-Louise-Guyonne de Rohan-Chabot, une femme de lettres. Sa mère tente d'apporter une éducation universaliste au jeune Boniface qui n'aime cependant pas les études et préfère jouer au soldat. De son aveu même, « *Il n'a d'inclination que pour les jeux qui singent les exercices militaires.* […] *Si on le mène au salon des tableaux, il ne s'arrête que pour regarder ceux qui représentent quelques objets militaires ; les plus beaux tableaux qui ne traitent pas de ces sujets, ne le fixent pas un seul instant* ». Le jour même du couronnement de Napoléon, le 2 décembre 1804, le jeune homme de seize ans s'engage dans l'armée. Nommé sous-lieutenant dans le 24e régiment de dragons, il combat en Italie et en Espagne avant de devenir officier d'ordonnance de l'Empereur en 1808. L'année suivante, il accompagne Napoléon en Autriche et reçoit la Légion d'honneur avant de pouvoir enfin regagner Paris.

Le portrait en miniature qui le représente de profil date de l'époque de son retour en France. Boniface, âgé de vingt-et-un ans, pose de profil dans son costume militaire et arbore sa médaille de chevalier de la Légion d'honneur. Réalisée sur papier, à la pierre noire rehaussée de couleur, l'œuvre porte la signature *A. Taunay* et la date de 1809. Autrefois attribué au peintre Nicolas-Antoine Taunay, ce portrait est en fait l'œuvre de son frère cadet, le sculpteur Charles-Auguste Taunay. Formé dans l'atelier de Jean-Guillaume Moitte, Auguste gagne le premier grand Prix de sculpture en 1791 et part en Italie comme pensionnaire de l'Académie de France au palais Mancini. De retour à Paris en 1799, il se consacre d'abord à la reproduction d'œuvres antiques avant d'obtenir un contrat à la manufacture de Sèvres. En 1807, il reçoit plusieurs commandes officielles pour les nouveaux décors du palais du Louvre et fournit des bas-reliefs pour l'arc de triomphe du Carrousel. À la chute de l'Empire, il accompagne son frère et ses neveux au Brésil en intégrant la mission artistique française. Nommé premier professeur de sculpture de l'Académie de Rio de Janeiro, il termine ses jours en Amérique du Sud.

Boniface de Castellane poursuit une brillante carrière militaire sous les ordres de Napoléon puis passe au service de Louis XVIII. Un temps écarté car jugé trop bonapartiste, il est élevé au rang de pair de France par Louis-Philippe, puis à celui de maréchal le jour de la proclamation de l'Empire par Napoléon III, le 2 décembre 1852. Son arrière-petit-fils, connu sous le nom de Boni de Castellane, sera un célèbre dandy parisien et un homme politique influent de la Belle Époque.

9. Jean-Baptiste ISABEY (1767-1855)

Portrait-charge du baron Taylor (1789-1879), vers 1810-1815

Lavis d'encre sur papier

26 x 14 cm

Titré en haut à gauche *Bon Taylor*

Signé en bas à droite *J. Isabey*

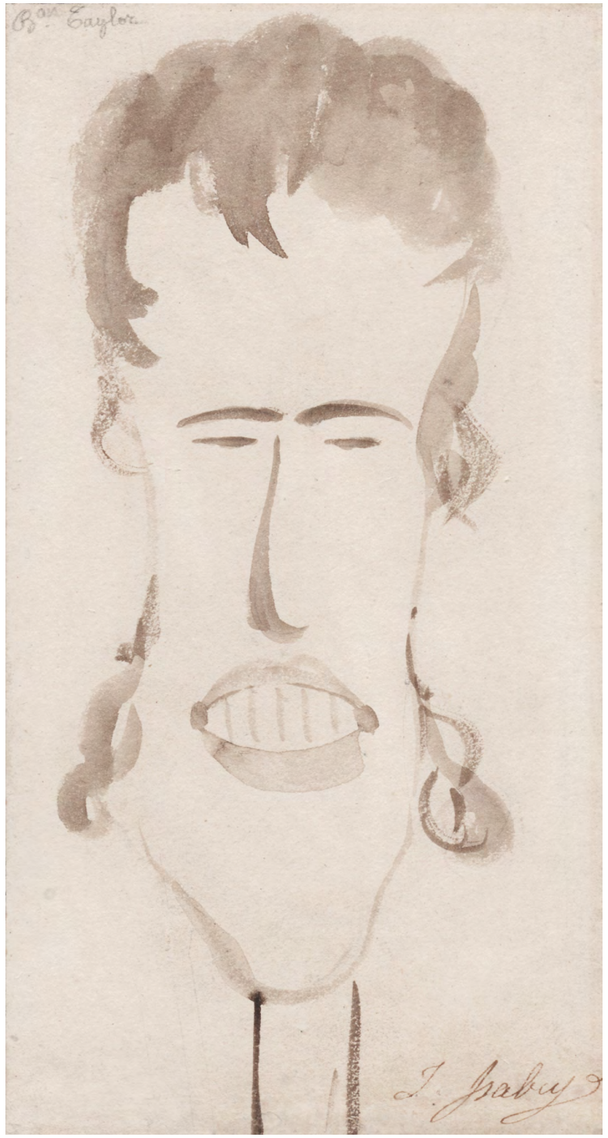
Porte au revers une étiquette numérotée *516*

Jean Alaux, *Portrait du baron Taylor*, vers 1810, huile sur toile, Paris, Fondation Taylor

Né à Bruxelles en 1789, Isidore Taylor est issu d'une famille d'origine irlandaise installée en France sous la Révolution. Orphelin de père à l'âge de cinq ans, le garçon est élevé par sa mère qui le destine à une carrière militaire. Tout en se préparant à l'École polytechnique, Isidore se passionne de façon précoce pour la littérature et les arts. Adolescent, il reçoit des conseils du peintre Joseph-Benoît Suvée et fréquente l'atelier d'Ignazio Degotti, artiste italien en charge des décors de l'Opéra de Paris. La première rencontre entre le jeune Taylor et le peintre Jean-Baptiste Isabey dut y avoir lieu. Ce dernier prend en 1809 la succession de Degotti comme directeur en chef des décors. Ancien élève de Jacques-Louis David, il est principalement reconnu pour son talent de miniaturiste. En parallèle de ses portraits d'une grande fidélité, il aime caricaturer ses amis et ses proches.

Lorsqu'il décide de croquer Taylor, celui-ci ne doit pas avoir plus de vingt ans. Représenté de face sur une feuille étroite, le jeune homme a de petits yeux plissés, un long nez qui domine un immense sourire, toutes dents dehors, et un menton fort. Son visage, encadré de larges boucles sombres, repose sur deux traits d'encre accentuant un cou exagérément long. Vers 1810, Jean Alaux peint un portrait plus sérieux du modèle. La comparaison entre les deux œuvres met en évidence l'acuité d'Isabey pour saisir avec humour la physionomie générale de Taylor en quelques traits rapides.

À vingt ans, Isidore Taylor, qui vient de publier ses premiers articles dans des journaux parisiens, décide de voyager ; il parcourt la France, puis l'Allemagne et l'Italie. Cette découverte de l'Europe forge durablement son amour pour le patrimoine. Avec l'aide de son ami Charles Nodier, il se lance en 1818 dans une aventure éditoriale qui occupera toute sa vie. L'ouvrage, qui prend le nom de *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, est publié en vingt-quatre volumes entre 1820 et 1878. L'ensemble, réparti par régions, est illustré par de nombreuses vignettes et planches lithographiées. Pour le volume consacré à la Normandie, Taylor fait appel à Jean-Baptiste Isabey qui lui fournit plusieurs lithographies. En 1825, Taylor reçoit le titre de baron et prend la direction de la Comédie-Française. À ce poste, il favorise l'émergence du théâtre romantique en permettant à Alexandre Dumas d'y monter *Henri III et sa cour* et à Victor Hugo de présenter *Hernani*.



10. Jean-Baptiste DEBRET (1768-1848)

Projet de décor pour la galerie de Diane au château de Fontainebleau*, *la campagne d'Italie, vers 1812-1813

Aquarelle et crayon sur papier

Cinq éléments : 4 x 19 cm ; 9 x 4 cm ; 10 x 14 cm

Annoté sur le montage d'origine *Fontainebleau / Composé en 1812 et 1813 par J. B. Debret / Voute de la galerie de Diane d'Hurtault. / Sujets composés par Jean Baptiste Debret. / La déchéance de l'Empereur a annulé ces / compositions dont l'exécution n'était / pas encore commencée*

Rodolfo Amoedo, d'après Manuel de Araújo Porto-Alegre, *Portrait de Jean-Baptiste Debret*, vers 1820, huile sur toile, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes

Jean-Baptiste Debret est le fils de Jacques Debret, greffier au Parlement de Paris, et le frère de François Debret, architecte et membre de l'Institut de France. Sa famille est apparentée à François Boucher et à Jacques-Louis David. Après des études au lycée Louis-le-Grand, Jean-Baptiste intègre à seize ans l'atelier de son cousin David qu'il accompagne à Rome pendant un an. En 1791, Debret obtient le second Prix de Rome, sur le sujet de *Regulus revenant à Carthage*. Quatre ans plus tard, il est engagé comme dessinateur à l'École polytechnique, avant de remplacer un autre élève de David, François Gérard, comme professeur de dessin. En avril 1796, son poste étant supprimé, il quitte l'École. Au Salon de 1799, il expose son tableau du concours peint huit ans plus tôt ainsi qu'*Aristomène délivré par une jeune fille*. À cette époque, il travaille également à la décoration intérieure de plusieurs bâtiments construits par les architectes Charles Percier et Pierre François Léonard Fontaine. En 1804, il expose au Salon *Érasistrate découvrant la cause de la maladie du jeune Antiochus*. Après un second voyage à Rome entre 1808 et 1809, Jean-Baptiste Debret publie un recueil de dessins illustrant les costumes italiens gravés par Louis-Marie Petit, puis entre 1812 et 1813 un autre ouvrage sur l'enseignement du dessin. Pendant le règne de Napoléon, il produit majoritairement des œuvres célébrant la gloire de l'Empereur : *Napoléon rend hommage au courage malheureux* (1805) ; *Napoléon Ier décore à Tilsitt le grenadier Lazareff de la croix de la Légion d'honneur* (1808) ; *Napoléon s'adressant aux troupes* (1810) ou *Première distribution des croix de la Légion d'honneur dans l'église des Invalides* (1812). En 1812, il reçoit également une commande pour des décors destinés à la galerie de Diane du château de Fontainebleau.

Autrefois appelée « galerie de la reine », la galerie de Diane, longue de quatre-vingts mètres et large d'environ dix mètres, a été décorée une première fois à la demande du roi Henri IV avec des scènes illustrant les mythes de Diane et Apollon ainsi que les victoires du roi. Ce premier programme iconographique, réalisé par les peintres Ambroise

10*bis*. Jean-Baptiste DEBRET (1768-1848)

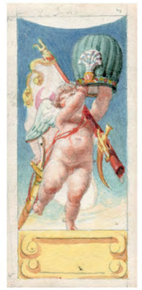
***Projet de décor pour la galerie de Diane au château de Fontainebleau*, *la campagne d'Égypte*,** vers 1812-1813

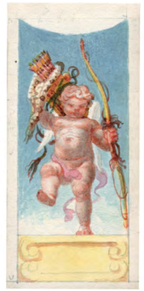
Aquarelle et crayon sur papier

Sept éléments : 4 x 19 cm ; 9 x 4 cm ; 10 x 14 cm

Annoté sur le montage d'origine *Fontainebleau / Voute de la galerie de Diane d'Hurtault.*

La galerie de Diane au château de Fontainebleau, état actuel





Dubois et Jean de Hoey, est connu grâce à un riche album d'aquarelles de Charles Percier, et par des fragments de peintures et de lambris. Pendant la Révolution, la galerie, transformée en prison, subit de sérieux dommages. Au début du XIXe siècle, Napoléon décide de sa restauration et confie les travaux à l'architecte Maximilien Hurtault. Ce dernier fait supprimer les décors endommagés du XVIIe siècle et prévoit de les remplacer par des compositions de style néo-classique. Grâce à la découverte de douze aquarelles inédites, nous savons que l'architecte fait appel à Jean-Baptiste Debret pour réaliser l'ensemble ou une partie de ce nouveau décor. Le programme iconographique devait illustrer les gloires de Napoléon durant les campagnes d'Italie et d'Égypte. Deux grandes allégories féminines en armes, la première drapée de rouge pour l'Italie, la seconde de vert pour l'Égypte, devaient être entourées par quatre bandeaux illustrant des dieux fleuves associés deux par deux et complétés par des *putti* portant des costumes militaires. Cet ensemble, sur lequel le peintre travaille entre 1812 et 1813, ne voit jamais le jour. Tel que mentionné sur l'un des deux montages supportant ces aquarelles, « *La déchéance de l'empereur a annulé ces compositions dont l'exécution n'était pas encore commencée* ».

La chute de l'Empire en 1815 a pour conséquence l'abandon immédiat de nombreux projets et laisse Debret sans travail. Rapidement sollicité par le marquis de Marialva, ambassadeur du Portugal à Paris, le peintre accepte de l'accompagner au Brésil. Parti en janvier 1816, il arrive à Rio de Janeiro deux mois plus tard. Devenu peintre officiel du roi Jean VI, Debret reste au Brésil où il assiste à la période de troubles qui aboutit à l'indépendance du pays. Au changement de régime en 1822, l'artiste rentre au service du nouvel empereur Pierre Ier jusqu'en 1831, date de son retour en France. Le reste de sa vie est consacré à la rédaction et à la publication de son *Voyage pittoresque et historique au Brésil ou Séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement*.

11. Francesco BELLONI (1772-1863)

Projet de plateau de table, 1813

Aquarelle sur papier

17,1 x 26 cm

Annoté sur la feuille par Francesco Belloni *Ce dessein executé en marbres de Flandre coutera environs trois cents francs / Ce dessein executé en marbre d'Italie coutera cinquante francs environs. / Le dessein exécuté en albâtres orientaux, marbres antiques et cornaline coutera environs mille francs*

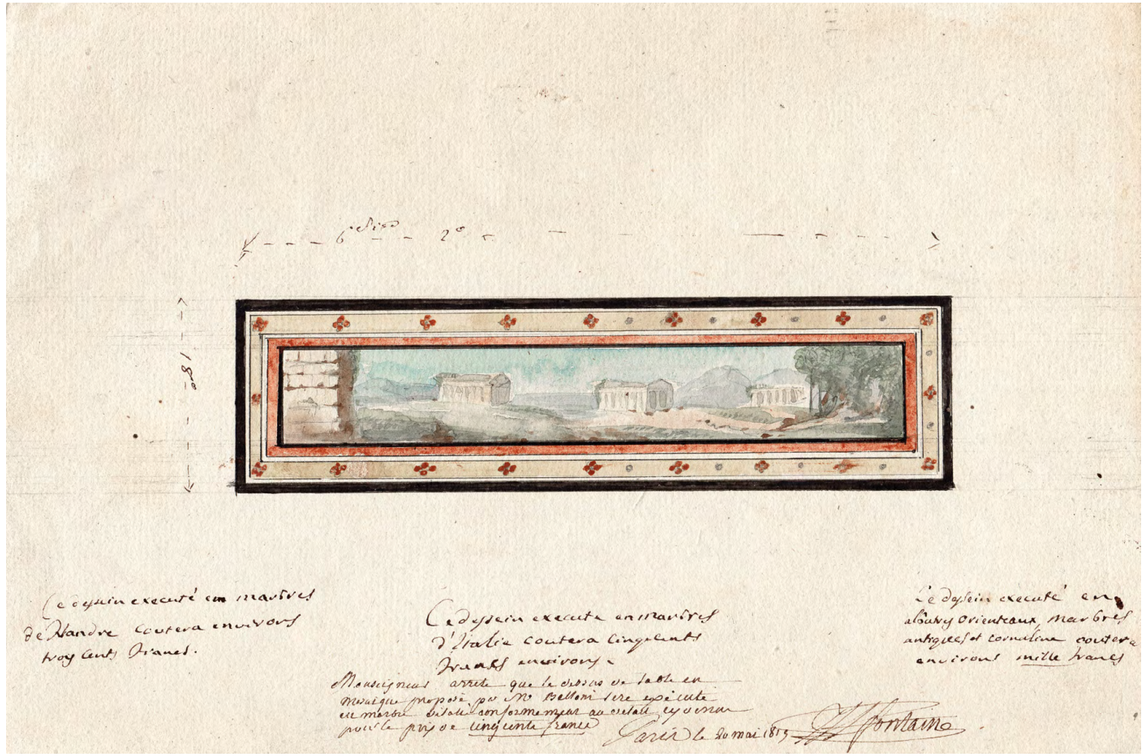
Annoté, daté et signé par Pierre François Léonard Fontaine *Monseigneur arrête que le dessus de table en mosaique proposé par M. Belloni sera exécuté en marbre d'Italie conformément au détail ci-dessus pour le prix de cinquante francs/ Paris le 20 mai 1813 Fontaine*

F. Belloni, d'après F. Gérard, *Le Génie de l'Empereur maîtrisant la Victoire ramène la Paix et l'Abondance*, 1807, mosaïque, Paris, musée du Louvre

Sous l'impulsion de Napoléon, les architectes Pierre François Léonard Fontaine et Charles Percier ont transformé Paris et jeté les bases du style Empire. Le 25 avril 1813, Fontaine est nommé premier architecte de l'Empereur et à ce titre supervise les grands projets en cours. Au-delà des questions d'architecture, il s'intéresse également à tout ce qui touche aux arts décoratifs, sélectionnant et dessinant parfois lui-même différentes pièces de mobilier ou d'orfèvrerie dont la réalisation est confiée aux meilleurs artisans, tels que Jacob-Desmalter et Odiot.

Le 20 mai 1813, Fontaine valide un projet de dessus de table en micro-mosaïque dessiné par Francesco Belloni. Sous l'aquarelle qui représente les trois temples de Paestum, Belloni écrit différentes possibilités de réalisation et précise pour chacune d'elles un devis approximatif allant de 50 francs, pour du marbre d'Italie, à 1 000 francs environ si des marbres antiques ou de la cornaline sont employés. Plus bas sur la feuille, Pierre François Léonard Fontaine choisit la deuxième option, la moins onéreuse. Pour imaginer sa composition, Belloni semble s'être inspiré d'un tableau de Fiodor Mikhailovich Matveïev (1758-1826), conservé à Saint-Pétersbourg au musée de l'Ermitage, qui aura également servi de modèle à son concurrent, Gioacchino Rinaldi, pour une table exposée au Salon en 1806 et qui se trouve aujourd'hui au Israel Museum de Jérusalem.

Célèbre mosaïste, Belloni est né à Rome et s'est formé dans les ateliers du Vatican. Pour la papauté, il réalise des copies de tableaux en mosaïque mais la raréfaction des commandes le pousse à prendre en 1797 la route de Paris, où il reçoit le soutien de Joseph Bonaparte et d'Alexandre Lenoir, fondateur du musée des Monuments français. À partir de 1807, il enseigne son art à l'École impériale de mosaïque. Francesco Belloni supervise l'exécution de grandes commandes impériales, avec de grands formats destinés à orner les palais. À cette époque, il exécute ainsi en mosaïque le *Portrait de Napoléon en uniforme de colonel des grenadiers de la Garde dans son cabinet de travail*, qui se trouve au château de Malmaison, et la splendide mosaïque imaginée pour la salle de la Melpomène de la galerie des antiques du palais du Louvre, les deux d'après des compositions du baron Gérard. À la chute de l'Empire, Fontaine et Belloni reçoivent la protection des Bourbons malgré les liens qui les rattachaient avec le pouvoir impérial. Le premier se voit renforcé dans ses attributions tandis que le second reçoit plusieurs commandes, dont le *Portrait du roi Louis XVIII* d'après le baron François Gérard, en micro-mosaïque daté entre 1814 et 1824 et récemment acquis par le musée du Louvre. À la même époque, il travaille sur un autre plateau de table qui sera modifié plus tard pour recevoir le profil du nouveau roi, Charles X.



12. Anne-Louis GIRODET de ROUCY-TRIOSON (1767-1824)

Pygmalion amoureux de sa statue, vers 1813

Crayon et estompe sur papier

24 x 18 cm

Provenance : probablement vente Girodet, Paris, 11 avril 1825, n° 206 ; probablement collection Louis-Joseph Auguste Coutan (1770-1830) ; probablement vente dite « Coutan », Paris, 8 mars 1829, n° 98 ; collection Marie-Louise M., Paris

Bibliographie : S. Lemeux-Fraitot, « Pygmalion et Galatée : sept ans de réflexion », *Girodet face à Géricault ou La bataille romantique du Salon de 1819*, cat. exp., Montargis, musée Girodet, 2019-2020, reproduit p. 101

A.-L. Girodet, *Pygmalion amoureux de sa statue*, 1819, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

En 1812, Giovanni Battista Sommariva, un riche collectionneur milanais installé à Paris, souhaite acquérir *Le Sommeil d'Endymion* d'Anne-Louis Girodet. Le peintre refuse de vendre son tableau du Salon de 1793 auquel il est très attaché, mais accepte d'en faire un nouveau pour le collectionneur. Déjà propriétaire de plusieurs peintures néo-classiques, Sommariva a une affection particulière pour le sculpteur Antonio Canova. Girodet et lui s'entendent sur un sujet d'inspiration antique qui doit rendre hommage à cet artiste. Le thème de Pygmalion amoureux de Galatée est alors choisi. Racontée par le poète Ovide dans ses *Métamorphoses*, l'histoire est celle d'un sculpteur tombant amoureux de l'une de ses œuvres baptisée *Galatée*. Profondément déçu par le comportement des femmes de son époque, Pygmalion supplia la déesse Aphrodite de donner vie à sa sculpture.

Dès 1813, Girodet multiplie les dessins pour définir sa composition. Sur une première feuille, il représente le sculpteur dans son atelier. Sur la gauche, de la fumée s'échappe d'un autel sous une statue de Vénus placée dans une niche ; au centre, Pygmalion, s'avançant vers la sculpture d'ivoire, pose son pied sur le socle et effleure de ses doigts le sein de Galatée. Un petit Amour ailé, blotti contre lui, joint sa main à celle de l'œuvre aimée qui s'anime. Malgré un travail acharné dont témoignent de nombreuses études, la peinture, inachevée, ne peut être présentée au Salon de 1814. Redécouvert récemment, un autre dessin, très abouti, portait une signature apocryphe de Prud'hon, masquée aujourd'hui. L'étude de cette œuvre réalisée à la pierre noire et à l'estompe montre l'évolution de la réflexion de Girodet qui a opéré quelques changements. Le fond de la scène toujours située dans un intérieur est maintenant masqué par la fumée qui s'échappe en abondance de l'autel ; Pygmalion, la tête couronnée de lauriers, tend ses mains vers Galatée mais ne la touche plus. Cette gestuelle, moins érotique, génère une tension plus suggestive que Girodet conserve dans la composition définitive de son tableau. Exposé au Salon de 1819, le tableau, d'esprit anacréontique, est confronté au *Radeau de la Méduse* peint par Théodore Géricault. Le décor est devenu une terrasse ouverte sur un paysage et Galatée a adopté une coiffure différente. Cependant, la posture et les gestes des deux figures restent presque identiques à celle du dessin.

À la mort de Girodet, en 1824, son élève Alexis-Nicolas Pérignon est chargé de l'inventaire de l'atelier. La vente des œuvres, qui se déroule à Paris en avril 1825, comporte plusieurs études et dessins préparatoire à *Pygmalion amoureux de sa statue*. Le numéro 206 du catalogue, décrit comme « *Un dessin pour le sujet de Galatée, à l'estompe et au crayon, sur papier blanc* » semble correspondre à la feuille préparatoire réalisée vers 1813. Acheté alors 600 francs par Louis-Joseph Auguste Coutan, ce dessin réapparaît à la vente du collectionneur en mars 1829 sous le titre de *Dessin terminé pour le Galatée*.

13. Pierre RÉVOIL (1776-1842)

Jeune femme en costume de la Renaissance, vers 1815

Mine de plomb sur papier

25 x 20 cm

Signé en bas à droite *Révoil*

P. Révoil, *Deux Châtelaines*, vers 1810-1820, huile sur toile, Cherbourg-en-Contentin, musée Thomas-Henry

Pierre Révoil est un peintre d'origine lyonnaise formé sous la direction de Donat Nonotte et Alexis Grognard. En 1793, la pauvreté de sa famille le contraint à travailler chez un fabricant de papiers peints à Lyon avant de pouvoir rejoindre l'atelier de David à Paris en 1795. Ses premières œuvres d'inspiration patriotique lui permettent de se faire connaître du public et son tableau représentant *Bonaparte relevant la ville de Lyon de ses ruines,* exposé en 1804, lui attire les faveurs de l'État. De retour à Lyon en 1807, Révoil est nommé professeur à l'école des Beaux-Arts et travaille sur son envoi pour le Salon de 1810. La toile, intitulée *L'Anneau de l'Empereur Charles Quint*, marque un tournant dans son œuvre. L'artiste s'y éloigne de la tendance néo-classique et de la grande peinture d'histoire davidienne pour explorer un sujet historique plus anecdotique.

Révoil s'intéresse très tôt au Moyen Âge et à la Renaissance. Il collectionne les témoignages de ces périodes dans son atelier : pièces d'armures, meubles, vases, objets et éléments de costumes qui lui servent de modèles pour ses peintures de style troubadour. Année après année, il s'illustre dans ce genre avec des œuvres telles que *Le Tournoi* en 1812 et *La Convalescence de Bayard* en 1817. Avec une technique minutieuse qui s'inspire de l'enluminure, Révoil restitue les décors et habille ses figures en attachant une grande importance aux détails. Les femmes qui animent ses compositions portent des robes longues, largement ouvertes sur le buste et munies de manches à soufflet. Elles sont coiffées de toques tressées ou de bonnets brodés et arborent des colliers de perles à plusieurs rangs. Le dessin représentant une *Jeune femme en costume de la Renaissance*, tracé à la pierre noire, reprend précisément ce type de costume. La figure féminine, tête baissée, semble attendre. Le visage idéalisé n'est pas un portrait et n'est pas identifié comme une figure historique bien que l'on puisse le retrouver à l'identique dans de nombreuses peintures de Révoil : sous les traits de la jeune Jeanne d'Albret enceinte du futur Henri IV en 1819 ou ceux d'une belle châtelaine jouant avec des cygnes au bord d'une rivière.

Avec son ami Fleury-Richard, Pierre Révoil est l'un des précurseurs du style troubadour en France. Ce genre de peinture, qui se développe principalement sous la Restauration, accompagne le pouvoir dans sa quête de légitimité politique et de création d'un mythe national.

14. François Marius GRANET (1775-1849)

Héloïse sur le tombeau d'Abélard, vers 1817-1820

Aquarelle sur papier

13,7 x 12,3 cm

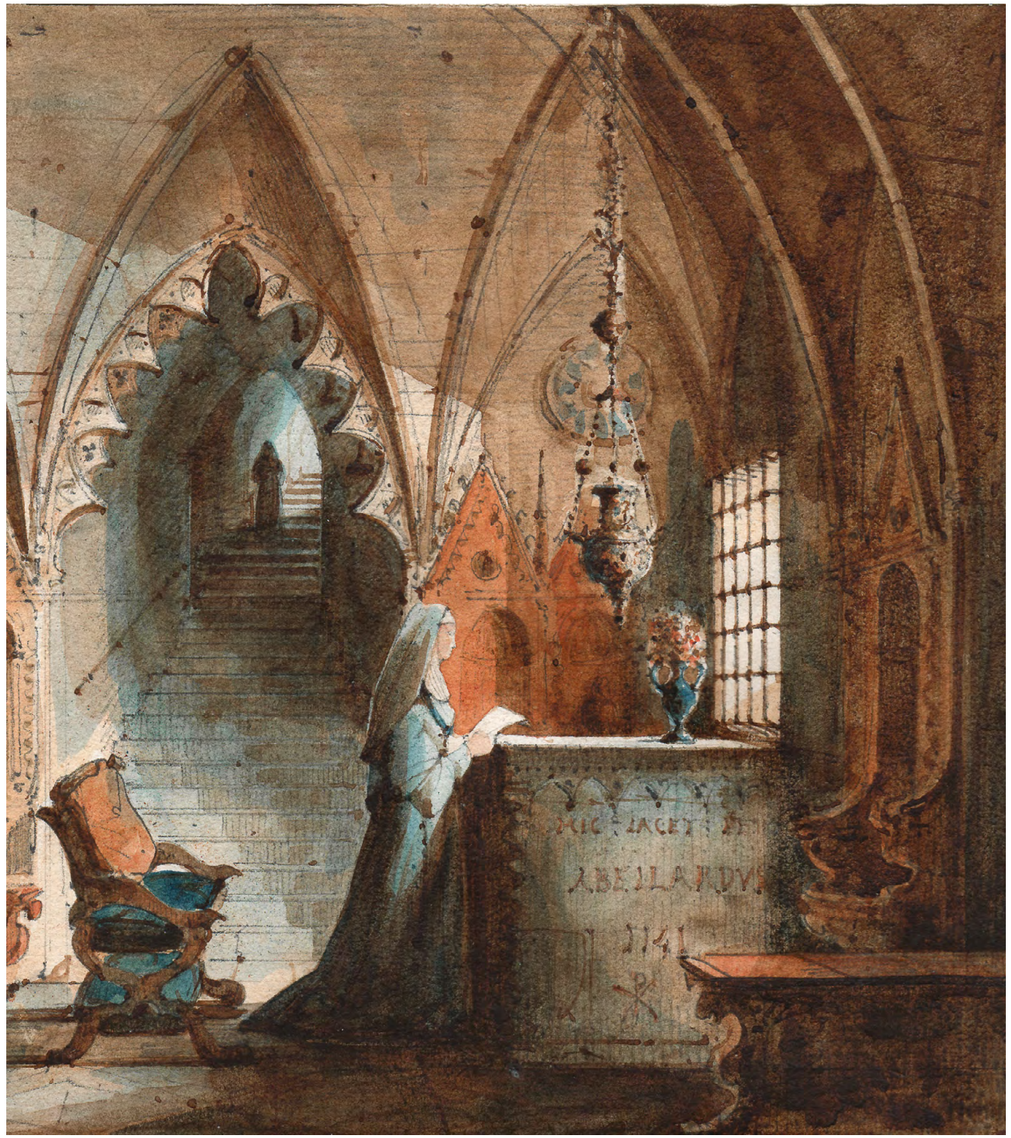
Provenance : collection Jean-Baptiste Fauchon d'Henneville (1780-1856)

F. M. Granet, *Abeilard s'éloignant de ses religieux pour lire une lettre d'Héloïse*, vers 1838, huile sur toile, Gênes, Musei di Nervi-Galleria d'Arte Moderna

À Paris, au début du XIIe siècle, Héloïse, une adolescente de seize ans, et Abélard, son professeur de philosophie, tombent éperdument amoureux. Fulbert, l'oncle et tuteur d'Héloïse, chanoine de Paris, s'oppose violemment à cette relation. Les amants ne pouvant se résoudre à la séparation décident de fuir. Enceinte, Héloïse accepte de se marier dans le plus grand secret mais son oncle, apprenant cette union, fait émasculer Abélard pour venger l'honneur de sa nièce. La jeune fille, qui n'a alors que dix-neuf ans, abandonne son enfant et prend le voile dans un couvent d'Argenteuil alors que son mari, devenu moine, fonde l'abbaye du Paraclet en Champagne. Jusqu'à la mort d'Abélard en 1142, les deux amants ne cessent de correspondre. Héloïse, qui entre-temps est devenue abbesse du Paraclet, fait transporter la dépouille d'Abélard dans son abbaye et demande à être placée à ses côtés le jour de sa propre mort. En 1164, le couple funeste est enfin réuni pour l'éternité dans un tombeau commun.

L'histoire vraie d'Héloïse et Abélard connaît un regain d'intérêt à la fin du XVIIIe siècle. Alexandre Lenoir, fondateur du musée des Monuments français, fait déplacer les différents éléments du tombeau à Paris en 1800, puis fait construire un mausolée pour recevoir les corps des deux amants qui seront finalement déplacés au cimetière du Père-Lachaise en 1817. À cette époque, les artistes suivent de près les tribulations du tombeau et s'inspirent des épisodes de la vie d'Héloïse et Abélard. Le thème d'Héloïse devant le tombeau de son époux est l'un de ceux ayant eu le plus de succès.

François Marius Granet fait partie de ceux qui s'intéressent à cette histoire. Formé comme Révoil et Ingres dans l'atelier de David, il décide rapidement de délaisser les sujets antiques et leur préfère le sombre confinement des intérieurs d'églises. Pour aborder l'épisode d'Héloïse au tombeau, il fait le choix d'une aquarelle de petit format. L'œuvre, très aboutie malgré sa taille, représente l'abbesse, debout devant le tombeau de son mari, relisant une lettre. La scène se déroule dans une chapelle basse de style gothique remplie de meubles et d'accessoires qui saturent la composition et accentuent l'effet de raffinement. L'œuvre s'ouvre vers un escalier par lequel une sœur s'éloigne, plongée dans une lumière bleutée. Sur le côté droit du tombeau, la mention latine « *Hic iacet Abeilardus 1141* » (« Ci-gît Abélard 1141 »), gravée dans la pierre, comporte une erreur. L'artiste se trompe effectivement sur la date de la mort avancée d'une année. En 1838, Granet expose au Salon une peinture dont le titre, *Abeilard s'éloignant de ses religieux pour lire une lettre d'Héloïse*, résonne comme un écho à cette aquarelle.



15. Henri-Joseph HESSE (1781-1849)

Portrait d'homme, 1818

Crayon, gouache, lavis d'encre sépia et estompe sur papier

24,5 x 19 cm

Signé et daté à droite *hesse 1818*

H.-J. Hesse, *Portrait de la duchesse de Berry*, vers 1819, lavis d'encre sépia, gouache, crayon et estompe sur papier, Chantilly, musée Condé

Fils d'un tailleur de pierre, Henri-Joseph Hesse naît à Paris en 1781. À quatorze ans, il entre à l'École des Beaux-Arts et fréquente l'atelier de Jacques-Louis David. Le jeune artiste suit également les cours de Jean-Baptiste Isabey qui le forme à l'art du portrait et de la miniature. Hesse participe pour la première fois au Salon en 1808 et expose une scène de genre : *Une jeune femme regardant son enfant endormi.* Deux ans plus tard, le peintre, qui semble déjà se spécialiser dans l'art du portrait, présente plusieurs miniatures. À la chute de Napoléon, l'artiste fait un séjour en Allemagne et devient à son retour l'un des peintres favoris de la duchesse de Berry. Cette dernière lui commande son portrait en costume d'amazone qui est exposé au Salon de 1819. L'œuvre, cadrée en ovale, rencontre un vif succès avant d'être gravée par Pierre Audouin. Hesse décline alors sa composition dans des techniques et des formats différents : le musée Condé du château de Chantilly en conserve une réduction au lavis d'encre.

Le *Portrait d'homme* réalisé à la même époque par l'artiste utilise le même vocabulaire formel que le *Portrait de la duchesse de Berry*. Les deux modèles sont inscrits dans un ovale et représentés le buste de face, la tête tournée vers la droite. La gorge dégagée se détache dans les deux cas sur un col large et remontant. L'homme, qui fut identifié à tort comme le duc de Berry, porte une veste d'intérieur fourrée et brodée de brandebourgs. Ce type de costume d'inspiration orientale, très à la mode au début du XIXe siècle, de même que l'absence d'indices fournis par le décor de fond, ne nous permettent pas d'associer un nom ou une fonction au modèle. Sous le crayon de l'artiste reste visible le regard fier et décidé d'un bel homme d'une trentaine d'années.

Henri-Joseph Hesse expose sous le nom de Hesse l'Aîné à partir du Salon de 1824, pour se différencier de son jeune frère et élève, Nicolas-Auguste, lui-même lauréat du Prix de Rome en 1818. Henri-Joseph continue sa carrière de portraitiste et réalise de nombreuses lithographies jusqu'à sa mort en 1849. Il expose pour la dernière fois en 1833, année où son fils Alexandre, poursuivant la tradition familiale, fait ses premiers pas au Salon. Plusieurs de ses œuvres sont conservées aujourd'hui dans les collections du musée du Louvre à Paris, du British Museum à Londres et de la Morgan Library and Museum à New York.

16. Félix DUBAN (1798-1870)

L'Arc de Titus à Rome, vers 1824

Lavis d'encre sur papier

23,1 x 28,7 cm

Annoté sur le support d'origine *Duban*

Provenance : collection Julien-Léopold Boilly, dit Jules Boilly (1796-1874)

F. Duban, *Vue de l'arc de Titus*, entre 1824 et 1828, lavis d'encre sur papier, Paris, musée d'Orsay

Né à Paris en 1798, Félix Duban entre dans la section d'architecture de l'École des Beaux-Arts en 1814 et se forme dans l'atelier de François Debret. Lauréat du Prix de Rome d'architecture en 1823, il part à la fin de la même année en Italie et découvre Rome le 4 janvier 1824. L'Académie impose aux pensionnaires de la Villa Médicis des exercices obligatoires que l'on nomme les « Envois ». Dans le cas particulier des élèves architectes, il peut s'agir de planches d'observation, de propositions de restaurations ou de remises en contexte. Duban traite l'arc de Titus comme sujet d'étude pour l'un de ses premiers Envois. Son travail présenté sur deux feuilles doit détailler les différents éléments de l'architecture du monument, auxquels s'ajouteront un plan en coupe et une élévation de l'ensemble.

L'arc de Titus est l'un des monuments antiques les plus souvent représentés par les artistes à Rome. Cet arc de triomphe, construit en 81 à la demande de l'empereur Domitien, célèbre les victoires de son frère Titus en Judée. Durant le Moyen Âge, l'arc est intégré dans le corps d'une forteresse. Au début du XIXe siècle, il est décidé de dégager l'édifice en détruisant les éléments postérieurs à l'Antiquité, puis de le restaurer. Les travaux, qui se déroulent entre 1818 et 1824, sont confiés successivement à Raffaele Stern et Giuseppe Valadier. Lorsque Duban découvre l'arc de Titus, celui-ci est déjà libéré et en grande partie restauré. Sur une feuille, il décide alors de dessiner le monument tel qu'il se présente à lui depuis la via Sacra. Tracé au lavis d'encre sépia, l'édifice, largement complété sur ses parties latérales, a conservé les décors qui ornent l'arcade, ainsi que son immense cartouche dédicatoire. Libéré de la majorité de ses constructions médiévales, le forum, que l'on surnomme alors Campo Vaccino, littéralement « le pré aux vaches », est un espace largement ouvert en perpétuel chantier. Sur la droite, Duban peut apercevoir les ruines de la basilique de Maxence et de Constantin. À travers l'ouverture de l'arcade, au loin, apparaissent les trois colonnes du temple des Dioscures, ainsi que le Capitole. Durant son séjour de cinq années, Duban voyage de la Toscane jusqu'au sud de la péninsule et réalise plusieurs centaines de dessins. L'École des Beaux-Arts possède trois albums contenant plus de six cents de ces dessins faits en Italie ainsi que la plupart de ses Envois de Rome. Un second dessin du site, très proche malgré la présence d'un personnage au pied de l'arc, est conservé au musée Antoine-Vivenel de Compiègne. Le musée d'Orsay possède également une feuille représentant le monument mais dans un style plus libre.

De retour en France en 1829, Félix Duban s'impose comme l'un des principaux architectes de la génération romantique avec Henri Labrouste et Jacques Hittorff. À partir de 1832, il occupe les fonctions d'architecte en chef de l'École des Beaux-Arts et travaille sur la construction des nouveaux bâtiments de cette institution. Les décors néo-pompéiens créés pour la cour vitrée du Palais des études restent inachevés à sa mort en 1870.

17. Henri LEMAIRE (1798-1880)

Le Départ du soldat, étude de bas-relief, 1824

Lavis d'encre et crayon sur papier

14,8 x 17,5 cm

Signé, localisé et daté *Lemaire Rome 1824*.

Provenance : collection Julien-Léopold Boilly, dit Jules Boilly (1796-1874)

H. Lemaire, *Alexandre à la bataille d'Issos*, 1822, mine de plomb et lavis d'encre sur papier, collection particulière

Originaire de Valenciennes, Henri Lemaire entre dans l'atelier du sculpteur Pierre Cartellier à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1816. Il obtient le grand Prix de sculpture en 1821 avec un bas-relief sur le thème d'*Alexandre dans la ville des Oxydraques* et devient pensionnaire de la Villa Médicis dès l'année suivante. À Rome, il étudie les antiques et produit un grand nombre de dessins tout en travaillant à ses Envois obligatoires. Durant sa troisième année, Lemaire réalise un bas-relief illustrant un épisode de l'*Iliade* dans lequel Dolon, un soldat troyen, est tué par Diomède et Ulysse. Que ce soit pour le concours lui-même ou pour les œuvres réalisées pendant le pensionnat à Rome, les sujets imposés par l'Académie sont généralement inspirés par l'Antiquité.

En 1824, Lemaire travaille en plus de son *Dolon* sur un second projet de bas-relief. Connue par un dessin, la composition représente un soldat antique en armure qui embrasse une jeune femme avant de monter sur son cheval. Le groupe est complété sur la gauche par un adolescent coiffé d'un bonnet phrygien qui retient la monture. Dessinées au trait sur un fond grisé au lavis d'encre, les figures sont laissées en réserve. Le sujet, qui évoque le départ d'un soldat pour la guerre, n'est pas précisément donné par l'auteur. Le baiser semble chaste et l'épisode évoqué pourrait être celui du départ d'Achille embrassant sa mère avant de rejoindre les Achéens pour défaire les Troyens. Cependant, le bonnet que porte le jeune homme à gauche, traditionnellement associé à la figure de Pâris, pourrait évoquer Hector faisant ses adieux à Andromaque. Lemaire appréciait particulièrement la représentation des scènes équestres comme en témoigne un autre projet de bas-relief réalisé à Rome en 1822 sur le thème d'*Alexandre à la bataille d'Issos*.

À son retour d'Italie, Lemaire débute au Salon de 1827 en exposant un groupe de *La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste* destiné à l'église Sainte-Élisabeth-de-Hongrie puis reçoit la prestigieuse commande du fronton de l'église de la Madeleine. Achevée en 1833, cette composition monumentale qui représente le *Jugement dernier* assure à son auteur une célébrité immédiate. Élu à l'Académie des Beaux-Arts en 1845, Lemaire est nommé professeur à l'École des Beaux-Arts de Paris le 8 mars 1856, en remplacement de David d'Angers.

18. Eugène LAMI (1800-1890)

Le Relais de poste, 1825

Lavis d'encre sur papier

8,5 x 22,5 cm

Signé sur le montage en bas à gauche *Eugène Lami 1825*

E. Lami, *Baba-Ali, cheval du duc d'Aumale en Algérie, tenu par la bride par un soldat français*, non daté, aquarelle sur papier, Chantilly, musée Condé

L'enfance d'Eugène Lami se déroule sous l'Empire. Impressionné par les revues militaires, il se passionne dès son plus jeune âge pour les uniformes et les chevaux. Il débute sa formation d'artiste auprès d'Horace Vernet, un ami de la famille, avant d'entrer en février 1817 à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier du baron Gros. Chez cet ancien élève de David, il rencontre Paul Delaroche et Richard Parkes Bonington avec lesquels il partage une prédilection pour la technique de l'aquarelle. Parallèlement à ses études, Lami continue de fréquenter son ami Vernet chez lequel il fait la connaissance de Géricault, de Chateaubriand et du duc d'Orléans, futur roi des Français pour lequel il dessine et lithographie en 1820 *Le Carrosse du duc d'Orléans sortant des écuries pour assister au baptême du duc de Bordeaux*. Deux ans plus tard, Eugène Lami collabore avec Carle et Horace Vernet, puis avec Théodore Géricault sur plusieurs lithographies. Lami travaille également sur un volume de caricatures intitulé *Contretems*, dans lequel il exploite avec légèreté son goût pour les scènes équestres.

La passion de Lami pour les chevaux est visible tout au long de sa carrière. Dès sa première participation au Salon en 1824, il expose, en plus d'une peinture à sujet militaire, plusieurs études de chevaux. L'année suivante, peu de temps avant de partir pour l'Angleterre, il représente au lavis d'encre un relais de poste. La scène, qui se déroule dans une cour entourée de bâtiments, montre un jeune palefrenier s'occupant de renouveler l'attelage d'une voiture. Les relais de poste permettaient aux cavaliers et aux conducteurs de voitures hippomobiles de venir changer leurs bêtes fatiguées contre des chevaux frais. Lami développe son sujet autour des deux équidés qui viennent d'être dételés. Sur la droite, il place une voiture coupée par le bord de la feuille et sur la gauche, deux chevaux de remplacement préparés pour le départ. Deux petits chiens complètent la scène au premier plan. En traçant la figure du palefrenier, l'artiste évoque le souvenir des œuvres de son ami Géricault, décédé un an plus tôt.

Protégé de la duchesse de Berry sous la Restauration, Eugène Lami passe au service de la famille d'Orléans à partir de 1830. Nommé professeur de dessin du jeune duc de Nemours, l'un des fils de Louis-Philippe, il travaille également pour d'autres commanditaires tels que le baron James de Rothschild ou le prince Anatole Demidoff. Lami réalise pour cet aristocrate d'origine russe quelques peintures et un grand nombre d'aquarelles. Il reprendra la composition du *Relais de poste* pour orner le centre d'un frontispice d'album aux armes des Demidoff, daté de 1834.

19. Jean Baptiste François BOSIO (1764-1827)

Jeune femme sur un divan, vers 1825

Aquarelle sur papier

18,5 x 14 cm

Signé en bas à droite *Bosio*

Giovanni Antonio Sasso, d'après J. B. F. Bosio, *Portrait de Marie-Thérèse de France*, gravure, Londres, British Museum

Jean Baptiste François Bosio est un artiste français né à Monaco en 1764. Après avoir étudié dans l'atelier de Jacques-Louis David, il devient peintre, dessinateur et graveur tandis que son frère François Joseph, de quatre ans son cadet, se forme auprès d'Augustin Pajou et embrasse une carrière de sculpteur. Pour le Salon de 1793, l'artiste expose huit œuvres dans des genres et des techniques variés. Pendant le Consulat et l'Empire, Bosio enseigne à l'École polytechnique et produit un grand nombre de dessins pour la gravure qui décrivent avec humour les mœurs de son temps. En 1807, il se rend à Milan et réalise plusieurs portraits parmi lesquels ceux de l'empereur François II et du roi Ferdinand qui seront gravés par Luigi Rados. À cette époque, il signe ses œuvres « Giovanni Battista Bosio ». Sous la Restauration, il poursuit ses activités de peintre et reçoit la commande du *Portrait du roi Louis XVIII* pour le palais de justice de Rouen exposé au Salon en 1822. En parallèle, il fournit des illustrations de costumes pour différents journaux tels que le *Journal des dames*, participant ainsi à la diffusion de la mode féminine.

Assise sur un sofa garni de coussins, la main posée sur le battant d'une fenêtre, une jeune femme vêtue d'une ample robe bleue tend l'oreille vers l'extérieur. Outre le sofa en bois peint, le décor est constitué d'une jardinière en forme d'athénienne. Aucun détail ne permet de préciser les événements qui dans la rue attisent la curiosité de la jeune femme. Le mobilier et le costume permettent de dater la scène vers 1825. La coiffure, un chignon en nœud d'Apollon qui devient à la mode dans la seconde moitié de la décennie, conforte cette datation. Sans pouvoir être qualifiée de portrait, la figure de la curieuse évoque la physionomie de la duchesse de Berry. Personnalité emblématique sous la Restauration, la duchesse, sensible à la culture et aux arts, est un modèle de bon goût pour les femmes de l'aristocratie.

Jean Baptiste François Bosio meurt en 1827, peu de temps après la réalisation de cette aquarelle. Son fils, Astyanax Scaevola, né en 1793, s'engage lui aussi dans une carrière artistique mais choisit celle de sculpteur, comme son oncle.

20. Théodore LEBLANC (1800-1837)

***Portrait d'un jeune homme*, vers 1830**

Aquarelle sur papier

31 x 21 cm

Signé en bas à gauche *Leblanc*

Th. Leblanc, *Portrait d'un officier*, vers 1830, aquarelle sur papier, collection particulière

Théodore Leblanc est un peintre et un militaire français né à Strasbourg en 1800. Fils d'un capitaine du génie dont il va suivre les traces, le jeune Théodore est également attiré par les arts et entre dans l'atelier du peintre Nicolas Toussaint Charlet vers 1824. À la même époque, il se lie d'amitié avec Auguste Raffet et Hippolyte Bellangé qui, comme lui, se spécialisent dans la peinture militaire. Selon certaines mentions, Leblanc aurait également fréquenté les ateliers des peintres Horace Vernet et Antoine-Jean Gros. Engagé comme capitaine dans l'expédition de Morée entre 1828 et 1831, il profite de sa présence en Grèce pour réaliser de nombreux croquis sur le vif. À son retour, ses dessins sont publiés par la maison d'édition Gihaut frères sous le titre de *Croquis d'après nature faits sur le vif pendant trois ans de séjour en Grèce et dans le Levant*. Paru en 1833, ce recueil lithographique suscite l'intérêt du baron Taylor et de Charles Nodier qui sollicitent Leblanc pour la réalisation d'une planche dans le volume consacré au Languedoc de leur célèbre *Voyages Pittoresques dans l'ancienne France*. La même année, il expose pour la première fois au Salon et présente une toile intitulée *Camp des Grecs Palikars devant Lépante, avec les portraits des principaux chefs de l'armée*.

Sa double qualité de peintre et de soldat lui attire la sympathie du prince Ferdinand-Philippe, fils du roi, qui lui demande de l'accompagner en Algérie en 1835. En Afrique, Leblanc suit le prince dans tous ses déplacements et devient son historiographe attitré. Les études réalisées d'après nature lui servent de modèles pour de nombreuses lithographies et pour les œuvres, peintures et aquarelles, qu'il expose au Salon de 1836. L'année suivante, Théodore Leblanc participe au second siège de Constantine dirigé par le duc de Nemours, jeune frère du prince Ferdinand-Philippe. Le 13 octobre 1837, au lever du soleil, après trois jours de siège, Leblanc entre dans la ville avec son bataillon. À neuf heures, le drapeau français flotte sur les remparts de la cité mais Théodore Leblanc est mortellement blessé. Une lithographie d'Auguste Raffet imprimée en 1839, ainsi que deux dessins, célèbrent le souvenir du dernier assaut héroïque de son ami.

Ce *Portrait d'un jeune homme* est difficile à situer dans la carrière du peintre. Le modèle qui porte un haut chapeau clair, une chemise couverte d'un gilet et un large pantalon rayé, se tient de trois-quarts, une jambe en avant et croise ses bras sur sa poitrine. Il se détache sur un décor constitué d'un mur de pierre auquel est accolé un banc et d'une ouverture sur un paysage arboré. Rien dans le décor ou dans le costume ne permet de préciser un lieu ou une fonction. Le jeune homme est élégant et fier, il serre les lèvres et regarde droit devant lui. D'une grande virtuosité, la technique n'est pas sans rappeler les plus belles aquarelles de Delacroix pour la figure et celles de Paul Huet pour le détail du paysage sur la gauche.

21. Paul DELAROCHE (1797-1856)

Portrait présumé d'Edward Stopford Claremont (1819-1890), 1831

Crayon sur papier

17,3 x 14 cm

Signé et daté en bas *Paul Delaroche / 1831* .

P. Delaroche, *Portrait de Mademoiselle Anaïs*, 1832, craies de couleur sur papier, Royaume-Uni, collection particulière

Assis sur une chaise, un jeune et élégant garçon aux cheveux clairs tient sagement la pose pendant que l'on trace son portrait. Mélancolique, il évite de croiser le regard de l'artiste et fixe un point en dehors de la feuille. Paul Delaroche, qui a pris soin de signer et dater son œuvre, a cependant omis d'identifier son modèle. Stephen Bann, spécialiste du peintre, propose de reconnaître sous les traits du garçonnet le jeune Edward Stopford Claremont. Fils illégitime d'un lieutenant de l'armée anglaise et d'Anaïs Aubert, une actrice de la Comédie-Française, Edward naît à Paris en 1819. Sa mère, plus connue sous son nom de scène, Mademoiselle Anaïs, est considérée comme l'une des plus belles femmes de son temps et fréquente le Tout-Paris. Pour l'adolescent qui vient d'avoir douze ans, l'année 1831 est celle d'un changement difficile. Élevé par sa mère durant toute son enfance, il va devoir la quitter sur ordre de son père pour étudier en Angleterre. Il est probable qu'Anaïs, souhaitant conserver le souvenir de son fils, demande à l'un de ses amis de réaliser ce portrait peu de temps avant cette séparation. Proche du peintre Eugène Lami, la jeune actrice rencontre par son intermédiaire le peintre Paul Delaroche.

L'artiste grandit à Paris dans une famille aisée. Son père, marchand de tableaux, encourage sa vocation artistique et le fait entrer dans l'atelier du baron Gros. Durant son apprentissage, Delaroche fait la connaissance d'Eugène Lami avec lequel il se lie d'amitié. Les deux jeunes artistes partagent un appartement au numéro 12 de la rue de Seine et semblent inséparables tout au long des années 1820. Leurs correspondances respectives reflètent la légèreté de la vie d'artistes en devenir, faite d'amourettes et de fêtes. Pour les deux peintres, le début de la décennie suivante est celle de la consécration. En 1831, année où il rencontre Anaïs, Delaroche remporte un immense succès populaire au Salon avec *Les Enfants d'Édouard*. Une idylle naissante entre le peintre et la comédienne, attestée par l'existence de plusieurs lettres au contenu passionné, a pu faciliter les démarches d'Anaïs pour demander à Delaroche de réaliser le portrait de son fils. L'année suivante, Anaïs pose à son tour devant le peintre qui saisit les traits de la jeune femme au pastel.

Après avoir quitté sa mère, Edward Stopford Claremont arrive en Angleterre en 1832, où il poursuit ses études au collège d'Eton, puis à Oxford. Reconnu officiellement par son père, il prend la nationalité britannique et s'engage dans l'armée en 1838. Son enfance parisienne et son parfait bilinguisme lui servent durant sa carrière militaire. Comme lieutenant-colonel détaché auprès de l'armée française, il devient « l'officier britannique préféré » de Napoléon III durant la guerre de Crimée et termine sa carrière avec le grade de général comme son père avant lui.

22. Antoine-Alphonse MONTFORT (1802-1884)

***Étude pour* Pirates de l'archipel de la Grèce**, 1835

Pierre noire sur papier

47,8 x 30,4 cm

Signé et daté en bas à droite *Montfort 1835*

Annoté en bas à droite *Étude pour le tableau d'un pirate de l'Archipel de la Grèce*

A.-A. Montfort, *Pirates de l'archipel de la Grèce*, 1835, huile sur toile, Athènes, Athens City Museum

Antoine-Alphonse Montfort est présenté au peintre Horace Vernet à l'âge de quatorze ans. Peu de temps après, il rencontre Théodore Géricault avec lequel il se lie d'une tendre amitié. Entre 1820 et 1826, Montfort travaille au côté du baron Gros avant d'embarquer en 1827 comme professeur de dessin sur la frégate *La Victorieuse*. Durant deux ans, le peintre traverse la Méditerranée, visite la Corse, Malte, la Grèce, la Turquie, longe les côtes syriennes et découvre l'Égypte. Au cours de ce voyage, il s'initie aux langues arabes et réalise de nombreux croquis qui noircissent ses carnets.

De retour en France, Montfort participe au Salon de 1835 en exposant quatre peintures dont les sujets sont inspirés par son périple. À la même époque, il travaille déjà sur une autre toile qu'il ne présentera que deux ans plus tard. Titrée *Pirates de l'archipel de la Grèce*, l'œuvre est accompagnée d'une courte description dans le livret du Salon de 1837 : « *Ils viennent d'apercevoir un navire à l'horizon ; quelques-uns d'entre eux cherchent encore à s'assurer si c'est un bâtiment marchand, tandis que d'autres plus empressés sont déjà embarqués pour aller s'en emparer* ». Aujourd'hui conservé au musée de la ville d'Athènes, le tableau intègre une vingtaine de personnages dans un décor de paysage côtier. Vêtus de costumes grecs et lourdement armés, les pirates attendent l'assaut. Comme à son habitude, Montfort puise dans ses carnets de voyage pour restituer avec le plus de détails possible le réalisme des accessoires. Si différents croquis conservés au musée du Louvre témoignent de ses recherches pour la composition d'ensemble, d'autres dessins montrent qu'il étudie chaque figure individuellement avant de les transférer sur la toile. Sur une feuille de grand format, Montfort isole à la pierre noire l'un des pirates du second plan. Coiffé d'un turban et couvert d'un lourd manteau, l'homme baisse la tête pour vérifier son pistolet. En partie masqué par d'autres figures dans la composition définitive, ce pirate est déjà embarqué sur le bateau en contrebas de l'homme qui regarde au loin son fusil à la main. L'œuvre saluée par la critique permet à Montfort d'obtenir une médaille de troisième classe lors de son exposition au Salon de Paris puis la médaille de vermeil de l'ordre de Léopold quand elle est présentée au salon de Bruxelles deux ans plus tard.

En 1837, Montfort reprend la mer en compagnie de son ancien camarade d'atelier Pierre-François Lehoux. Ensemble, ils visitent Beyrouth, Damas, parcourent le Liban et la Palestine puis passent un hiver entier à Jérusalem. Tout au long de sa carrière, le peintre reste fidèle à son amour de l'Orient et témoigne avec sincérité des paysages et des hommes qu'il a pu rencontrer. À partir de 1844, Montfort partage sa vie entre la peinture et l'enseignement, jusqu'à sa mort en 1884.

23. François Marius GRANET (1775-1849)

Le Chapitre de l'ordre du Temple, vers 1842-1844

Aquarelle et encre sur traits de crayon sur papier

19 x 32,5 cm

Signé en bas à droite sur le montage *Granet*

Annoté sur le montage *Chapitre de l'ordre du Temple tenu à Paris sous le magistère de Robert-le-Bourguignon (1147). / Cent trente chevaliers le Pape Eugène III à leur tête s'assemblent pour s'occuper des affaires d'Orient. Louis VII assista à ce Chapitre avec / plusieurs prélats et seigneurs.*

F. M. Granet, *Le Chapitre de l'ordre du Temple*, 1844, huile sur toile, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Après avoir accédé au trône suite à la Révolution de 1830, Louis-Philippe décide de transformer le château de Versailles en musée dédié « à toutes les gloires de la France ». La nouvelle institution, qui devra être accessible au plus grand nombre, a un but politique : réconcilier les Français grâce à leur histoire nationale. En 1833, le roi fait appel au peintre François Marius Granet pour diriger ce projet. Conservateur des musées royaux depuis 1824, il choisit les œuvres et organise leur disposition jusqu'à l'inauguration des galeries historiques le 10 juin 1837, commencée dans la galerie des Batailles. Très tôt, le souverain souhaite que les croisades soient évoquées dans un espace dédié et lance une seconde campagne d'aménagement, confiée à l'architecte Frédéric Nepveu, dans le rez-de-jardin du pavillon central de l'aile du Nord. Un don fait par le sultan Mahmoud II en 1836 permet de financer ce projet. Composées de cinq nouveaux espaces devant abriter plus d'une centaine de toiles intégrées dans les boiseries, les salles des croisades évoquent les épisodes marquants des huit principales croisades qui eurent lieu entre la fin du XIe et la fin du XIIIe siècles. Granet, une nouvelle fois chargé de diriger la mise en place de ce projet, fait appel à de nombreux artistes parmi lesquels Delacroix, Signol ou Schnetz.

En plus de ses fonctions de conservateur, Granet reçoit en 1842 plusieurs commandes du roi, dont une toile devant illustrer un épisode de la deuxième croisade. Le 27 avril 1147, se tint à Paris le chapitre général de l'ordre du Temple. Le roi des Francs, Louis VII le Jeune, qui souhaite partir en Terre sainte pour expier ses péchés, réunit autour de lui les Templiers, leur maître Robert le Bourguignon et le pape Eugène III. Après de longs débats, ils décidèrent ensemble de participer à la deuxième croisade.

François Marius Granet réalise au moins deux grandes aquarelles pour déterminer sa composition. Dans la première, conservée au Louvre, il choisit de représenter le pape, le roi et leurs suivants, installés de profil sous une large voûte ouverte de trois arcades. Pour accueillir la scène, le peintre est obligé d'inventer l'architecture de ce lieu détruit depuis longtemps en s'inspirant d'édifices médiévaux croisés durant ses voyages. La seconde aquarelle sur le sujet, jusqu'alors inédite, présente une composition beaucoup plus proche de celle de la toile définitive. Sur un format horizontal, elle représente une large salle d'inspiration romano-byzantine composée d'une nef et de deux travées séparées par des colonnes. Vu de face, au centre, sous une voûte en cul-de-four, un autel surmonté d'un fronton est entouré de trônes où siègent le pape et le roi. Sur la gauche, depuis une chaire surélevée, un orateur parle aux Templiers répartis de part et d'autre d'un espace central laissé libre. Granet a précisé à l'encre sous l'aquarelle l'intitulé précis de son sujet. Achevé en 1844 et exposé au Salon de 1845, le tableau montre quelques différences dans les détails mais respecte globalement la composition choisie dans cette seconde aquarelle.

24. Jean Ignace Isidore GÉRARD, dit GRANDVILLE (1803-1847)

Portrait-charge de Rachel (1821-1858), vers 1843

Plume et aquarelle sur papier

16,9 x 9,5 cm

Annoté sur la feuille de montage *Rachel par Granville*

Grandville, *Grande course au clocher académique*, lithographie, *in La Caricature morale, politique et littéraire*, 29 décembre 1839, n° 61

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

Depuis sa jeunesse, Grandville entretient un rapport particulier avec le théâtre et les acteurs. Petit-fils de comédiens, il fréquente très tôt les salles de spectacle et noircit ses premiers carnets de danseuses en répétition, de musiciens assis dans leur fosse et d'acteurs en costume d'époque. À son arrivée à Paris en 1825, il est hébergé chez son cousin Lemétheyer qui occupe les fonctions de régisseur général du théâtre royal de l'Opéra Comique et lui donne accès aux coulisses. Quinze ans plus tard, Grandville, devenu célèbre, peut voir la jeune Rachel débuter sur les planches de la Comédie-Française. L'actrice âgée de dix-sept ans se fait rapidement remarquer pour ses rôles d'héroïne tragique dans les pièces de Corneille, de Racine et de Voltaire. Ses interprétations de Camille dans *Horace* et d'Hermione dans *Andromaque* en 1838 la rendent immédiatement célèbre. En 1843, elle joue *Phèdre* au Français et entame une tournée qui la mène à Rouen, Marseille et Lyon. Cette reconnaissance nationale attire les portraitistes qui fixent son image pour l'éternité mais également les caricaturistes qui raillent son jeu et sa physionomie. Grandville ne manque alors pas l'occasion de saisir ses crayons pour charger l'actrice sous la forme d'un épouvantail. Un balai de paille au manche d'une longueur démesurée est affublé d'un costume en torchon blanc déchiré et d'une boule couronnée en guise de tête. Au mur, deux affiches à en-tête du Théâtre-Français annoncent les pièces phare de la comédienne : *Phèdre* et *Andromaque*.

25. Gustave DORÉ (1832-1883)

***Le Lion*, 1848**

Encre sur papier

17,5 x 10,1 cm

Signé en bas à droite *Doré*

Grandville, *Le Lion de Paris*, 1840-1841, crayon et encre sur papier, Paris, Maison de Balzac

Gustave Doré est né le 6 janvier 1832 à Strasbourg. Précoce, il réalise ses premiers dessins à l'âge de cinq ans et illustre ses cahiers d'écolier en noircissant les marges d'un bestiaire fantaisiste. Dans les journaux et les livres d'images, il découvre les caricatures de Cham et Töpffer, mais surtout celles de Grandville qui deviendra son principal modèle. À neuf ans, il déménage avec sa famille à Bourg, dans l'Ain. Ses nouveaux professeurs remarquent immédiatement son talent de dessinateur et l'encouragent dans cette voie.

En 1845, le jeune Gustave Doré a l'opportunité de publier trois dessins pour la première fois. Confiés à l'imprimeur Ceyzeriat de Bourg, ils sont lithographiés. L'une de ces planches, *La Vogue de Brou*, témoigne de la forte influence des dessins anthropomorphes de Grandville sur ses œuvres de jeunesse. La scène, composée avec talent, représente des villageois à têtes d'animaux en train de danser. Deux ans plus tard, à l'occasion d'un séjour parisien avec son père, Gustave, qui n'a encore que quinze ans, s'absente pour se présenter dans le bureau de Charles Philipon sans y avoir été invité. Le directeur des journaux *La Caricature* et *Le Charivari*, surpris par la qualité et la maturité des dessins du jeune homme, lui propose immédiatement de signer un contrat. Malheureusement, le père de Gustave s'oppose à ce que son fils embrasse une carrière artistique. Il faudra six mois de négociation et le soutien de sa mère pour que le jeune artiste soit laissé libre de poursuivre sa vocation. Après un premier album paru en 1847, *Les Travaux d'Hercule*, Doré publie régulièrement des planches de caricatures dans *Le Journal pour rire*.

Pour le numéro de mars 1848, Gustave Doré fournit une planche complète titrée *Cours d'histoire naturelle*. La page, toujours très inspirée par Grandville, se divise en cinq saynètes. La première, placée en haut à gauche, porte le sous-titre d'*Ex-Gentils hommes* et représente quatre personnages élégants affublés de têtes d'animaux : un héron, un lion, un dogue et un lévrier. Un dessin à l'encre prépare à la figure du lion isolé. Le roi des animaux se tient debout et fume une cigarette. Enfermé dans un manteau trop serré et coiffé d'un haut-de-forme, il porte une canne sous le bras. Dans la gravure, la cigarette disparaît, remplacée par un lorgnon que le personnage porte à ses yeux. Cette caricature de lion évoque très directement un dessin publié par Grandville pour illustrer en 1841 *Voyage d'un lion d'Afrique à Paris* d'Honoré de Balzac. Gustave Doré remplace d'abord le cigare par une cigarette puis la retire dans sa gravure définitive pour ne pas forcer le rapprochement avec son modèle.

26. Gustave DORÉ (1832-1883)

L'Assemblée des animaux, 1848

Pierre noire sur papier

29 x 43 cm

Signé et daté en bas à gauche *G^ve Doré / 1848*

G. Doré, *Le Loup devenu berger,* gravure *in* Jean de La Fontaine, *Les Fables*, Paris, 1868, p. 117

Les œuvres de jeunesse de Gustave Doré sont principalement des caricatures anthropomorphes. La tradition de s'abriter derrière des animaux pour faire passer une critique du pouvoir ou de la société date de l'Antiquité. L'animal pris comme miroir de l'homme est mis en scène par Ésope dans ses *Fables* dès le VIe siècle avant notre ère, puis repris dans le *Roman de Renart* au Moyen Âge. Ces fables sont actualisées en France par Jean de La Fontaine au XVIIe siècle. En peinture, le même principe s'applique dans les singeries depuis l'Antiquité égyptienne jusqu'au *Parlement des singes* de Banksy de nos jours. Grandville, qui inspire directement le jeune Doré, popularise le genre dans la première moitié du XIXe siècle.

L'Assemblée des animaux date de l'époque où Gustave Doré publie ses premières caricatures dans *Le Journal pour rire* dirigé par Charles Philippon. Sur une feuille de grand format, l'artiste représente à la pierre noire une cinquantaine d'animaux. Au centre, deux chiens, deux cigognes et un scarabée, tous armés d'une épée, font régner l'ordre. Un éléphant équipé d'une cloche domine la tribune où un perroquet et une oie s'invectivent. De part et d'autre, installés dans les gradins, d'autres animaux s'agitent bruyamment. Chacun d'entre eux – lion, tigre, bœuf, crapaud, abeille, lapin ou poisson – est clairement détaillé par le dessinateur. L'année 1848 est riche en événements propres à inspirer les caricaturistes. Louis-Philippe, ancienne victime de la presse satirique, vient d'abdiquer et cède sa place aux représentants de la toute jeune Deuxième République. À l'Assemblée, les députés de tous bords se battent pour désigner les membres d'un gouvernement provisoire en attendant l'élection d'un président. Le tumulte provoqué par ces séances, souvent interminables, est rapporté par les journaux qui s'en font quotidiennement l'écho. Pour railler la cacophonie du lieu, Doré s'amuse en inscrivant sur la tribune *Pax veau biscum*, travestissant ainsi le biblique *Pax vobiscum* (« Que la paix soit avec vous »). Même si la censure remise en place sous la monarchie de Juillet est immédiatement abolie, le jeune Doré choisit d'illustrer la confusion par le biais des animaux pour ne froisser personne et ne prendre aucun parti. Effectivement, l'artiste ne semble pas avoir cherché à associer chaque député à un animal en particulier.

Peu de temps après, Gustave Doré cesse sa collaboration avec les journaux satiriques et abandonne le style anthropomorphe de ses premiers dessins pour se consacrer aux illustrations qui feront sa célébrité. Ses gravures pour les œuvres de Dante, Rabelais ou Cervantès restent encore aujourd'hui les modèles du genre. Vingt ans plus tard, il se tourne de nouveau vers la caricature anthropomorphe lorsqu'il illustre en 1868 les *Fables* de La Fontaine.

27. René de MORAINE (1816-1864?)

L'Atelier de Canova à Rome, vers 1848

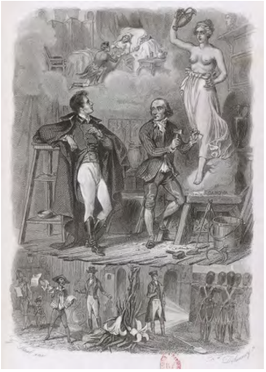
Aquarelle et gouache sur papier

15,5 x 10,7 cm

Signé sur la gauche *R. DE MORAINE*

Provenance : collection Alexis Rouart (1839-1911) ; sa vente, Paris, expert Durand-Ruel, 8-10 mai 1911, n°294 ; probablement collection Émile Brouwet (selon une étiquette au verso)

Porte au revers le cachet de la collection Alexis Rouart (Lugt 4899)



F. Delannoy, d'après R. de Moraine, *L'Atelier de Canova à Rome,* gravure *in* F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe,* t. IV, Paris, 1849, frontispice

Lorsque François-René de Chateaubriand décède, Eugène et Victor Penaud décident de publier en douze volumes les *Mémoires d'outre-tombe*. Les deux frères confient à Moraine le soin d'illustrer le frontispice du quatrième tome avec une vue de l'atelier de Canova. Gravée par Ferdinand Delannoy, la scène est étonnamment donnée sous la planche à Gustave Staal, un autre illustrateur ayant collaboré à l'ouvrage. La redécouverte de l'aquarelle préparatoire à cette gravure permet de redonner à Louis Pierre René de Moraine (ou Demoraine) la paternité de la composition. De ce dernier, on sait peu de choses. Élève de Nicolas-Toussaint Charlet, il illustre volontiers des scènes de batailles et est connu pour être l'auteur de la gravure *Le Passé, le Présent et l'Avenir*, datée de 1864, où il montre la continuité dynastique de la maison Bonaparte.

Si Chateaubriand est resté dans les mémoires comme un écrivain romantique, il demeure, pour ce qui est des arts plastiques, résolument classique dans ses goûts. Admirateur de l'Antiquité et de son retour sous le ciseau de sculpteurs, Chateaubriand relate en 1838, dans le deuxième tome des *Mémoires*, la visite qu'il rendit à Canova. Entre 1803 et 1804 l'écrivain rencontra l'artiste occupé à sculpter « *une nymphe* » que Moraine figure en Hébé. Chateaubriand écrit y avoir pensé pendant sa visite aux marbres commandés à Joseph-Charles Marin, sculpteur chargé de réaliser le tombeau de son amie et maîtresse, la comtesse de Beaumont, récemment décédée à Rome. La mort de celle-ci est représentée dans une nuée en haut à gauche. Félix Philippoteaux, dans une édition postérieure des *Mémoires*, avait quant à lui choisi de représenter la fin de cette idylle au Colisée, trois semaines avant le trépas. Après des funérailles grandioses, auxquelles participe toute la bonne société française de Rome, dont la princesse Pauline Borghèse, Chateaubriand fait édifier un monument à l'église Saint-Louis-des-Français à la mémoire de sa maîtresse.

En bas de la composition, Moraine dispose, à la manière d'une prédelle de retable, deux autres scènes des *Mémoires* séparées par deux fleurs de lys : à gauche, Chateaubriand entendant crier la mort du duc d'Enghien à son retour en France, et à droite, l'exécution du prince au château de Vincennes le 21 mars 1804. La nouvelle fait de Chateaubriand un opposant au régime et mène à sa démission de toutes les charges qui lui avaient été confiées par l'Empire.

28. Tony JOHANNOT (1803-1852)

Portrait de Rachel (1821-1858) en Tisbé et de Rébecca Félix (1829-1853) en Catarina, vers 1850

Encre et lavis d'encre sur papier

23,2 x 17,5 cm

Annoté en bas sur le dessin *Rébecca - Rachel* et sur la feuille de montage *par Tony Johannot*

Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy, *Portrait de Rachel dans le rôle de Roxane*, 1842, huile sur toile, collection particulière

Malgré leurs origines modestes, les enfants de la famille Félix réussissent tous une carrière d'acteur à Paris dans les années 1840-1850. Rachel Félix, plus connue que ses frère et sœurs Lia, Dinah, Rébecca et Raphaël, s'est tout particulièrement illustrée sur les planches. Rébecca, sa sœur préférée, naît à Lyon en 1829 et débute très jeune au théâtre du Gymnase-Enfantin. En 1843, elle obtient plusieurs rôles à l'Odéon avant que Rachel ne la fasse engager à la Comédie-Française où elle interprète, deux ans plus tard, des rôles de princesses telles que Junie, Aricie ou Atalide dans les tragédies de Racine. Par la suite, Rébecca joue dans plusieurs créations d'Eugène Scribe dont elle devient l'actrice favorite. Les deux sœurs sont réunies sur scène en 1850 pour une reprise d'*Angelo, tyran de Padoue*, pièce créée par Victor Hugo en 1835. Rachel y interprète le rôle d'une comédienne, Tisbé, maîtresse d'Angelo, et Rébecca celui de Catarina, son épouse.

D'un trait d'encre enlevé, Tony Johannot représente Rachel et Rébecca dans leurs costumes de scène. Coiffées à la mode de la Renaissance, les jeunes femmes sont vêtues de larges robes avec manches à soufflet. L'aînée se tient de trois-quarts, le visage de profil et la tête baissée tandis que la cadette, de face au second plan, pose une main sur l'épaule de sa sœur et regarde fixement le dessinateur. Peintre et illustrateur, Tony Johannot est lui-même issu d'une fratrie d'artistes ; ses frères Charles et Alfred sont de célèbres graveurs romantiques. Né en Allemagne en 1803, Tony se forme auprès de son père, lui-même peintre, et de ses frères avant de participer au Salon. Il y présente d'abord des gravures d'après ses contemporains et amis, Scheffer, Devéria, ou encore Desenne, et, à partir de 1831, expose des peintures de son invention. Avec son frère Alfred, ils deviennent les illustrateurs préférés des écrivains de la génération romantique. Ils fournissent des gravures pour les ouvrages d'Alfred de Vigny, Alphonse de Lamartine, George Sand et Honoré de Balzac. Dans les années 1840, Tony devient l'intime de Théophile Gautier et rencontre Arsène Houssaye qui publie ses lithographies dans le journal *L'Artiste*. Ce dernier, devenu sur l'insistance de Rachel administrateur général de la Comédie-Française en 1849, offre à Johannot un accès privilégié aux loges et aux coulisses. Le dessinateur peut alors profiter d'une pause entre deux répétitions pour croquer les deux célèbres sœurs.

Bien qu'ayant débuté très jeune, Rébecca ne fait qu'une brève carrière sur les planches. Atteinte de phtisie, elle meurt en juin 1854 à l'âge de vingt-cinq ans. Rachel, qui vient de perdre sa sœur et sa meilleure amie, a beaucoup de mal à surmonter sa peine. Poursuivant péniblement ses représentations pendant quelques années, elle accepte de faire une tournée aux États-Unis, dont elle revient épuisée en 1857. Elle est emportée à son tour par la maladie le 3 janvier 1858.

29. Sébastien NORBLIN de la GOURDAINE, dit SOBECK (1796-1884)

Caprice architectural, 1857

Pierre noire, aquarelle et rehauts de gouache sur papier

44,5 x 61 cm (hors montage)

Signé et daté en bas au centre *Norblin. / 1857.*

S. Norblin de la Gourdaine, *Saint Paul prêchant à l'aréopage d'Athènes*, 1844, huile sur toile, Mantes-la-Jolie, collégiale Notre-Dame

Né en 1796 à Varsovie, alors en Prusse-Méridionale, Sébastien Norblin de la Gourdaine grandit dans une famille d'artistes : son père, Jean-Pierre Norblin de la Gourdaine, est peintre et ses deux frères aînés, Louis et Alexandre-Jean-Constantin, seront respectivement musicien et sculpteur. Installé en France avec sa famille depuis 1804, le jeune Sébastien débute son apprentissage auprès de son père à Provins avant d'entrer à l'École des Beaux-Arts de Paris. Là, il fréquente les ateliers de François-André Vincent, Merry-Joseph Blondel et Jean-Baptiste Regnault, avant de remporter le concours du Prix de Rome en 1825 grâce à son *Antigone donnant la sépulture à Polynice*. Arrivé en 1826 à la Villa Médicis, le peintre passe sept années en Italie où il dessine de nombreux paysages qui lui serviront souvent de décor pour ses tableaux d'histoire. Après son retour, Norblin de la Gourdaine participe régulièrement au Salon et commence à enseigner son art. Pour se différencier de son père, il signe « Norblin Jeune » jusqu'à la mort de ce dernier en 1830. Sous la monarchie de Juillet et le Second Empire, le peintre reçoit de nombreuses commandes publiques.

La longue carrière de l'artiste, qui s'étale sur plus de soixante ans, témoigne d'un ancrage profond dans la culture classique. Dès 1842, plusieurs années avant les *Jeunes Grecs faisant battre des coqs* de Jean-Léon Gérôme, Norblin de la Gourdaine présente au Salon une œuvre néo-grecque intitulée *Femmes grecques à la fontaine*. À gauche de cette toile, on retrouve le motif de l'escalier monumental menant à un temple grec antique qu'il reprendra en 1857 dans une feuille de grande dimension. Le paysage, qu'il affectionne particulièrement, est ici pourtant majoritairement masqué par l'architecture et réduit à un golfe méditerranéen qui rappelle celui de Naples. Sur les marches conduisant au temple ionique dont les cariatides sont librement inspirées de l'Érechthéion d'Athènes, un couple est escorté joyeusement par un groupe de musiciens dansant. Les autres figures regardent défiler le cortège ou profitent de la fraîcheur à l'ombre des pins. Le peintre agrémente la scène de références à l'Antiquité, à l'instar de cette lyre pendue à un arbre au centre, ou de statues faisant référence à la *Vénus Médicis* et à la *Vénus accroupie* du Louvre.

Au Salon de 1863, Norblin de la Gourdaine expose une toile évoquant comme ici l'idée d'un âge idéal. Dans cette œuvre passée plusieurs fois sur le marché de l'art dans les années 1990, *L'Âge d'or* est évoqué par une multitude de personnages dénudés dans un paysage sans éléments d'architecture dans la continuité du tableau du même titre laissé inachevé en 1849 par Jean-Auguste-Dominique Ingres sur les murs du château de Dampierre. Parfois surnommé « Sobeck », Norblin de la Gourdaine est très lié à la communauté polonaise et plus particulièrement à la famille du prince Adam Jerzy Czartoryski pour lequel il réalise plusieurs décors pour l'hôtel Lambert aux côtés d'Eugène Viollet-le-Duc et Eugène Delacroix.

30. Achille BENOUVILLE (1815-1891)

La Villa Médicis à Rome, 1858

Aquarelle sur papier

11,5 x 17 cm

Annoté en bas à gauche *Rome 1858*

Cachet de la vente d'atelier en bas à gauche (Lugt 228b)

Provenance : vente de l'atelier, 16 janvier 1901, Paris, hôtel Drouot ; conservé par la famille de l'artiste ; puis par descendance

Bibliographie : Marie-Madeleine Aubrun, *Achille Benouville (1815-1891). Catalogue raisonné de l'œuvre*, Paris, 1986, n° D. 53, p. 181, reproduit

A. Benouville, *La Villa Médicis et le dôme de Saint-Pierre de Rome*, 1869, huile sur toile, Compiègne, musée Antoine-Vivenel

La Villa Médicis est construite au milieu du XVIe siècle par les architectes Giovanni et Annibale Lippi à la demande du cardinal Giovanni Ricci. Située sur la colline du Pincio à Rome, entre la Villa Borghèse et l'église de la Trinité-des-Monts, elle domine la piazza di Spagna et la piazza del Popolo. La Villa, entourée d'un parc de sept hectares, est acquise en 1576 par le cardinal Ferdinand de Médicis qui lui donne son nom. Ambassade de la famille Médicis jusqu'au début du XVIIIe siècle, elle est acquise en 1803 par Napoléon Bonaparte pour devenir le nouveau siège de l'Académie de France à Rome. Depuis 1793, date de l'incendie du palais Mancini, la situation des jeunes artistes français en Italie est compliquée par les luttes opposant le peuple de Rome et les armées françaises. Tout au long du XIXe siècle, la Villa Médicis accueille les lauréats des différents Prix de Rome décernés par l'Académie. Peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et musiciens y résident pour un séjour qui dure généralement cinq ans, et peuvent découvrir les richesses artistiques de la ville éternelle aux frais de l'État.

En 1845, à presque trente ans, Achille Benouville, élève de l'École des Beaux-Arts, va bientôt atteindre la limite d'âge après laquelle il ne pourra plus participer au concours. Peintre de paysage ayant débuté au Salon dès 1834, Achille remporte *in extremis* le premier Prix de paysage historique sur le sujet d'*Ulysse et Nausicaa* et reçoit la somme de 600 francs pour financer son voyage à Rome. Avec son frère cadet Léon, peintre également, qui vient de gagner le prestigieux concours pour le Prix de peinture d'histoire, Achille quitte Paris pour commencer son pensionnat à la Villa Médicis. Le peintre connaît déjà bien l'Italie où il a fait trois séjours dont le dernier en compagnie de son ami Corot en 1843. La durée officielle de son pensionnat terminée, Achille décide de rester en Italie alors que son frère retourne en France pour entamer une brillante carrière.

Installé à Rome depuis dix ans, le peintre fréquente toujours la Villa Médicis où il est reçu par les directeurs successifs. En 1858, le peintre Jean-Victor Schnetz, de retour depuis cinq ans à la tête de l'institution, autorise les anciens pensionnaires qui le souhaitent à venir travailler dans les jardins. Assis sur les hauteurs du Pincio, Achille Benouville pratique l'une de ses techniques de prédilection : l'aquarelle. Sur une feuille de petite dimension, il trace la façade ocrée de la Villa dominée par ses deux tours. La partie inférieure du bâtiment, côté parc, est masquée par le mur d'enceinte et les pins. Le jardin qui s'étend vers la droite de la composition laisse apparaître, mêlé aux nuages, l'emblématique dôme de la basilique Saint-Pierre. D'un geste rapide, le peintre pose au premier plan de grandes touches d'un vert lumineux qui contrastent avec le gris bleuté du ciel et accentuent l'éloignement de la Villa.

31. Achille BENOUVILLE (1815-1891)

Promenade de la villa Doria à Albano Laziale, vers 1859

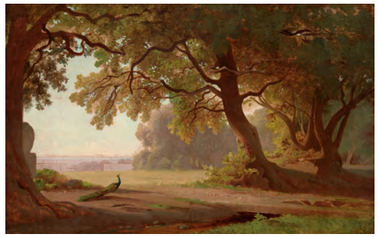
Aquarelle sur papier

22,5 x 34,5 cm

Cachet de la vente d'atelier en bas à gauche (Lugt 228b)

Provenance : vente de l'atelier, 16 janvier 1901, Paris, hôtel Drouot, peut-être n° 211 (comme « *La terrasse* ») ; conservé par la famille de l'artiste ; puis par descendance

Bibliographie : M.-M. Aubrun, *op. cit.*, 1986, n° D. 169, p. 217 (comme « *L'allée ombragée* »), reproduit



A. Benouville, *Le Paon*, vers 1860, huile sur panneau, collection particulière

Hormis quelques portraits, la production d'Achille Benouville est entièrement dévolue au paysage, d'abord près de Paris, autour de Compiègne et de Fontainebleau, puis en Italie. Son amitié avec le peintre 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 : peinture à l'huile, sur toile ou sur papier, mais également de nombreux dessins à l'encre, au crayon, au pastel et à l'aquarelle, souvent très aboutis.

Installé en Italie pendant plus de vingt-cinq ans, Achille Benouville se rend à plusieurs reprises au 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 les jardins lui servent de motif pour de nombreux paysages. Sur une grande aquarelle, l'artiste représente l'une des allées du parc célèbre pour ses chênes tortueux. Les arbres qui saturent la composition permettent au peintre d'exprimer une grande variété de lumières et de couleurs. Sur la droite, à contre-jour, un tronc large ferme la composition de sa masse sombre et découpe plus au centre une ouverture vers le lointain. Accoudée à la balustrade de pierre, une femme admire le paysage. Sa robe s'accorde avec le bleu du ciel et contraste avec la dominante ocre-brun des arbres qui la dominent. Une seconde version de notre aquarelle, mentionnée par Marie-Madeleine Aubrun dans son catalogue raisonné (n° D. 57*bis*, p. 184 : « *Vue d'une terrasse avec de grands arbres* »), porte une inscription de l'auteur avec la date de 1859, permettant de dater notre œuvre.

Aux XVIIIe et XIXe siècles, la villa Doria accueille un grand nombre d'artistes de passage en Italie. Des peintres allemands et scandinaves fréquentent très tôt les lieux, mais aussi Camille Corot ou Antoine Ponthus-Cinier qui s'y arrêtent au cours de leurs voyages, comme en témoignent quelques-unes de leurs œuvres. Vers 1835, le peintre Alexandre-Gabriel Decamps réalise plusieurs vues du parc dans lesquelles on peut voir des paons en liberté. Dans une autre vue du parc de la villa, peinte à l'huile, Benouville intègre également l'un de ces paons. L'animal, à l'instar de la jeune femme de dos dans l'aquarelle, y semble fasciné par le paysage visible depuis les jardins qui dominent le lac. Le bâtiment principal de la villa Doria est détruit en 1944 par les bombardements avant d'être totalement rasé en 1951. Aujourd'hui ne subsiste plus que le parc, devenu un lieu public propice aux promenades.

32. Achille BENOUVILLE (1815-1891)

Vue de Rome, 1862

Aquarelle sur papier

12 x 18 cm

Annoté en haut à gauche *Janvier 62*

Cachet de la vente d'atelier en bas à droite (Lugt 228b)

Provenance : vente de l'atelier, 16 janvier 1901, Paris, hôtel Drouot, peut-être n° 180 (comme « *Vue à Rome* ») ; conservé par la famille de l'artiste, puis par descendance

Bibliographie : M.-M. Aubrun, *op. cit.*, 1986, n° D. 67, p. 187 (comme « *Paysage en Italie* »), reproduit pp. 58 et 187

A. Benouville, *Vue de Rome avec la basilique Saint-Pierre et le château Saint-Ange*, huile sur papier marouflé sur toile, collection particulière

Les fratries d'artistes sont fréquentes au XIXe siècle, à l'image des Flandrin ou des Johannot. Les peintres Achille et Léon Benouville, nés respectivement en 1815 et 1821, fréquentent ensemble l'atelier d'Édouard Picot et remportent le Prix de Rome la même année : l'aîné pour le paysage historique et le cadet pour la peinture d'histoire. Si Achille choisit de rester en Italie après son pensionnat à la Villa Médicis, son jeune frère décide de rentrer à Paris et connaît un immense succès. Les œuvres que ce dernier expose au Salon sont très appréciées et lui permettent d'obtenir de nombreuses commandes publiques et privées. Depuis la France, Léon écrit régulièrement à son frère et l'incite, par exemple dans une lettre du 12 janvier 1856, à « *faire des aquarelles achevées* ». Il insiste également pour qu'il les expose au Salon et qu'il en demande des prix aussi conséquents que s'il s'agissait de peintures. Achille l'écoute et revient presque chaque année à Paris pour présenter ses œuvres réalisées en Italie. Malheureusement, Léon meurt à trente-sept ans de la fièvre typhoïde en 1859 et laisse son frère longtemps inconsolable.

En 1862, à Rome, la politique d'unification de l'Italie menée par Victor-Emmanuel II provoque des tensions avec les États pontificaux. Au mois de janvier, le président du Conseil, Bettino Ricasoli, s'apprête à démissionner. Loin de ces préoccupations, Achille Benouville profite de la douceur de l'hiver romain pour se promener sur l'une des collines qui domine la ville. Là, son matériel d'aquarelliste installé, il saisit le panorama ponctué au loin par le dôme de la basilique Saint-Pierre. Sur le chemin de la corniche, une femme en bleu se promène elle aussi. Peut-être s'agit-il de l'épouse du peintre. Les arbres accrochés aux pentes de terre ont, pour certains, perdu leur feuillage en attendant le retour du printemps. Au gré de ses escapades dans la cité ou dans la campagne, en longeant les bords du Tibre, Benouville réalise de nombreuses aquarelles sur lesquelles la ville, proche ou lointaine, se signale par la présence du monumental dôme de Saint-Pierre. Sa taille, qui évolue selon la distance parcourue, permet d'en détailler les décors voulus par Michel-Ange ou se réduit à une silhouette dominée par le ciel.

Achille Benouville reste en Italie jusqu'en 1870, année de la mort de son épouse. De retour à Paris, il s'installe rue Visconti et poursuit sa carrière en répétant les motifs des paysages vus en Italie. Le peintre entreprend également plusieurs voyages dans les Pyrénées qui lui inspirent de nouvelles compositions et retourne quelques fois en Italie. Durant les vingt dernières années de sa vie, il participe régulièrement au Salon avant de s'éteindre en 1891 à l'âge de soixante-quinze ans.

33. Jean-Léon GÉRÔME (1824-1904)

Gladiateur mort*, étude pour *Pollice verso, vers 1872

Crayon sur papier

15 x 19,3 cm

Signé en bas à droite *Gérôme*

J.-L. Gérôme, *Pollice verso*, 1872, huile sur toile, Phoenix, Phoenix Art Museum

Après sa visite au musée archéologique de Naples, Jean-Léon Gérôme s'exclama : « *Voilà qui m'ouvre un horizon immense* […]. *Comment ! Tous les peintres, tous les sculpteurs sont venus ici, ont vu cela, et pas un n'a songé à refaire un gladiateur* […]. *Je cherche tout ce qui avait trait au gladiateur : des mosaïques, des peintures, de petites sculptures, le tombeau de Scorus* [*sic*]*, etc. Collections assez nombreuses car les gladiateurs ont joué un rôle considérable dans le monde romain : panem et circenses* ». Cette citation montre l'émerveillement ressenti par le peintre qui se traduira par la suite dans les œuvres inspirées par son voyage dans le sud de l'Italie. Gérôme traite une première fois le sujet en 1859 avec *Ave Caesar, morituri te salutant*, et y revient en 1872 avec *Pollice verso*. Le cirque, et plus précisément le Colisée, se retrouve encore une fois dépeint en 1883 dans *La Dernière prière des martyres chrétiens*.

L'expression *pollice verso* (pouce tourné vers le bas) provient d'une mauvaise interprétation par les traducteurs du poète Juvénal. Pour peindre ce qui sera l'un de ses chefs-d'œuvre, Jean-Léon Gérôme réalise plusieurs études au crayon. Un premier dessin préparatoire au gladiateur thrace, représenté à l'arrière-plan de l'arène à gauche, montre que le positionnement de cette figure a été modifié par la suite. Représenté allongé dans un raccourci dramatique, le combattant inanimé est toujours coiffé de son casque et armé d'un bouclier. Pour lui la lutte est terminée. Une autre étude pour ce gladiateur, mentionnée en 2011 dans la collection du Dr. Edward T. Wilson à Bethesda (Maryland), semble plus proche de la version définitive.

Ancien élève de Paul Delaroche et Charles Gleyre, Gérôme est depuis 1846 le héraut de l'esthétique néo-grecque. Nourries par de nombreuses lectures sur Pompéi et l'histoire de Rome, ses peintures illustrent une Antiquité savamment étudiée, résultat de recherches studieuses, menées davantage à la manière d'un archéologue que de celle d'un peintre d'histoire. Pour le rendu historique, il questionne Viollet-le-Duc sur l'architecture des arènes et visite les collections du comte James-Alexandre de Pourtalès, riches en armes antiques. Malgré les railleries de Charles Baudelaire ou de Champfleury, Gérôme a su mettre en place, dans ses compositions à grand spectacle, une vision de l'Antiquité qui parvient à séduire le public du Second Empire. Quelques décennies plus tard, les cinéastes vont largement s'inspirer de ces œuvres en allant jusqu'à l'imitation des plans et cadrages inventés par le peintre. Des films tels que *Quo vadis*, *Spartacus*, ou plus récemment *Gladiator*, semblent redonner vie aux figures inanimées de Gérôme.

34. Henry MONNIER (1799-1877)

Un Guet-à-pens, 1872

Encre et aquarelle sur papier

21 x 24 cm

Signé, daté en bas à gauche et titré en bas au centre *Henry Monnier / 1872. / Un Guet-à-pens*

Provenance : collection Gustave Cahen (1848-1928) ; sa vente, Paris, hôtel Drouot, 8 juin 1929, n° 92 ; vente anonyme, Paris, Briest, 29 juin 1993, n° 45

Bibliographie : Aristide Marie, *Henry Monnier (1799-1877)*, Paris, 1931, reproduit p. 173

Étienne Carjat, *Henry Monnier travesti en Monsieur Prudhomme*, vers 1875, photographie, Paris, musée d'Orsay

Au début des années 1830, le quartier de la Nouvelle Athènes, fraîchement loti en contrebas de la butte Montmartre, accueille la fine fleur du mouvement romantique. On peut y croiser des peintres, des écrivains, des musiciens, des journalistes et des acteurs dissertant sur le monde. Henry Monnier, qui a depuis donné son nom à l'une des rues du quartier, est tout cela à la fois. Auteur, metteur en scène, chansonnier et acteur, il se produit au théâtre du Vaudeville et dans les cafés des boulevards. Créateur du personnage de Monsieur Prudhomme, emblématique bourgeois bedonnant aussi conformiste qu'imbécile, il inspire Balzac pour certaines figures de *La Comédie humaine* et plus tard Verlaine pour l'un de ses *Poèmes saturniens*. Monnier, également habile dessinateur et lithographe, croque sur la feuille les mêmes mœurs hautes en couleur de la vie parisienne qu'il raille dans ses pièces de théâtre. De la pointe du crayon, il capture la physionomie des célébrités de son temps, souvent des acteurs qu'il croise sur scène ou dans les cafés après la représentation. Il fournit également des caricatures pour les journaux et travaille le plus souvent en série. Il répète ses figures à l'image de Monsieur Prudhomme dont il varie les situations ridicules, ou reprend des systèmes de compositions où plusieurs personnages sont rassemblés dans un salon.

Un Guet-à-pens (*sic*), aquarelle réalisée en 1872, fait partie des *Salons sombres*. Dès 1852, les frères Goncourt, dans *Mystères des théâtres*, désignent les scènes illustrées dans cette série « *comme des conversations niaises où l'on ne dit rien* ». Aristide Marie, biographe de l'artiste, qui publie ses recherches en 1931, décrit parfaitement la capacité de Monnier « *à exprimer l'ennui d'auditeurs résignés à subir* […] *la lecture somnifère, infligée à de malheureux invités, dans le guet-apens que leur a tendu un auteur incontinent* ».

Plongé dans la pénombre d'un salon bourgeois, un homme sévère s'est assis sur une chaise et tend à bout de bras une page dont il semble vouloir faire la lecture. Trois hommes et deux femmes conservent un silence attentif pendant qu'un septième protagoniste, assis face au lecteur, apparaît totalement abattu. La nouvelle annoncée par le personnage derrière la petite table hollandaise n'est pas explicitement donnée par Monnier. Avec un peu d'imagination, ce guet-apens pourrait être la lecture d'un testament à un fils déshérité ou l'attente résignée d'un futur époux écoutant les conditions d'une union plus arrangée que désirée. De tout le groupe, seul le chien, personnage récurrent des œuvres de Monnier, se tient droit et paisible, posant pour la postérité sans chercher à éviter le regard de l'artiste.

35. Jean-Léon GÉRÔME (1824-1904)

La Sieste de Monsieur Prudhomme* ou *Portrait d'Henry Monnier (1799-1877), vers 1875

Crayon sur papier

19,4 x 20,4 cm

Titré et signé en bas au centre *Portrait d'Henry Monnier / JL. Gérôme*

Provenance : André Charles Voillemot (1823-1893) ; par descendance, « Dr. Voillemot » (selon une étiquette collée au dos)

Bibliographie : *Louis-Philippe et Napoléon III*, cat. exp., Compiègne, musée national du Château, 12 juillet-20 octobre 1928, n° 131

H. Monnier, *Autoportrait en Monsieur Prudhomme*, vers 1860, aquarelle et crayon sur papier, Paris, musée du Louvre

Henry Monnier commence à travailler à dix-sept ans au ministère de la Justice. Le jeune homme qui s'ennuie sort beaucoup, va au théâtre, à l'opéra et fréquente les ateliers des peintres Gros et Girodet. Il croise à cette époque Delacroix et Géricault, futurs chefs de file de la nouvelle génération romantique. En 1821, il abandonne définitivement sa carrière administrative et publie ses premiers portraits d'acteurs. À partir de 1827, il diversifie ses activités artistiques et collabore à différents journaux comme *Le Charivari*. Devenu une figure du Paris artistique et littéraire, il compte parmi ses amis Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Prosper Mérimée et Honoré de Balzac avec qui il partage une passion pour les salons et les cafés dont il a la réputation d'être un « bon client ».

Jean-Léon Gérôme a vingt-cinq ans de moins qu'Henry Monnier. Jeune peintre tout juste revenu d'Italie, il connaît un immense succès avec l'exposition de son tableau *Jeunes Grecs faisant battre des coqs* au Salon de 1847. Au début des années 1850, son intérêt pour l'Antiquité lui attire rapidement les bonnes grâces de Napoléon III qui lui commande plusieurs œuvres rémunératrices. Peu d'éléments subsistent sur les conditions dans lesquelles Monnier et Gérôme firent connaissance mais selon les frères Goncourt, lorsque le jeune artiste organise un bal masqué dans son atelier au 22 rue de Fleurus en 1852, Monnier est invité et se présente en costume de la Garde nationale. Gérôme, qui de son propre aveu n'aime pas faire de portraits, en réalise pourtant au moins trois de son ami au crayon : un de face à mi-corps conservé au musée des Beaux-Arts de Nancy et un autre, de profil en buste, aujourd'hui dans les collections du Baltimore Museum of Art. Ces deux premiers dessins, dédicacés « *à mon ami Monnier* », ont pour point commun de présenter une image plutôt austère du modèle. Le troisième portrait, récemment redécouvert, atteste d'une complicité plus grande encore entre les deux artistes. Gérôme, qui profite d'un moment de repos de Monnier, attrape son crayon et capte la posture de son ami abandonné au sommeil. La tête ronde du caricaturiste s'appuie sur sa main qui repousse involontairement ses lorgnons. Cette fois, l'œuvre ne porte pas de dédicace mais un titre : *Portrait d'Henry Monnier*.

En 1875, Monnier, qui ne fut jamais économe, vit dans le dénuement. Ses amis organisent alors une vente de leurs œuvres à son profit, dont les bénéfices devront permettre au vieil artiste de finir ses jours dignement. Si pendant la vente aux enchères sont proposées des œuvres de Corot, de Lami ou de Ziem, celle qui rapporte la plus grosse somme loin devant les autres (4 000 francs) est la *Tête d'Odalisque* offerte par Gérôme.

36. Jehan Georges VIBERT (1840-1902)

Homme endormi dans une taverne, vers 1870-1875

Encre et aquarelle sur papier

14 x 18 cm

Signé à droite *J.G. Vibert*

J. G. Vibert, *Polonius derrière le rideau*, 1868, huile sur panneau, collection particulière

Jehan Georges Vibert est le fils de l'éditeur parisien Théodore Vibert et le petit-fils du célèbre graveur Jean-Pierre-Marie Jazet. Il débute sa formation chez son grand-père maternel où il apprend l'art du dessin avant d'intégrer l'atelier du peintre Félix-Joseph Barrias puis celui d'Édouard Picot à l'École des Beaux-arts en 1857. Il y passe six années sans obtenir de prix et commence à exposer au Salon en 1863. Le *Narcisse* présenté l'année suivante lui permet d'obtenir une première récompense officielle. Un voyage en Espagne lui inspire une série d'œuvres aux sujets anecdotiques. Il s'intéresse également au théâtre et peint plusieurs portraits d'acteurs. À trente ans, sa carrière est interrompue par la guerre de 1870. Engagé dans l'armée pour défendre Paris, Vibert est blessé pendant la bataille de Buzenval et reçoit la Légion d'honneur. Les combats terminés, il retourne travailler dans son atelier et diversifie ses activités artistiques en écrivant plusieurs pièces de théâtre. Depuis la fin des années 1860, ses peintures et ses nombreuses aquarelles reflètent cette double passion. Dans les coulisses ou sur la scène, derrière un rideau ou installé dans un décor de palais, ses personnages en costumes s'animent pour des représentations figées.

Attablé dans une taverne, un homme en costume du XVIIe siècle vient de s'endormir. Coiffé d'un chapeau à larges bords qui couvre son visage apaisé, le personnage tient encore un verre qu'il n'a pas terminé. Vibert traite son sujet avec un jeu de lavis d'encre sur un papier légèrement gaufré. La figure semble s'évanouir dans un songe, comme lentement noyée dans le noir de son costume. Le personnage, qui n'est pas identifié, peut être rapproché de Polonius, le protagoniste d'*Hamlet* de Shakespeare, tel que le peintre le représente dans un tableau de 1868, ou de l'un des cadets de Gascogne accompagnant le célèbre Cyrano de Bergerac dans une autre de ses peintures. De nombreux acteurs de théâtre posent pour le peintre et l'un d'eux, peut-être le célèbre Coquelin dans sa jeunesse, aura pu servir de modèle pour cette figure endormie.

À la fin de sa vie, l'artiste publie un ouvrage intitulé *La Comédie en peinture*. Ce livre, qui comporte de très nombreuses illustrations d'après ses peintures et ses dessins, fait office de catalogue raisonné de son œuvre et comporte une autobiographie. En plus des scènes inspirées par le théâtre ou l'Espagne, on peut y retrouver quantité de mises en scène montrant, sur un ton volontiers ironique, des cardinaux et des ecclésiastiques dans des situations souvent ridicules. Associé à une technique presque photographique, ce thème, qui est très à la mode à la fin du XIXe siècle, assura à Vibert une célébrité difficilement compréhensible aujourd'hui.

37. Marià FORTUNY i MARSAL, dit Mariano FORTUNY (1838-1874)

Autoportrait d'après le buste de l'auteur par Vincenzo Gemito (1852-1929), vers 1874

Encre sur papier

25 x 15,5 cm

Signé en bas à droite *Fortuny*

Présence d'une étude de même sujet au verso

V. Gemito, *Buste de Mariano Fortuny*, 1874, terre-cuite, Venise, Palazzo Fortuny

Peintre orientaliste né en 1838 en Catalogne, Marià Fortuny i Marsal fait ses études à l'école des Beaux-Arts de Barcelone. Récompensé en 1857 par l'Académie pour son tableau représentant *Raymond Bérenger III plantant l'étendard de Barcelone sur la tour du château de Fos*, le peintre reçoit une bourse qui lui permet de séjourner pendant deux ans à Rome. À son retour, il est chargé d'une mission officielle au Maroc pour illustrer la guerre coloniale. Durant ce voyage, Fortuny accumule les esquisses de paysages dans lesquelles il étudie la lumière et revient en Espagne chargé d'objets, de céramiques et d'armes mauresques qui lui serviront de modèles pour ses œuvres. Ayant choisi la voie de la peinture orientaliste, Fortuny se rend à Paris pour compléter sa formation auprès de Jean-Léon Gérôme. À cette époque, il commence à travailler pour l'imprimeur Goupil et rencontre le jeune Henri Regnault encore étudiant à l'École des Beaux-Arts. Devenu célèbre, le peintre partage sa vie entre l'Espagne, la France et l'Italie.

Pendant l'été 1874, Fortuny s'installe entre Naples et Portici pour peindre sur le motif et fait la connaissance de Vincenzo Gemito, un jeune sculpteur de vingt-deux ans. Impressionné par son talent, il lui commande d'abord le portrait de sa fille Maria Luisa avant que le sculpteur ne lui demande l'autorisation de réaliser son portrait. Grâce à la correspondance de Fortuny, nous savons que le modèle passe plusieurs fois voir Gemito dans son atelier et assiste à l'élaboration de son buste. Dans une lettre envoyée le 13 octobre 1874 à son ami José Domingo Irureta Goyena, le peintre évoque ce buste : « *Un garçon napolitain, très talentueux mais bohème, a insisté pour faire mon buste, plutôt bien, et puisque mon portrait se tient, je vais l'utiliser pour un nid d'oiseau que j'ai dans mon atelier à Séville, je t'envoie un croquis en-tête de la lettre.* » Fortuny, qui semble avoir apprécié son portrait, le dessine à plusieurs reprises, seul ou mis en scène. Un autre dessin à l'encre reprend presque à l'identique la composition du croquis qui illustre la lettre à Goyena. Placé au centre de la feuille, le buste est installé de profil sur un mur envahi par la végétation. Comme évoqué dans sa description, son épaisse chevelure est entourée d'oiseaux venus y faire leur nid. Le dessin rapide mais fouillé joue sur un effet d'ombre et de lumière accentué par un réseau de hachures fait à la manière d'un graveur.

Gemito a modelé son buste en terre crue dans le but de faire un moule et de pouvoir l'éditer plus tard en cire et en bronze. Malheureusement, Fortuny contracte le paludisme et meurt le 21 novembre 1874 à l'âge de trente-six ans. À la demande de sa famille et de ses amis, le buste est envoyé à Rome pour une rétrospective posthume en janvier 1875. Finalement fondu en bronze, l'œuvre de Gemito orne encore le monument funéraire de Fortuny dans le cimetière de Campo Verano à Rome.

38. Victor PROUVÉ (1858-1943)

Médée furieuse, vers 1877-1880

Crayon et lavis d'encre sur papier

32,5 x 24,5 cm

Signé en bas sur la droite *VProuvé*

Aimé Morot, *Médée et ses enfants*, 1876, huile sur toile, Bar-le-Duc, Musée barrois

Issu d'une famille d'artisans d'art, Victor Prouvé apprend les rudiments du métier auprès de son père, un dessinateur en broderie et céramiste. Très jeune, ses talents graphiques sont remarqués par la famille Gallé. En 1873, il entre à l'école municipale de dessin de Nancy sous la direction de Louis Théodore Devilly. Durant cette période, il se lie d'amitié avec Louis Majorelle, Camille Martin et Émile Friant. Quittant sa Lorraine natale quatre ans plus tard pour la capitale, il intègre l'atelier d'Alexandre Cabanel à l'École des Beaux-Arts. Dès son arrivée à Paris, le jeune artiste découvre les œuvres exposées au Salon de 1877. Aimé Morot, peintre originaire de Nancy comme lui et ancien élève de Cabanel, présente cette année-là une toile monumentale, réalisée à Rome pendant son pensionnat, qui représente *Médée et ses enfants*.

Mythique magicienne grecque, Médée apparaît chez Hésiode puis dans les tragédies antiques d'Euripide et d'Apollonios de Rhodes. Tombée amoureuse de Jason qu'elle a aidé à obtenir la Toison d'or, Médée vit dix années de bonheur avec lui et donne naissance à deux garçons. Finalement trahie et répudiée par son mari, elle décide de se venger en tuant leurs enfants avant de s'enfuir. Le sujet, qui avait déjà inspiré Eugène Delacroix en 1838, est repris par Aimé Morot qui décide de représenter la mère avec ses deux enfants encore vivants. Saisie durant les quelques instants qui précèdent son crime monstrueux, Médée se tient face au spectateur. Il est probable que cette œuvre aura profondément marqué Victor Prouvé qui, suite à sa visite du Salon, décide lui aussi d'explorer ce thème. Sur la feuille du jeune artiste, Médée, debout, adossée à un mur, traîne la dépouille de ses deux fils qu'elle vient d'assassiner. Sous une épaisse chevelure noire, son visage trahit la fureur et l'effroi. Les corps des deux enfants aux pieds de leur mère, tournent comme les fils d'Ugolin autour de leur père dans la célèbre sculpture de Jean-Baptiste Carpeaux.

Techniquement, le dessin peut être rapproché d'un ensemble de feuilles à l'encre sur le thème de la défaite des Cimbres réalisé à la fin des années 1870. Les œuvres de jeunesse de Victor Prouvé sont rares mais souvent reconnaissables à leurs sujets torturés. L'artiste, qui reçoit à la même époque quelques commandes de copies d'après les maîtres, n'entame véritablement sa carrière officielle qu'au Salon de 1882 avant de devenir l'un des principaux représentants de l'École de Nancy au tournant du siècle.

39. Luc-Olivier MERSON (1846-1920)

Saint Isidore laboureur, vers 1878

Mine de plomb sur papier

28 x 22 cm

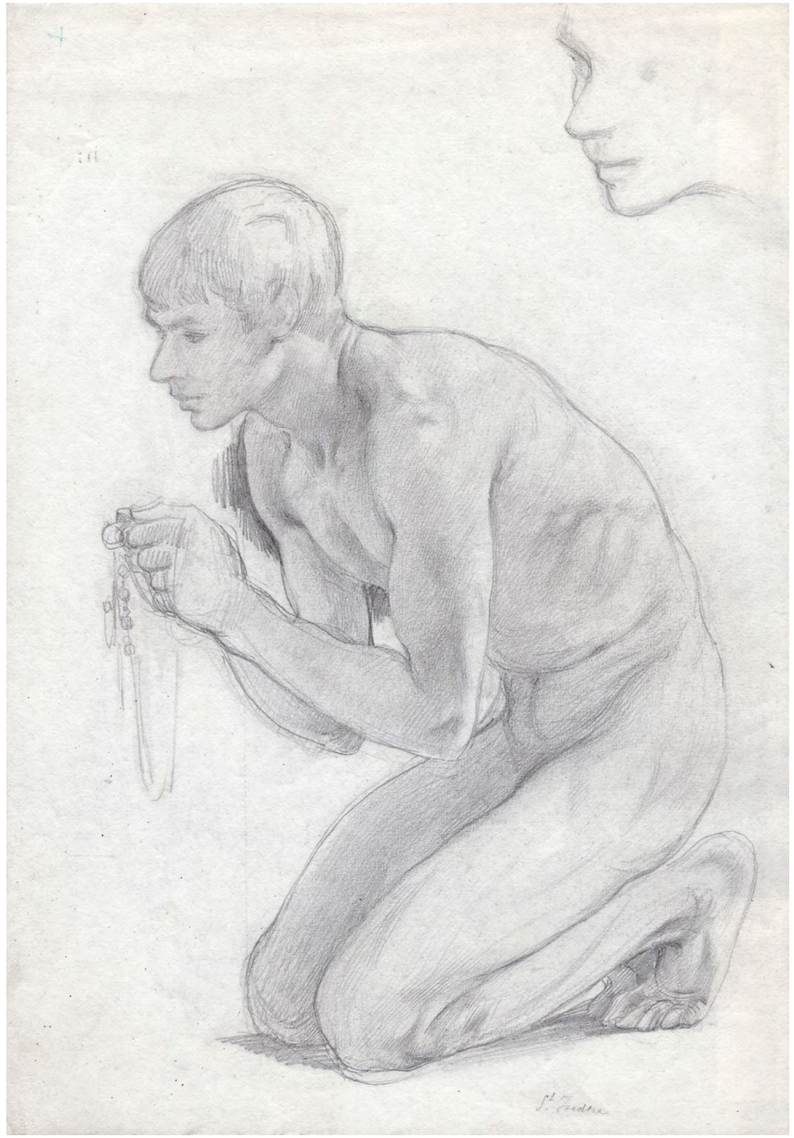
Titré en bas sur la droite *St. Isidore*

L.-O. Merson, *Saint Isidore laboureur, première pensée*, vers 1878, gouache et aquarelle sur carton, collection particulière

Né à Paris mais d'origine nantaise, Luc-Olivier Merson entre en 1864 à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier d'Isidore Pils. Il obtient en 1869 le premier grand Prix de Rome avec *Le Soldat de Marathon*. Ce titre lui permet de partir se former en Italie pendant quatre ans. À son retour, Merson débute une carrière de décorateur et présente au Salon des peintures souvent religieuses au style teinté de mysticisme et souvent inspirées par le Moyen Âge. Ses œuvres sont régulièrement acquises par l'État pour enrichir les collections des musées des Beaux-Arts de province. En 1879, Merson expose *Le Repos en Égypte*, œuvre destinée à devenir parmi les plus célèbres de sa production. L'État n'en fait pourtant pas l'acquisition et lui préfère la seconde toile présentée par le peintre : *Saint Isidore laboureur*.

Moins connue que celle d'Isidore de Séville, l'histoire de saint Isidore le Laboureur est celle d'un jeune ouvrier agricole espagnol né à la fin du XIe siècle à Madrid. Très pieux, Isidore est molesté par ses congénères qui l'accusent de préférer la prière au labeur. Son maître, Juan de Vargas, finit par tendre l'oreille aux rumeurs répétées par les autres ouvriers et espionne Isidore pour vérifier qu'il effectue correctement son travail. Un jour où il le guette, Isidore est surpris en train de prier, mais son employeur, tournant la tête vers les champs, voit les bœufs tirant la charrue guidés par des anges invisibles. Non croyant, Juan de Vergas se convertit alors au christianisme. Par la suite, les légendes attribuent à Isidore plusieurs miracles de son vivant et les fidèles après sa mort relatent de nombreux cas de guérison de malades venus se recueillir sur sa tombe. À la demande de Philippe III d'Espagne, lui-même guéri grâce à son intercession, le pape Grégoire XV accepte la canonisation d'Isidore en 1622.

Dans le tableau exposé par Merson au Salon de 1879, Isidore prend les traits d'un jeune ouvrier agenouillé et levant la tête vers le ciel. Au cours de l'année 1878, le peintre multiplie les études et cherche longuement sa composition. Ses premiers essais, dont témoigne une aquarelle conservée aujourd'hui en collection particulière, montrent Isidore en prière, la tête baissée et un chapelet serré entre ses mains. Le dessin représentant un jeune homme nu tenant le rosaire prépare cette première composition. Dans le coin supérieur droit, Merson a d'abord esquissé le bas du visage d'Isidore avant de centrer son sujet. Tracé à la pierre noire, ce dessin précis résulte d'une séance d'atelier, devant le modèle, intervenue au début de la conception de l'œuvre.



40. Jean-Charles CAZIN (1841-1901)

Portrait du fils de l'artiste, Michel Cazin (1869-1917), vers 1882

Pierre noire sur papier

42 x 25 cm

Signé en haut à droite *JC CAZIN*

Présence au verso d'une étude pour la même figure

J.-Ch. Cazin, *Agar et Ismaël*, 1880, huile sur toile, Tours, musée des Beaux-Arts

Jean-Charles Cazin est né en 1841 dans la petite ville de Samer, à dix kilomètres de Boulogne-sur-Mer. Au début des années 1860, il s'installe à Paris où il est inscrit à l'école gratuite de dessin dirigée par Horace Lecoq de Boisbaudran et fait la connaissance d'Auguste Rodin. En 1868, Cazin se marie et déménage à Tours pour devenir directeur de l'école de dessin et du musée des Beaux-Arts. L'année suivante, son épouse Marie, elle-même artiste, donne naissance à un fils prénommé Michel. Après la guerre de 1870, toute la famille part pour Londres. Jean-Charles retrouve dans la capitale anglaise d'autres artistes français comme le peintre Alphonse Legros et le sculpteur Jules Dalou. Lui-même continue de dessiner et de peindre, tout en poursuivant des recherches sur la céramique, débutées à Samer puis à Paris. De retour en France en 1875, il travaille sur une importante série de toiles dont plusieurs sont inspirées par la Bible. Au Salon de 1880, il expose deux peintures de grand format qui attirent l'attention des critiques et rencontre un succès public retentissant. Le premier tableau, *Agar et Ismaël*, est acquis par l'État pour le musée du Luxembourg (aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts de Tours) et le second, *Tobie et l'Ange*, par la ville de Lille pour son musée. Les œuvres de Cazin sont pourtant surprenantes car elles ne recherchent pas l'exactitude historique. Les costumes des personnages sont souvent ceux des contemporains du peintre et les décors représentent des paysages de sa région natale. Son fils Michel lui sert de modèle dans la première composition pour la figure d'Ismaël et prête ses traits à l'ange qui accompagne Tobie, dans la seconde.

Dès son plus jeune âge, Michel prend la pose devant son père. Sur un dessin tracé à la pierre noire et relevé de craie blanche, il apparaît sensiblement plus âgé que dans *Agar et Ismaël*. Assis, de dos, il tourne la tête et nous présente son visage de profil. Cette technique de fines hachures juxtaposées et croisées induit une impression de mouvement et anime la figure de l'adolescent qui semble se retourner, comme surpris. L'esthétique de cette feuille témoigne de l'influence des peintres préraphaélites fréquentés par Cazin durant son séjour en Angleterre. Tout au long de son adolescence, Michel apprend le dessin et la sculpture auprès de ses parents. Il débute à son tour au Salon en 1888 en présentant six gravures, six médailles, un dessin et une sculpture, preuve de la variété de ses talents. Père et fils exposent ensemble aux États-Unis en 1893 puis Jean-Charles se retire dans le Pas-de-Calais pour se consacrer à l'étude des paysages durant les dernières années de sa vie. De son côté, Michel poursuit une brillante carrière jusqu'à sa mort accidentelle en 1917 à Boulogne-sur-Mer.

41. François FLAMENG (1856-1923)

***Torre del Greco*,** 1887

Aquarelle et rehauts de gouache sur papier

41,9 x 62,5 cm

Signé et daté – *François* – FLAMENG – *1887*

Exposition : Salon de la Société d'aquarellistes français, 1887, n° 139

Bibliographie : Eugène Montrosier, *Salon des aquarellistes français*, Paris, 1887, pp. 65-66, reproduit ; Exposition de la Société d'aquarellistes français, 9e éd., cat. exp., Paris, 1887, n° 139, n.p.

F. Flameng, *Une Merveilleuse et un Incroyable devant le Vésuve*, gravure, Paris, galerie Sportis

En 1887, Torre del Greco est encore une bourgade italienne située à quelques kilomètres de Naples en Campanie. Son nom provient d'une tour de guet construite par Frédéric II de Souabe associé au nom de la variété de raisins Greco qui y est cultivée depuis l'Antiquité. Située en bord de mer au pied du Vésuve, la ville a dû être plusieurs fois reconstruite après les nombreuses éruptions du volcan ; celle de 79 d'abord, qui l'ensevelit comme le furent Pompéi et Herculanum, puis celle de 1631 qui la détruisit presque entièrement. Au XVIIIe siècle, les riches familles de la noblesse napolitaine viennent y construire de magnifiques villas et donnent à la petite cité de pêcheurs de corail le charme et l'attrait qu'elle conserve jusqu'à la fin du XIXe siècle.

Fils du célèbre graveur Léopold Flameng et élève d'Alexandre Cabanel, François Flameng reçoit une bourse en 1879 qui lui permet de financer un voyage en Italie. Au cours de ce séjour, le peintre visite Florence, Rome et s'arrête à Naples où il réalise de nombreuses œuvres sur le motif. L'une d'elle, datée de 1880, atteste du travail de l'artiste devant le Vésuve. À son retour en France, ces études lui servent de modèle pour les toiles exposées au Salon : *La Route de Capo di Monte, à Naples* en 1881 et *Les Joueurs de boules* (au pied du Vésuve) en 1885. Lorsqu'en 1887, François Flameng participe au Salon des aquarellistes français, il choisit d'exposer trois œuvres : un *Fumeur* vêtu à la mode du XVIIIe dans un intérieur rocaille, un *Éventail*, présenté par une élégante affublée d'une fraise et d'un chapeau à plume et enfin cette vue de *Torre del Greco*. Ces trois aquarelles reproduites dans le catalogue illustré du salon sont accompagnées d'un texte d'Eugène Montrosier qui nous précise la localisation de la scène.

L'auteur décrit la dernière œuvre comme suit : « *Torre delle Greco* [*sic*] *nous transporte aux environs de Naples. A gauche, le Vésuve avec son piton de lave presque violette, vomissant de la fumée qui forme au-dessus de son cratère un panache opaque. Plus bas des ruines. Partout un sol crevassé, et la terre friable ainsi que la poussière. Pas de végétation. A peine quelques arbustes desséchés sortant péniblement des cendres. Dans ce site désolé, vrai site d'Afrique, deux figures sont installées. Une Merveilleuse, jupe blanche, corsage mi-partie foncée et mi-partie clair. Un grand chapeau de velours noir avec plumes de même nuance couvre la tête aux yeux ardents et aux cheveux vénitiens. Une ombrelle blanche domine cet énigmatique personnage. A côté, couché négligemment un Incroyable en habit rouge, le chapeau claque sur la tête.* » Étrangement, Montrosier ne mentionne pas la présence d'une troisième figure : un petit bouledogue français qui nous tourne le dos. Tout au long de sa carrière, le peintre produit principalement des scènes historiques ou anecdotiques se déroulant à la fin du XVIIIe siècle. Des toiles comme *Les Vainqueurs de la Bastille* (1881) ou *Marie-Antoinette se rendant au supplice* (1885) le font connaître du public et lui assurent une rapide célébrité.

42. Luc-Olivier MERSON (1846-1920)

L'Éducation de Quasimodo, vers 1889

Plume, encre de Chine et lavis sur papier

8,5 x 16,5 cm (à vue)

Signé du monogramme en bas à gauche *L.O.M.*

Annoté sur la feuille en bas à droite *VOL. 1 LIV. IV. Chap. IV*

Provenance présumée : collection Émile Testard (1830-1895) (selon une étiquette au dos de l'encadrement d'origine)

L.-O. Merson, *Notre-Dame de Paris*, vers 1881, technique mixte sur papier, Cleveland, The Cleveland Museum of Art

Les personnages de Victor Hugo ont souvent pris forme dans l'imaginaire collectif grâce à leur représentation par les artistes. Peintres, sculpteurs et illustrateurs se saisissent très tôt des figures hugoliennes pour des œuvres aux sujets inédits. Louis Boulanger, Achille et Eugène Devéria, Alfred et Tony Johannot ou Célestin Nanteuil sont parmi les premiers à donner corps aux descriptions d'Hugo. Tous membres du Cénacle, ils écoutent l'auteur lire des passages de ses textes avant même que ces derniers ne soient publiés. Louis Boulanger, que Victor Hugo appelait affectueusement « mon peintre », commence à illustrer *Notre-Dame de Paris* alors que le roman n'est pas encore achevé. Ce texte en particulier va durablement inspirer les artistes depuis sa parution en 1831 jusqu'à aujourd'hui. La sensuelle Esméralda, le beau Phœbus, la jalouse Fleur-de-Lys, le terrible Frollo et bien sûr le mythique Quasimodo vont peu à peu prendre forme au fil des années. Le XIXe siècle voit l'essor des livres illustrés et offre de nombreuses interprétations graphiques du roman. Si Victor Hugo s'oppose à ce que l'édition originale de ce livre soit accompagnée de gravures, il autorise leur présence pour les éditions suivantes.

À la fin des années 1870, le peintre Luc-Olivier Merson débute une activité d'illustrateur en travaillant, par l'intermédiaire de Mame à Tours, sur *La Vie de sainte Élisabeth de Hongrie*, texte de Charles de Montalembert publié en 1878. Quelques années plus tard, l'artiste s'intéresse pour la première fois au roman hugolien et réalise un splendide dessin représentant Quasimodo accroché à une gargouille de la cathédrale. À la fin des années 1880, l'éditeur Émile Testard fait appel à Merson pour illustrer une nouvelle édition de *Notre-Dame de Paris*. L'œuvre, qui sera finalement composée de soixante-douze dessins gravés par Adolphe-Alphonse Géry-Bichard, apparaît comme l'un des projets majeurs de la carrière de l'artiste.

Dans « *Le chien et son maître* », chapitre IV du livre IV du premier volume, Merson illustre les liens entre l'archidiacre Frollo et son filleul Quasimodo, le sonneur de cloches. Traité dans un subtil camaïeu de gris, le jeune bossu de Notre-Dame pose la main droite sur son tuteur qui a refermé un livre. Ils sont tous les deux assis sur un coussiège, devant une baie en cul-de-bouteille. La relative tendresse qui semble transparaître entre les deux personnages dans cet épisode du roman contraste avec la vision d'une relation de bourreau et victime souvent retenue par les lecteurs.

43. Philippe CHAPERON (1823-1906)

Souvenir de Cléopâtre, 1890

Aquarelle et gouache sur papier

22,2 x 30,2 cm (à vue)

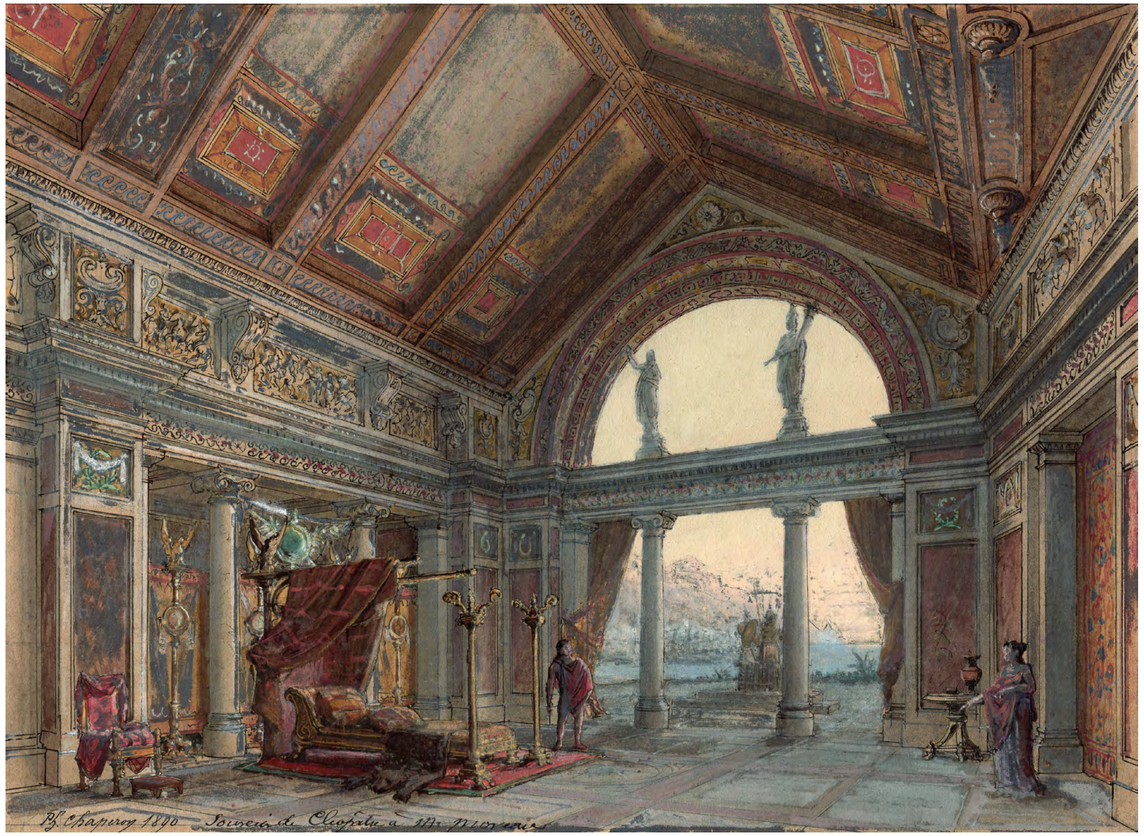
Signé, daté et dédicacé en bas à gauche *Ph. Chaperon 1890 Souvenir de Cléopâtre à Mr Moreau*

Michelet, d'après Adrien Marie, *Cléopâtre écoutant, cachée derrière un rideau, les accusations portées contre elle par les amis d'Antoine*, 1890, gravure, Paris, Bibliothèque nationale de France

Issu d'un milieu modeste, Philippe Chaperon grandit à Paris et fait des études secondaires avant de s'inscrire à l'École des Beaux-Arts où il étudie l'architecture sous la direction de Victor Baltard. En 1842, sa formation terminée, Chaperon entre dans l'atelier de Pierre-Luc-Charles Cicéri, le directeur des décors de l'Opéra, situé rue Le Peletier. Il collabore dans cette institution avec d'autres artistes tels que Charles Séchan, Édouard Desplechin, Jules Diéterle ou Auguste Rubé. Après un voyage en Espagne à la fin des années 1840, Chaperon finit par s'associer avec Rubé pour créer son propre atelier. Parallèlement à ses activités de décorateur de théâtre, l'artiste participe au Salon où il expose des peintures de chevalet marquées par sa formation d'architecte. Il réalise également des peintures décoratives pour des églises ou des hôtels particuliers et reçoit des commandes pour le palais des Tuileries et l'Hôtel de Ville de Paris. En association avec Rubé, il devient l'un des plus prolifiques décorateurs de théâtre et d'opéra de la seconde moitié du XIXe siècle.

Au début de l'année 1890, le dramaturge Victorien Sardou fait appel à Chaperon pour réaliser les décors de sa dernière pièce *Cléopâtre*, drame en cinq actes et six tableaux écrit en collaboration avec Émile Moreau. Le compositeur Xavier Leroux doit se charger d'écrire la musique et le peintre Théophile Thomas de dessiner les costumes. Sarah Bernhardt, plus célèbre actrice de son époque, joue le rôle-titre et Philippe Garnier celui de Marc Antoine. Après plusieurs mois de préparation et de répétitions, la première a lieu le 23 octobre au théâtre de la Porte Saint-Martin. Chaperon a dessiné et fait construire six décors monumentaux. Pour le quatrième acte, il conçoit un vaste espace intérieur de maison grecque ouvrant par une large baie cintrée sur une terrasse, d'où l'on voit la mer et les rivages de l'Épire. Sous la charpente du plafond, au centre de la pièce, se dresse un grand lit à baldaquin en bronze couvert de tentures et d'une peau d'ours. L'artiste réalise au moins deux aquarelles relatives à ce décor. La première, conservée à la Bibliothèque nationale de France, est animée par une seule figure de jeune homme vêtu de rouge se tenant aux pieds du lit. La seconde, presque identique, intègre le personnage de Cléopâtre qui entre en scène sur la droite. La structure du lit a légèrement changé et les décors du plafond y sont plus détaillés. L'œuvre signée et datée porte une dédicace *« Souvenir de Cléopâtre à Mr Moreau »*.

La presse de l'époque se fait l'écho, y compris à l'étranger, du succès de la pièce dont on salue la qualité des décors. Dans un journal de 1890, Adrien Marie choisit de l'illustrer avec un passage du IVe acte. Sur son dessin, Cléopâtre, cachée derrière les rideaux du lit, écoute les accusations portées contre elle par les amis de Marc Antoine. Ce décor de Chaperon, reconnaissable au lit et à l'ouverture sur la baie, y est reporté fidèlement.



44. Jean Jacques Alfred de LOSTALOT-BACHOUÉ, dit Alfred de LOSTALOT (1837-1909)

Autoportrait, 1890

Aquarelle sur papier

23 x 19 cm

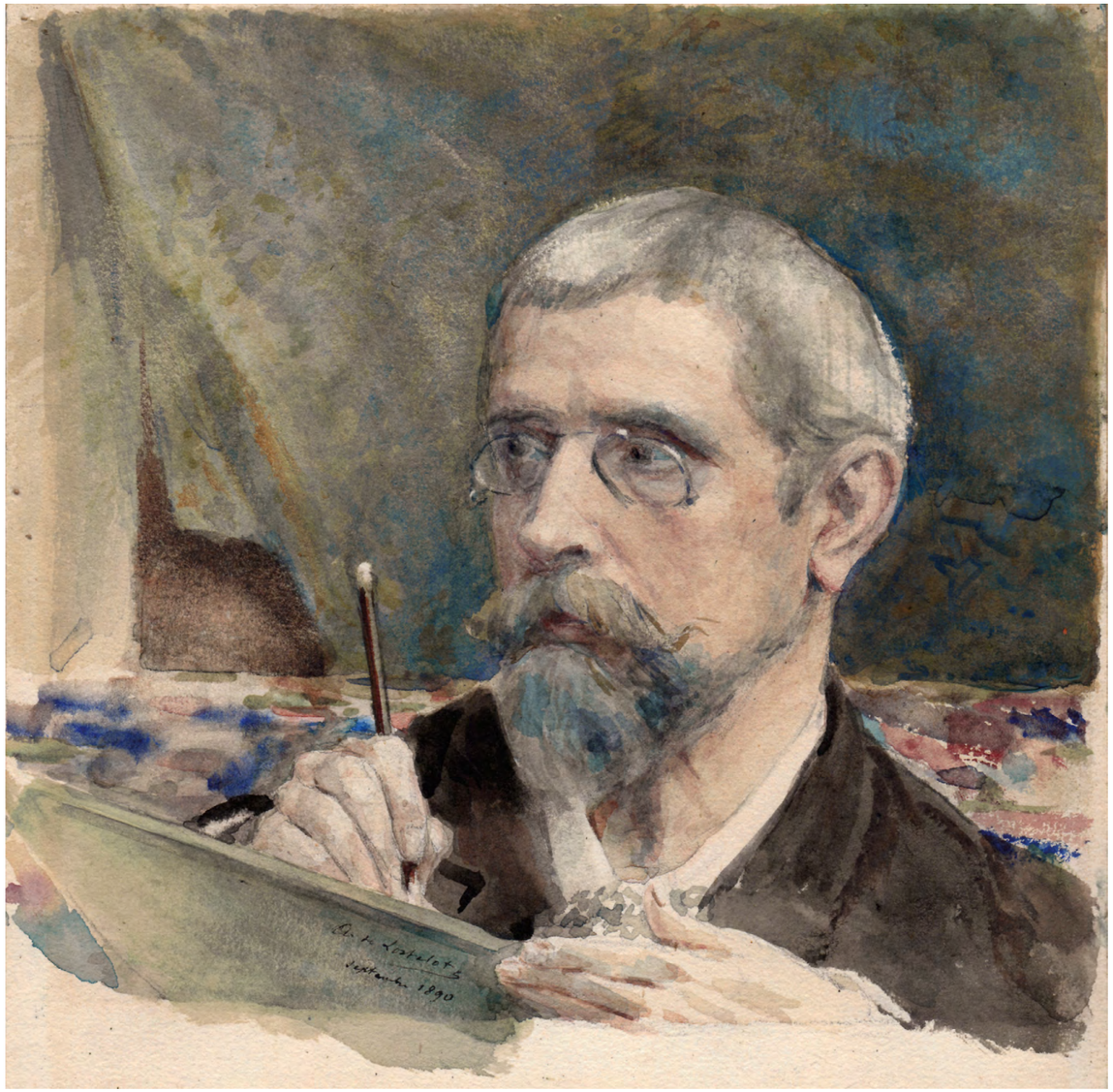
Signé et daté en bas au centre *A. de Lostalot / septembre 1890*

Gazette des Beaux-Arts, 37e année, t. XIV, 1er juillet 1895, frontispice

Né en 1837, Alfred de Lostalot étudie les sciences à la faculté de Bordeaux où il obtient son baccalauréat. Au début des années 1860, il vient poursuivre ses études à la faculté de médecine de Paris et dessine en amateur avant de fournir plusieurs modèles aux éditeurs Lebigre-Duquesne qui les font interpréter par la gravure. De cette époque, nous connaissons divers sujets tels que *Le Prince impérial*, *Portrait de Pie IX*, *Portrait de Hardy*, *Modèle pour un tableau d'honneur*, *La Ninette* et *Polka chinoise*. À partir de 1866, il débute une longue collaboration avec le journal *L'Illustration*. Deux ans plus tard, il obtient son doctorat de médecine en soutenant une thèse sur le traitement pulmonaire de la phtisie et s'engage comme chirurgien-major de la garde nationale pendant la Commune. Parallèlement à ses activités médicales, Alfred de Lostalot collabore à la *Gazette des Beaux-Arts* à partir de 1875 et crée l'année suivante *Les Beaux-Arts illustrés* avant de quitter l'armée en 1879. Germanophile, il traduit en 1884 l'ouvrage de Heinrich von Kleist *La Cruche cassée* dont les illustrations d'Adolph von Menzel l'ont marqué lors de l'Exposition universelle de 1878. Année après année, Lostalot s'impose comme un historien de l'art influent. Ses articles dans la *Gazette des Beaux-Arts* ou ses livres sur les techniques de la gravure lui permettent de mettre en avant ses théories sur l'art.

Réalisé en septembre 1890, ce rare *Autoportrait* montre qu'Alfred de Lostalot n'a pas totalement abandonné le crayon et les pinceaux pour la plume. La qualité de cette œuvre, probablement réalisée par un double jeu de miroir, n'a rien à envier aux meilleures aquarelles de Félix Regamey. L'artiste et historien de l'art de cinquante-trois ans se représente les cheveux courts et la barbe grisonnante un crayon à la main. À travers ses lorgnons, il scrute le miroir pour saisir son reflet. Installé dans un canapé au tissu chamarré, Lostalot choisit de cadrer son portrait sous les mains en laissant le reste de la page en réserve.

En 1894, Lostalot devient directeur de la *Gazette des Beaux-Arts* puis six ans plus tard membre du jury de l'Exposition universelle de 1900. « *Faire comme on voit et comme on peut* » : cette devise rédigée quelques semaines avant sa mort en février 1909 dans le livret de l'exposition *Poil et Plume* exprime parfaitement la vision de l'artiste sur son art et sur les créations de son siècle. Comme auteur, il s'est souvent intéressé au regard du peintre et à sa capacité à reproduire ou à traduire le réel. Sans avoir jamais cessé d'écrire, il s'éteint à Asnières-sur-Seine le 2 mars 1909.



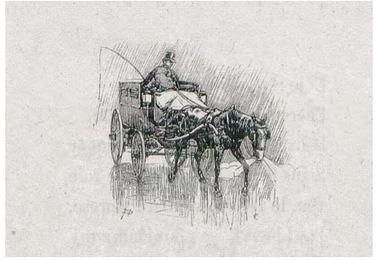
45. Charles JOUAS (1866-1942)

La Voiture verte, vers 1897

Fusain, encre, aquarelle et gouache blanche sur papier

32 x 45 cm

Signé et titré en bas à gauche *Ch. Jouas / La Voiture verte. – E. Goudeau* .



Henri Paillard, d'après Ch. Jouas, *La Voiture verte*, gravure *in* Émile Goudeau, *Poèmes parisiens*, Paris, 1897, p. 94

« La voiture noire n'est rien
Auprès de la voiture verte. »

Émile Goudeau commence et termine par ces mots le poème intitulé *Les Deux voitures*, publié en 1897 dans la dernière partie de son recueil *Poèmes parisiens*. Le texte évoque deux types de corbillards : le noir, réservé aux défunts qui, entourés de leurs proches en larmes, sont conduits au cimetière, et le vert, destiné aux cadavres des indigents qui sont conduits à la fosse commune, sans cérémonie. Henri Beraldi, qui édite l'ouvrage, fait appel à Charles Jouas pour les illustrations. Les deux hommes se sont rencontrés l'année précédente et le travail sur le recueil de Goudeau constitue l'une des premières collaborations entre le dessinateur et son éditeur. Né à Paris en 1866, Charles Jouas se forme en autodidacte avant de fréquenter les ateliers de Georges Clairin et d'Isidore Pils. Pour vivre, il débute sa carrière au théâtre comme décorateur sous la direction de Rubé et Chaperon puis assiste Clairin à la fin des années 1880 pour la réalisation des peintures murales du Grand Théâtre de Tours. Jouas est repéré par Beraldi en 1896 grâce à ses illustrations à l'aquarelle pour la réédition d'*Au Maroc* de Pierre Loti.

Les œuvres que Charles Jouas remet à son éditeur pour illustrer les *Poèmes parisiens* de Goudeau sont gravées par Henri Paillard. Même si ce dernier a du talent, ses interprétations des dessins de Jouas, au trait sur la plaque, leur font perdre énormément de puissance. *La Voiture verte* est une feuille ambitieuse sur laquelle l'artiste mélange les techniques pour restituer au mieux le caractère lugubre et angoissant du texte de Goudeau. Le corbillard, clos de toutes parts, tiré par un cheval fatigué, est guidé par un cocher vêtu et chapeauté de noir. Il fait nuit et sous la pluie battante, deux lanternes le signalent sans parvenir à éclairer la rue. Le décor, tracé au fusain lavé d'encre, est frotté puis griffé par l'artiste. L'œuvre, complexe et de grande dimension, se voit finalement réduite à un minuscule cul-de-lampe placé sous le texte à la fin du poème. Certains commentateurs qui ont pu connaître les originaux jugent le résultat avec sévérité en disant que les dessins de Jouas ont été médiocrement gravés par Paillard.

À la suite de cette première collaboration avec Beraldi, Charles Jouas va rapidement affirmer son style en travaillant sur d'autres ouvrages. Fasciné par Paris, qu'il arpente inlassablement, et par l'architecture gothique de la cathédrale Notre-Dame dont il répète les gargouilles sur des feuilles aux cadrages vertigineux, le peintre va trouver dans l'illustration des ouvrages de son ami Joris-Karl Huysmans le moyen de développer son vocabulaire : l'édition illustrée de *La Cathédrale*, publiée en 1909, reste aujourd'hui l'un de ses chefs-d'œuvre.

46. Alfred ROLL (1846-1919)

***Agar et Ismaël*, vers 1895-1905**

Pastel sur papier

30 x 23 cm

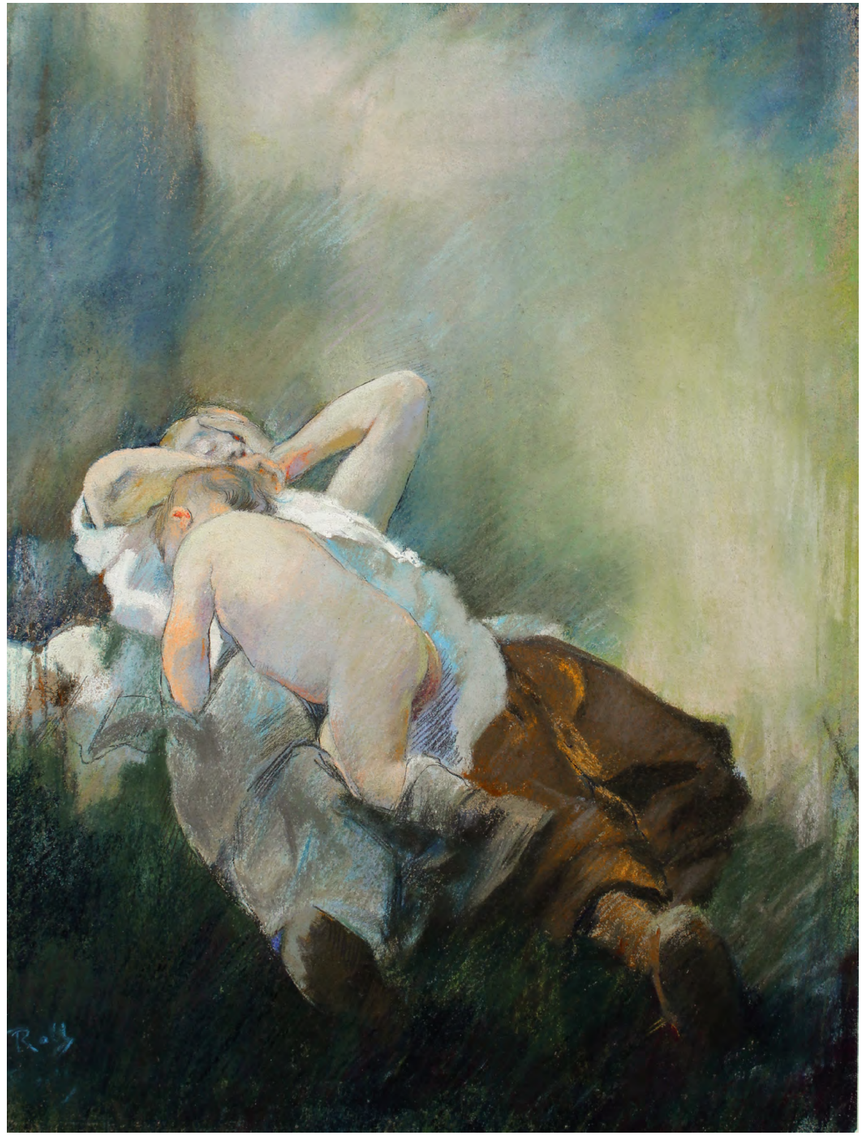
Signé en bas à gauche *Roll*

A. Roll, *Agar et Ismaël*, pastel sur papier, Nantes, musée d'arts

Élève d'Henri Harpignies, Alfred Roll s'inscrit à l'École des Beaux-Arts de Paris où il étudie dans les ateliers de Jean-Léon Gérôme et Léon Bonnat. Il expose pour la première fois au Salon en 1870 et présente à cette occasion deux paysages : *Environs de Baccarat* et *Le Soir*. Ces deux premières peintures sont encore fortement influencées par les œuvres d'Henri Harpignies. Peu de temps après, le déclenchement de la guerre franco-prussienne conduit le jeune artiste de vingt-quatre ans sur le champ de bataille. Son *Fuyard blessé* exposé en 1872 conserve le souvenir sensible des combats. Malgré quelques œuvres d'inspiration mythologique ou littéraire, telles que *Bacchante* en 1873 et *Don Juan et Haïdée* l'année suivante, Alfred Roll, en fervent admirateur de Courbet, adopte rapidement une veine réaliste et rejoint les rangs des peintres naturalistes.

Le naturalisme, mouvement pictural et littéraire influencé par les mutations sociales, se développe en France et dans toute l'Europe à la fin des années 1870. Dès lors, Roll met en scène sur ses toiles principalement des paysans et des ouvriers en ville comme à la campagne. En 1880, l'exposition d'une œuvre de grande dimension illustrant *La Grève des mineurs* attire sur lui le regard du public et l'intérêt du gouvernement. Devenu peintre officiel de la toute jeune Troisième République, il reçoit de nombreuses commandes de l'État pour des décors de bâtiments publics. Excellent dessinateur, Alfred Roll pratique le pastel depuis ses débuts. Ce médium fragile lui sert pour des œuvres abouties où la femme tient une place centrale. Si ses modèles s'étalent souvent dans leur nudité ou se dressent au milieu des champs, elles peuvent également être associées tendrement à la figure d'un enfant.

Allongée au centre de la feuille, une femme lève les bras et pose une main sur son visage. Les yeux clos, elle semble épuisée ou désespérée. L'artiste a placé sur son ventre un enfant endormi, étrangement chaussé de bottines doublées. Les deux figures traitées dans des tons ocre et rose mêlés de bleu se détachent sur un fond vert absinthe. Cette composition s'intègre dans un ensemble d'œuvres réalisées par le peintre sur la maternité. Elle doit être rapprochée en particulier d'un pastel conservé au musée d'arts de Nantes, titré *Agar et Ismaël*. Pour ces deux œuvres, l'artiste s'inspire d'un sujet biblique : Agar dans le désert. Chassée avec son enfant Ismaël, fils illégitime d'Abraham, elle traverse le désert munie d'une simple gourde d'eau. Épuisée, la jeune femme finit par s'effondrer. Ils ne devront leur salut qu'à l'intervention d'un ange venu faire jaillir de l'eau au milieu du désert. Roll choisit de traiter le moment où Agar est au désespoir et craint de voir mourir son fils entre ses bras. Le peintre, qui a habillé sa figure biblique comme une blanchisseuse de son temps, offre au désespoir maternel d'Agar un éclairage social contemporain.



47. Alfons MUCHA (1860-1939)

Le Songe de la fillette, vers 1895-1900

Crayon sur papier

19 x 14 cm (à vue)

Signé en bas à droite *Mucha*

Présence au verso de plusieurs études

James Ensor, *L'Intrigue*, 1890, huile sur toile, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen

Artiste tchèque, Alfons Mucha est l'un des principaux représentants de l'esthétique Art nouveau en France et en Europe. Né en 1860 en Moravie, Mucha se forme à Vienne puis à Munich avant d'arriver à Paris en 1888. Tout en suivant les cours de l'Académie Julian, il travaille comme illustrateur pour de nombreux journaux avant de connaître la célébrité en 1894. Cette année-là, il conçoit l'affiche pour la pièce *Gismonda* dont l'actrice Sarah Bernhardt tient le rôle-titre. Son style élégant et déjà affirmé lui vaut un succès public immédiat. À partir de 1896, Mucha signe un contrat avec l'imprimeur Ferdinand Champenois et participe régulièrement au Salon des Cent. Organisé par Léon Deschamps dans le hall de la revue *La Plume*, ce salon participe à la reconnaissance de l'art de l'estampe dans les dernières années du XIXe siècle. Mucha y expose ses créations aux côtés d'artistes tels que Henri de Toulouse-Lautrec, Eugène Grasset et James Ensor.

L'activité d'affichiste et d'illustrateur d'Alfons Mucha fait trop souvent oublier les autres aspects de son talent. Peintre, dessinateur, sculpteur et décorateur, il conçoit également des costumes pour le théâtre et dessine de nombreux bijoux et objets d'art. Ses origines tchèques teintent ses œuvres les plus intimes d'une aura mystique qui puise son vocabulaire dans les traditions populaires slaves. Des figures aussi nombreuses qu'étranges peuplent des compositions ambitieuses et saturées à l'image de *L'Épopée slave*, un cycle de peintures monumentales sur lequel il travaille de 1911 à 1928.

Ce principe se retrouve également dans une composition de petit format, tracée au crayon. La feuille, non datée, représente une jeune fille assise et visiblement endormie. Vêtue d'un costume traditionnel, l'enfant est entourée par une douzaine de figures. Si l'une d'elle paraît s'approcher dans une attitude protectrice et bienveillante en posant la main sur son épaule, les autres, plus inquiétantes, semblent s'échapper d'un songe. Des visages d'hommes, de femmes et d'enfants forment un cortège de masques qui évoque les œuvres tourmentées du peintre James Ensor. Dans la partie supérieure, la composition est complétée par un entrelacs de traits au crayon, préparatoire à un motif décoratif en devenir. Le sujet occupe la partie droite d'une feuille horizontale dont le verso montre plusieurs études de visages aux caractères marqués. La figure de jeune fille s'y retrouve isolée sur la gauche, installée sur un trône dont le style Art nouveau évoque les recherches pour certains bijoux de l'artiste. Associé à l'influence probable d'Ensor, ce détail ne permet pas d'envisager une datation antérieure à 1895. En outre, il est possible que le modèle de la jeune fille, bien qu'inversé, soit le même que celui de l'enfant dans *La Madone aux lys*, une toile commandée à Mucha en 1902 pour une église dédiée à la Vierge à Jérusalem.

48. Edmond HOYOIS (1882-1981)

Regard rétrospectif, vers 1920-1930

Pastel sur papier

50,5 x 35 cm

Signé en haut à gauche *Hoyois Ed*

Titré le long du bord gauche *REGARD RETROSPECTIF*

E. Hoyois, *Portrait de chat,* vers 1925, pastel sur papier, collection particulière

Edmond-Alphonse-Joseph Hoyois est un artiste aussi mystérieux que ses œuvres peuvent être déroutantes. Les rares mentions le concernant le disent peintre et sculpteur. Nous ne connaissons pourtant de lui que des pastels. Ses modèles exclusifs, les chats, apparaissent dans son œuvre de façon monomaniaque. Edmond Hoyois est né le 1er avril 1882 à La Couture dans le Pas-de-Calais. Âgé de trente-deux ans à la déclaration de guerre, il prend part aux combats et reçoit une médaille en 1918. En 1925, il est récompensé à l'Exposition des Arts décoratifs et se marie l'année suivante avec Zélie Vivet, une crémière de Montmartre. À cette époque, il n'hésite pas à publier des encarts dans les journaux pour proposer ses services. Il se présente alors comme artisan, peintre et sculpteur. Lauréat du Salon des artistes anciens combattants, il travaille dans son atelier du numéro 45 de la rue des Poissonniers dans le 18e arrondissement de Paris.

En 1929, l'un de ses pastels de chat est exposé au Salon des humoristes sous le titre *À beau chat…belle queue.* Cette œuvre n'ayant pas été localisée pour l'instant, seuls son titre et son lieu d'exposition permettent d'en imaginer, non sans sourire, la possible composition. Ce n'est pas le cas pour un autre pastel intitulé assez hermétiquement *Regard rétrospectif.* Sa simple mention dans un inventaire pourrait passer inaperçue, mais directement inscrit en noir sur le côté gauche de la feuille, le texte éclaire son sujet. Placée au centre de la page, la silhouette d'un chat siamois au pelage noir et crème se détache sur un fond blanc sans perspective. Comme s'il avait senti notre présence, l'animal vient de s'arrêter et tourne la tête vers nous. Son œil bleu nous interroge le temps que notre propre regard comprenne la situation. Pendant quelques secondes, ce chat que nous venons de surprendre possède deux oreilles et deux yeux, puis lentement la deuxième oreille se révèle être la queue de l'animal qui nous tourne le dos, et le deuxième œil un orifice bien nécessaire. Véritable jeu visuel plein d'humour, cette œuvre réalisée pendant l'apogée du surréalisme est également marquée du goût de l'auteur pour les arts décoratifs. Le titre inscrit de haut en bas en lettres d'imprimerie, associé au travail schématique du dessin de l'animal, évoque le travail des affichistes du courant Art déco des années 1920.

Hoyois, qui demeure avant tout un pastelliste animalier, publie en 1950 un recueil de cinq de ses poèmes sous le titre de *Je me suis donné.* N'ayant jamais quitté sa maison-atelier de la rue des Poissonniers, l'artiste s'éteint le 22 mai 1981 à l'âge vénérable de quatre-vingt-dix-neuf ans. Ses œuvres, qui réapparaissent au gré des ventes aux enchères et des catalogues de galeries, n'ont jusque-là été étudiées qu'individuellement. Elles mériteraient une analyse d'ensemble plus approfondie pour rendre à son travail une juste place dans l'art du XXe siècle.

ANGO Jean-Robert 1
BELLONI Francesco 11
BENOUVILLE Achille 30-31-32
BERJON Antoine 4
BOSIO Jean Baptiste François 19
CAZIN Jean-Charles 40
CELS Cornelis 6
CHAPERON Philippe 43
DAVID Jacques-Louis 2
DEBRET Jean-Baptiste 10
DELAFONTAINE Pierre-Maximilien 7
DELAROCHE Paul 21
DORÉ Gustave 25-26
DUBAN Félix 16
FLAMENG François 41
FORTUNY Mariano 37
GÉRÔME Jean-Léon 33-35
GIRODET Anne-Louis 12
GRANDVILLE 24
GRANET François Marius..... 14-23
HESSE Henri Joseph..... 15
HOUËL Jean-Pierre 3
HOYOIS Edmond 48
ISABEY Jean-Baptiste 9
JOHANNOT Tony 28
JOUAS Charles 45
LAMI Eugène 18
LEBLANC Théodore 20
LEMAIRE Henri 17
LEROY Denis-Sébastien 5
LOSTALOT Alfred (de)..... 44
MERSON Luc-Olivier 39-42
MONNIER Henry 34
MONTFORT Antoine-Alphonse 22
MORAINE René (de)..... 27
MUCHA Alfons 47
NORBLIN de la GOURDAINE Sébastien 29
PROUVÉ Victor 38
RÉVOIL Pierre 13
ROLL Alfred 46
TAUNAY Charles-Auguste 8
VIBERT Jehan Georges 36

Catalogue réalisé en collaboration avec Elsa Manant et Thomas Unger

Nous tenons à remercier chaleureusement Pierre Alletru, Gérard Audinet, Stephen Bann, Gilles Béguin, Frédéric Bénard, Boris Bouget, Sarah Catala, Julien Chaudet, Alexandre Gady, Thomas Gérard, Caroline Imbert, Philippe Kaenel, Alexandre Lafore, Claudine Lebrun-Jouve, Maryse Mocœur, Blandine Otter, Stéphane Paccoud, Madeleine Pinault-Sørensen, Émilie Robbe, Christian Richet, Frédéric Sportis et Georges Vigne

Dépôt légal mars 2021 - ISBN 978-2-490440-06-1
Achevé d'imprimer à 400 exemplaires en mars 2021 par Samper Impresores - Espagne