

# GALERIE LA NOUVELLE ATHÈNES



# GALERIE LA NOUVELLE ATHÈNES

Raphaël Aracil de Dauksza & Damien Dumarquez

Peintures du XIX<sup>e</sup> siècle

Automne 2021

GALERIE LA NOUVELLE ATHÈNES  
22, rue Chaptal - 75009 Paris  
01.75.57.11.42 - 06.23.14.97.85  
[contact@lanouvelleathenes.fr](mailto:contact@lanouvelleathenes.fr) - [www.lanouvelleathenes.fr](http://www.lanouvelleathenes.fr)

## 1. Pierre-Antoine DEMACHY (1723-1807)

*Caprice architectural au clair de lune*, vers 1780-1790

Huile sur papier marouflé sur cuivre

21,5 x 25,2 cm

P.-A. Demachy, *La Place du Palais-Royal au clair de lune*, vers 1765-1770, huile sur toile, Paris, musée Carnavalet



Pierre-Antoine Demachy apprend les rudiments du métier d'artiste auprès de son oncle paternel, architecte. En 1754, il devient l'élève de Giovanni Niccolò Servandoni, un Florentin, lui-même formé par Giovanni Paolo Panini. Agréé peintre d'architecture en 1755, puis reçu à l'Académie en 1758, Demachy expose au Salon de 1757 à 1802. Une grande partie de sa production est consacrée aux vues du Paris de l'Ancien Régime et reste un témoignage précieux sur la capitale dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Demachy réalise également un certain nombre de décors de théâtre notamment pour les Menus-Plaisirs du roi à la demande de Louis XV. Ses autres œuvres représentent le plus souvent des paysages et des vues de villes dans lesquels architectures réelles et imaginaires se mêlent à la manière des caprices italiens. Ce genre popularisé en France par Hubert Robert, son contemporain, fait une large place aux ruines inspirées de l'Antiquité. Chez Demachy, bien souvent, les monuments de son époque se confrontent dans une même composition aux emblématiques symboles de la Rome impériale.

Sous un ciel de pleine lune, se dresse au centre de la composition une colonne triomphale antique, inspirée par celles qui ornent les différentes places de la Ville éternelle. À sa base, le peintre a installé des baraquements de fortune faits de planches mal ajustées ; quelques mendiants s'affairent sur le

sol boueux jonché d'éléments en ruine. Au second plan, une large façade de pierres blanches éclaire la partie inférieure de la composition. Constitué d'une monumentale colonnade qui délimite un portique dont l'entablement est surmonté de hautes sculptures allégoriques, le bâtiment semble s'inspirer du Grand-Théâtre de Bordeaux dont la construction vient de s'achever en 1780. Sur la droite, un arc de triomphe est envahi par la végétation puis au loin, les façades de la ville médiévale sont éclairées par la couleur rougeoyante des flammes provenant d'un bûcher ou un début d'incendie. La fumée grise montante se mêle aux nuages blancs qui laissent apparaître la lune. Demachy a peint au moins une autre version de cette composition. Vendue le 9 décembre 1910 lors de la dispersion de la collection Munier-Jolain (n° 35) sous le titre « *Colonne et Monuments anciens* », la reproduction de l'œuvre permet de voir que le peintre avait cette fois fait le choix d'une vision diurne.

Malgré son répertoire largement inspiré par Rome, rien ne permet d'affirmer que Demachy ait visité l'Italie ; Diderot, souvent très critique à son égard, l'invite même à faire le voyage. Il est par contre très probable que le peintre connaisse Victor Louis, l'architecte du Grand-Théâtre de Bordeaux, qu'il peut croiser sur le chantier du Palais-Royal à Paris au début des années 1780.



## 2. Louis-Gabriel MOREAU, dit l'Aîné (1740-1806)

*Paysage normand*, vers 1780-1790

Huile sur papier

18 x 22,5 cm

Porte une inscription au revers *L. Moreau*

Louis-Gabriel Moreau est le fils d'un artisan perruquier parisien qui pratiquait également la peinture en amateur. Avec son frère cadet, le dessinateur et graveur Jean-Michel Moreau, il apprend les balbutiements du métier d'artiste auprès de son père. Pour distinguer les deux frères, on les surnomme respectivement Moreau l'Aîné et Moreau le Jeune. Par la suite, il semble que l'Aîné ait suivi les enseignements du védutiste Pierre-Antoine Demachy. À vingt-et-un ans, Louis-Gabriel participe pour la première fois à l'exposition en plein air dite de la Jeunesse, place Dauphine. De son maître, il retient la parfaite maîtrise de la gouache et de l'aquarelle ainsi qu'une affection particulière pour les vues de Paris. N'ayant pu être reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture, le jeune artiste rejoint l'Académie de Saint-Luc à Paris. Dès lors, il enseigne à son tour et participe régulièrement au Salon de la Correspondance accessible aux artistes qui ne font pas partie de l'Académie. Au cours des dernières années de l'Ancien Régime, Moreau reçoit la protection symbolique du comte d'Artois, frère du roi Louis XVI et bénéficie d'un logement au Louvre. S'il ne rencontre pas le même succès critique que son jeune frère, il semble qu'il séduise un grand nombre de collectionneurs et n'ait aucune difficulté à vendre ses œuvres.

Principalement paysagiste, Louis-Gabriel Moreau parcourt la France en quête de nouveaux motifs. L'analyse de son œuvre atteste d'une prédilection particulière pour Paris et sa région, mais suggère également plusieurs voyages en Normandie et probablement en Provence. Rien ne montre cependant qu'il ait visité l'Italie ou d'autres régions d'Europe. Au-delà de l'influence de son maître, ses œuvres à l'huile dé-

montrent une connaissance approfondie des peintres hollandais tels Jacob van Ruisdael et Jan van Goyen. Le résultat de ces recherches est particulièrement visible dans une huile sur papier de petit format réalisée pendant le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle. Comme souvent chez Moreau, la ligne d'horizon est placée très bas dans la composition et laisse une large place au traitement du ciel chargé de nuages. Le premier plan, traité dans un jeu de bruns, de verts et d'ocres, est animé de minuscules figures tracées rapidement. Des falaises sur la droite dominant un estuaire et répondent à une fabrique qui se détache sur un fond de mer. Le geste sûr et énergique associé au choix d'un support léger peut suggérer un travail commencé sur le motif à l'occasion d'un séjour en Normandie. L'approche sensible de Moreau pour la lumière atmosphérique dans cette œuvre l'éloigne des préoccupations des paysagistes français de son époque et font de lui un précurseur du paysage romantique tel qu'il se développera dans les toiles de Paul Huet et des peintres anglais du début du XIX<sup>e</sup> siècle.

À la faveur de la Révolution, Louis-Gabriel Moreau gagne le droit d'exposer au Louvre et obtient un poste de restaurateur et conservateur dans le musée nouvellement créé. Il participe au Salon jusqu'en 1804 et fait graver certaines de ses créations. Moreau meurt en 1806 sans avoir jamais reçu l'agrément de l'Académie. Il faudra attendre 1923 pour que Georges Wildenstein lui consacre un ouvrage détaillé qui aujourd'hui encore reste le travail le plus complet sur l'œuvre de ce peintre injustement oublié.



Moreau l'Aîné, *Vue du château de Vincennes pris des hauteurs de Montreuil*, 2<sup>e</sup> moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, Paris, musée du Louvre



### 3. Jean-Baptiste Jacques AUGUSTIN (1759-1832)

*Portrait d'une dame de qualité*, vers 1810

Huile sur panneau

21,5 x 16 cm

Jean-Baptiste Jacques Augustin est né à Saint-Dié-des-Vosges, près de Nancy, où il étudie vraisemblablement auprès de Jean-Baptiste-Charles Claudot, maître qui forma également son futur rival : Jean-Baptiste Isabey. Dans ses écrits, Augustin revendiquait pourtant être autodidacte. Établi dans la capitale à partir de 1781, il commence à peindre des portraits en miniature qui deviennent sa spécialité. Au début de sa carrière, vers 1784-1785, il réalise une petite dizaine de portraits de Louis-Joseph de Bourbon, prince de Condé, dont certains à l'huile. Comme le note Bernd Pappe, « *parmi le peu de portraits à l'huile connus aujourd'hui, on trouve un homme en uniforme daté de 1789 [qui] prouve qu'Augustin n'a rien à envier aux professionnels de la technique* ». Ses peintures de chevalier, sur toile ou sur panneau, restent cependant très confidentielles. La Révolution terminée, Augustin apparaît avec Isabey comme l'un des miniaturistes les plus prisés de Paris. En 1800, le peintre épouse Pauline du Cruet de Barailhon. Cette brillante alliance lui permet de nouer des liens avec la bonne société et les commandes de l'aristocratie et de la bourgeoisie affluent sous l'Empire puis sous la Restauration.

Installée sur un fond de paysage à l'italienne, une jeune femme se tient debout au centre de la composition. Vêtue d'une robe blanche attachée sous la poitrine par un ruban rouge, sa tenue est complétée par un ample châle assorti au ruban. Accoudé à un rocher, le modèle tient dans sa main droite un bouquet de fleurs champêtres. Associée quelque

temps au nom du peintre François Gérard, cette œuvre a pu être rendue récemment aux pinceaux de Jean-Baptiste Jacques Augustin grâce à son rapprochement avec plusieurs portraits représentant Adélaïde Starot de Saint-Germain. Épouse du comte de Montalivet, ministre, et dame de la cour des deux impératrices, le modèle, né en 1769, était supposé être une fille illégitime de Louis XV. Le plus connu de ces portraits, une miniature de grand format, la montre assise dans un intérieur de style Empire. Un autre est décrit comme une dame « *dans un parc, appuyée à une colonne* ». Depuis la parution du catalogue raisonné par Bernd Pappe, cette dernière composition nous est connue grâce à une gouache signée d'Augustin réapparue sur le marché à l'occasion d'une vente aux enchères à Drouot. Cette œuvre, jusque-là inédite, correspond en effet à la description du catalogue raisonné. Cette redécouverte a permis, par comparaison, d'attribuer le *Portrait d'une dame de qualité*. Représenté en pied, dans une posture presque identique bien qu'inversée, l'élégant modèle, contrairement à son auteur, n'a pu être à ce jour identifié.

Sous l'Empire, la faveur que Napoléon accorde à Isabey plonge la carrière d'Augustin dans l'ombre de celle de son rival. Sous la Restauration, il reçoit néanmoins la Légion d'honneur et devient, en 1824, peintre ordinaire du roi Louis XVIII. En 1832, Augustin, touché par l'épidémie de choléra, meurt à l'âge de soixante-douze ans.

J.-B. J. Augustin, *Portrait d'Adélaïde Bachasson, comtesse de Montalivet, née Starot de Saint-Germain*, vers 1810, gouache sur papier marouflé sur panneau, Paris, collection privée



#### 4. Charles-Marie BOUTON (1781-1853)

*La Petite baigneuse*, 1817

Huile sur toile

53 x 41 cm

Signé et daté en bas à droite sur le dallage *BOUTON 1817*

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

Numéroté 50 au revers de la toile et marque au pochoir de la collection de Marie-Caroline de Bourbon-Siciles, duchesse de Berry (1798-1870)

Exposition : Paris, Salon de 1817 (n° 115)

Provenance : collection de la duchesse de Berry ; sa vente, Paris, hôtel Drouot, M<sup>e</sup> Pillet, 19 avril 1865 et suiv., n° 246 ; acquis à la vente par un certain « *Masson* » pour 32[000] fr. ; collection privée du sud de la Drôme, au moins depuis les années 1950

Bibliographie : F. Miel, *Essai sur le Salon de 1817* [...], Paris, 1817, p. 365 ; F. Bonnemaison, *Galerie de son Altesse Royale Madame la duchesse de Berry*. t. 1, École française, Peintres modernes, Paris, 1822, f. 26-27 (ill.)

Contrairement à ce qu'il affirmait, Charles-Marie Bouton pourrait avoir été l'élève de Jean Victor Bertin et Pierre Prévost. Son style, quelquefois rapproché de celui de François Marius Granet, marque également l'influence lyonnaise des premiers troubadours tels Pierre Révoil et Fleury-Richard. Fasciné par le musée des Monuments français créé par Alexandre Lenoir en 1795, Bouton choisit d'exposer une vue de la « salle du XIII<sup>e</sup> siècle » de ce musée pour sa première participation au Salon en 1812. Cette œuvre fut achetée par Joséphine de Beauharnais pour le château de Malmaison. À la chute de l'Empire, le peintre reçoit la protection de la duchesse de Berry qui fait l'acquisition de plusieurs de ses toiles.

À l'occasion du Salon de 1817, Bouton expose trois peintures : *Chapelle du Calvaire dans l'église de Saint-Roch*, *Vue de la Salle du XIV<sup>e</sup> siècle au Musée des Monuments Français* et une toile plus réduite titrée *La Petite baigneuse*. Si les deux premières sont aujourd'hui respectivement conservées au musée des Beaux-Arts de Rouen et au monastère royal de Brou à Bourg-en-Bresse, la dernière était jusqu'à ce jour non localisée. Dans son *Essai sur le Salon de 1817*, François Miel constate que cette peinture, qu'il nomme « *l'Intérieur d'une salle*

*de bain* », a reçu la préférence du public. Lui-même la qualifie de moins prétentieuse et la juge « *touchée avec plus d'esprit et exécutée dans une meilleure manière* » que les deux autres. L'œuvre représente une pièce en rez-de-chaussée ouverte vers l'extérieur par une large baie d'où l'on peut voir un jardin fermé par de hauts remparts et une falaise. L'espace plongé dans la pénombre accueille un bassin dans lequel une jeune femme dénudée s'apprête à se baigner. Sur la gauche, une figure de servante complète la composition.

Après le Salon, *La Petite baigneuse* rejoint l'importante collection de la duchesse de Berry dans son château de Rosny, puis est reproduite et commentée par Féréol Bonnemaison en 1822 dans *Galerie de son Altesse Royale Madame la duchesse de Berry*. La lithographie qui illustre l'œuvre est réalisée d'après un dessin de Schmidt sur les presses de l'imprimeur Jean-François Villain. La duchesse conserve *La Petite baigneuse* et la majeure partie de sa collection jusqu'en 1865. Ruinée par son second mari, le duc de la Grazia, qui à son décès lui laisse plus de 6 millions de francs de dettes, la princesse est contrainte de se séparer du tableau.



Auguste Garneray, *Intérieur de la duchesse de Berry aux Tuileries*, avant 1824, aquarelle sur papier, localisation inconnue



## 5. Cornélie-Louise REVEST (1795-1856)

*Grétry enfant et le maître de chapelle*, 1824

Huile sur toile

46 x 38 cm

Signé en bas à droite *C. L. Revest / 1824*

Exposition : Paris, Salon de 1824 (n° 2336) ; Lille, salon de 1825 (n°578) ; Douai, salon de 1825 (n° 471)

Bibliographie : *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans exposés au salon de Lille le 29 aout 1825*, Lille, 1825, p. 69



Élisabeth Vigée-Lebrun, *Portrait d'André Grétry*, 1785, huile sur toile, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Cornélie-Louise Revest, née à Amsterdam en 1795, déménage très jeune à Paris où elle se forme à la peinture dans les ateliers de Sérangély et Vafflard. Elle débute au Salon de 1812, sous le nom de « M<sup>lle</sup> Revest », en exposant *Ossian chantant les exploits d'Oscar à Malvina*. Dès 1814, elle connaît le succès avec son tableau, *La Madeleine se jette aux pieds de Jésus-Christ*, acquis par l'État pour la ville de Marseille. Cette première marque de reconnaissance officielle est suivie plus tard par l'octroi d'une médaille de deuxième classe qui récompense sa *Toilette de Psyché* exposée au Salon de 1819. Les titres des œuvres qu'elle expose dans les différents salons français montrent un choix de sujets variés : portraits, scènes de genre ou d'histoire. M<sup>lle</sup> Revest trouve son inspiration tant dans la Bible que dans la mythologie et n'hésite pas à illustrer des épisodes plus anecdotiques tirés de l'histoire contemporaine. Ce sera le cas en 1824 avec sa toile intitulée *Grétry enfant et le maître de chapelle*.

André Grétry est un compositeur célèbre pour ses opéras-comiques, sa carrière s'est déroulée principalement en France dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Né à Liège en 1741, il découvre sa vocation en écoutant les opéras bouffes italiens et reçoit très tôt des leçons de chant et de composition. Cornélie-Louise Revest choisit de représenter le compositeur enfant. Le sujet de l'œuvre exposée au Salon de Paris en 1824 est explicité dans le livret à l'occasion de sa présentation

au salon de Lille l'année suivante : « *Étant enfant de chœur, il allait tous les matins à la chapelle de Liège, pour y prendre sa leçon de musique. Il arrivait avant le jour, et attendait, en dormant, que la porte s'ouvrit* ». L'artiste montre le jeune élève aux boucles blondes, vêtu de noir, une lampe à la main, endormi sur des marches enneigées. À ses pieds sont disposés des partitions et son grand chapeau d'écolier. Apparaissant par le bâillement d'une porte, la figure du maître de chapelle, qui regarde Grétry avec bienveillance, se détache sur un fond couleur de braise.

Durant près de trente ans, jusqu'au Salon de 1843, Cornélie-Louise Revest expose régulièrement dans les différents salons de Paris et du nord de la France, tels Douai et Lille. Tout au long de sa carrière, elle reçoit de nombreuses commandes de copies avec une prédilection pour la peinture religieuse du XVII<sup>e</sup> siècle. Si son travail de copiste a fait l'objet de quelques recherches, ses œuvres originales n'ont jamais été étudiées de manière approfondie. M<sup>lle</sup> Revest, qui est l'une des artistes femmes ayant le plus souvent participé au Salon durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, semble encore oubliée malgré le récent intérêt pour la place des femmes dans l'histoire de l'art. Malheureusement, aucune de ses toiles ne fut présentée dans l'exposition *Peintres femmes 1780-1830. Naissance d'un combat*, au musée du Luxembourg en 2021.



6. Théodore GUDIN (1802-1880)

*Vue de Grenoble*, vers 1825

Huile sur papier marouflé sur toile

38 x 62 cm

Signé en bas à gauche *T. Gudin*

Esquisse du tableau présenté à la vente des ouvrages de peinture au profit des Grecs le 15 mai 1826 (n° 105), exposé au Salon de 1827 (n° 506) et réapparu chez Sotheby's à Amsterdam le 19 avril 2005, n° 129 (sous le titre « *Town by a river* », huile sur toile, 75 x 127 cm, signé et daté de 1826)



I.-L. Deroy, d'après Th. Gudin, *Vue de Grenoble*, vers 1830, lithographie in J. Vatout et J.-P. Quénot, *Galerie lithographiée de Son Altesse royale Monseigneur le Duc d'Orléans*, Paris, 1830, vol. 1

Né à Paris en 1802, Théodore Gudin se destine tout d'abord à une carrière de marin. Il étudie au Collège royal de la Marine, future École navale, avant de partir en septembre 1819 pour New York où il rejoindra la marine américaine. De retour en France en 1822, il retrouve son frère aîné Louis qui étudie la peinture dans l'atelier d'Horace Vernet. Théodore choisit finalement d'embrasser la carrière de peintre et rejoint l'atelier d'Anne-Louis Girodet à l'École des Beaux-Arts. Cette même année, il expose pour la première fois au Salon et se met peu de temps après sous la protection de la famille d'Orléans.

Sous la Restauration, les panoramas de Grenoble, capitale du Dauphiné, sont particulièrement appréciés des Parisiens. L'Isère, bordée de ses quais, tout comme sa vallée entourée de ses montagnes, sont en effet des thèmes fréquemment choisis par les artistes. Charles Jean Guérard propose au public deux vues de Grenoble aux Salons de 1822 et 1824. En 1822 également, Louis-Étienne Watelet expose un tableau intitulé *Vue du cours de l'Isère et de la ville de Grenoble*. Sur ce même motif, Théodore Gudin réalise à son tour, vers 1825, une esquisse sur papier très aboutie. Le jeune artiste se place près de l'ancienne porte Saint-Laurent sur la rive droite et embrasse la ville traversée par l'Isère. La partie droite du tableau est obstruée par la présence rapprochée de la rive et des habitations formant une masse compacte, tandis que le côté gauche montre des habitations, pour la plupart médiévales, disposées en frise en direction de la ville. Au loin, Gudin peint les trois arches du

vieux pont de bois, plusieurs fois remanié, ainsi que le clocher de la collégiale Saint-André, bâtie au XIII<sup>e</sup> siècle. Quelques figures esquissées à l'aide de rapides coups de pinceau permettent de donner l'échelle. Cette étude, réalisée probablement en partie sur le motif, montre quelques variations avec la composition définitive dans laquelle Gudin change le nombre de figures et déplace la petite barque sur la gauche, plus près du spectateur.

En mai 1826, la galerie Lebrun organise à Paris une exposition payante au profit des victimes des massacres de Missolonghi qui ont ému l'Europe entière. De nombreux artistes, dont Eugène Devéria, Horace Vernet ou Eugène Delacroix, décident d'y participer pour soutenir la cause grecque. Théodore Gudin se joint au mouvement et choisit d'y présenter cinq toiles dont deux sont déjà en la possession du duc d'Orléans : une *Marine* (n° 104) et la version définitive de sa *Vue de Grenoble* (n° 105). Présentée au Salon de 1827, cette dernière est gravée vers 1830 par Isidore-Laurent Deroy pour le volume 1 de la *Galerie lithographique de S. A. R. M<sup>gr</sup>. le Duc d'Orléans* de J.-P. Quénot dans lequel elle est accompagnée d'un texte de Champollion-Figeac. À la faveur de la révolution de Juillet, Gudin devient peintre officiel de la Marine royale et reçoit le titre de baron. Le nouveau roi Louis-Philippe lui commande alors quatre-vingt-dix toiles destinées au musée de l'Histoire de France de Versailles pour illustrer les grandes victoires navales françaises.



## 7. Henry SCHEFFER (1798-1862)

*Don Juan endormi sur les genoux d'Haedée*, vers 1827

Huile sur toile

65 x 81,5 cm

Signé et daté en bas à droite *Henri Scheffer 18[...]*

Exposition : Paris, Salon de 1827 (n° 1828)

Provenance : étiquette de vente ancienne au revers numérotée 41 ; collection privée, Toulouse (depuis au moins 1900)



Marcel Saunier, *Don Juan et Haïdée*, 1839, huile sur toile, Paris, musée de la Vie romantique

Lord Byron débute la rédaction de *Don Juan* en juillet 1818 alors qu'il séjourne à Venise. Le texte qu'il considère comme son chef-d'œuvre se compose de dix-sept chants mais reste inachevé à sa mort en 1824. L'histoire est celle d'un jeune noble espagnol de seize ans envoyé par sa mère à l'étranger. Les événements, qui se déroulent à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, guident le personnage principal depuis l'Espagne jusqu'en Angleterre en passant par la Grèce et la Russie. Au deuxième chant, le bateau qui le transporte sur la Méditerranée fait naufrage. Unique survivant, Don Juan échoue sur les rives d'une île grecque où il est recueilli et soigné par Haydée (dont l'orthographe du nom varie suivant les auteurs), la fille d'un chef pirate. Dans les chants suivants, l'auteur développe la passion entre les deux jeunes gens, la colère du père d'Haydée puis la vente de Don Juan comme esclave au sultan de Constantinople.

L'œuvre rapidement traduite en français connaît un grand succès et suscite l'intérêt de nombreux artistes. Le passage du sauvetage de Don Juan par Haydée est celui qui va le plus inspirer les peintres. En 1827, trois ans après la mort de Byron en Grèce, Henry Scheffer est le premier à illustrer ce thème pour sa participation au Salon. Sur la toile, il installe les deux futurs amants à l'abri d'une grotte ouverte sur la mer. Haydée, assise, veille Don Juan endormi à la manière d'une déploration sur le corps du Christ de la Renaissance. Le peintre offre au héros les traits de Byron tel qu'on peut

le voir sur de nombreux portraits : les cheveux noirs, le visage glabre et portant le costume grec traditionnel. Dans son œuvre, Scheffer choisit donc d'associer au sujet romanesque une représentation symbolique de la mort de l'auteur. À cette époque, la Grèce, engagée dans une guerre pour son indépendance depuis 1821, reçoit le soutien des grandes puissances européennes et voit se mobiliser la jeune génération des artistes romantiques. Lord Byron gagne la Grèce et s'implique physiquement dans la lutte en 1823. Épuisé et pris de fièvre, il meurt à Missolonghi le 19 avril 1824 et devient rapidement la personnification du héros romantique capable de sacrifier sa vie pour ses convictions.

Véritable chef-d'œuvre d'Henry Scheffer, cette toile est accrochée pendant le Salon de 1827 non loin des *Femmes souliotes*, une œuvre d'Ary Scheffer, son frère aîné, qui s'inspire également de la Grèce. Nés à La Haye aux Pays-Bas, Henry et Ary sont les fils d'un artiste d'origine allemande attaché au service de Louis Bonaparte, alors roi de Hollande. En 1811, Henry s'installe à Paris et entre deux ans plus tard dans l'atelier de Pierre-Narcisse Guérin. Moins célèbre aujourd'hui que son frère, il débute au Salon de 1824 et reçoit la protection du roi Louis-Philippe à partir de 1830. Peintre engagé dans le mouvement romantique, il est l'auteur de plusieurs peintures exposées au château de Versailles et tient un atelier où il reçoit de nombreux élèves dont le jeune Pierre Puvis de Chavannes.



## 8. Léon FLEURY (1804-1858)

*Le Temple d'Esculape à Pompéi*, vers 1828-1830

Huile sur papier marouflé sur toile

26,5 x 32,5 cm

Provenance : collection Maurice Druon (1918-2009)

Formé auprès de son père le peintre Antoine-Claude Fleury, Léon Fleury entre à l'École des Beaux-Arts en 1821, puis intègre l'atelier de Jean Victor Bertin où il rencontre Camille Corot. En 1825, faute de moyens financiers, le jeune artiste ne peut suivre immédiatement son camarade sur la route de l'Italie et doit attendre 1827 pour le rejoindre. Les éléments précis concernant son séjour sont rares et le plus souvent sa présence en un lieu n'est connue que grâce à la correspondance de ses amis ou par les annotations portées sur ses œuvres. « *Fleury qui vit à Rome juste comme moi [...] travaille depuis le matin jusqu'au soir ; puis se couche pour recommencer la même chose le lendemain.* » Ces quelques mots rédigés par Corot dans une lettre datée du 2 février 1828 décrivent le tempérament de son ami pendant leur séjour italien. Nous savons que les deux peintres s'installent quelque temps dans la région de Naples pour travailler sur le motif. À cette occasion, Fleury peut se rendre sur le site de Pompéi comme en atteste une toile aujourd'hui conservée au musée Hèbre de Rochefort et provenant de l'ancienne collection d'Alexandre Fiacchi. Titrée au revers par l'artiste « *Pompéi, Place du Forum* », cette huile sur papier représente avant tout un paysage au sein duquel les ruines antiques paraissent anecdotiques tant la place est laissée à l'opposition entre ciel et montagne dans une recherche spécifique sur la lumière du jour finissant. La découverte

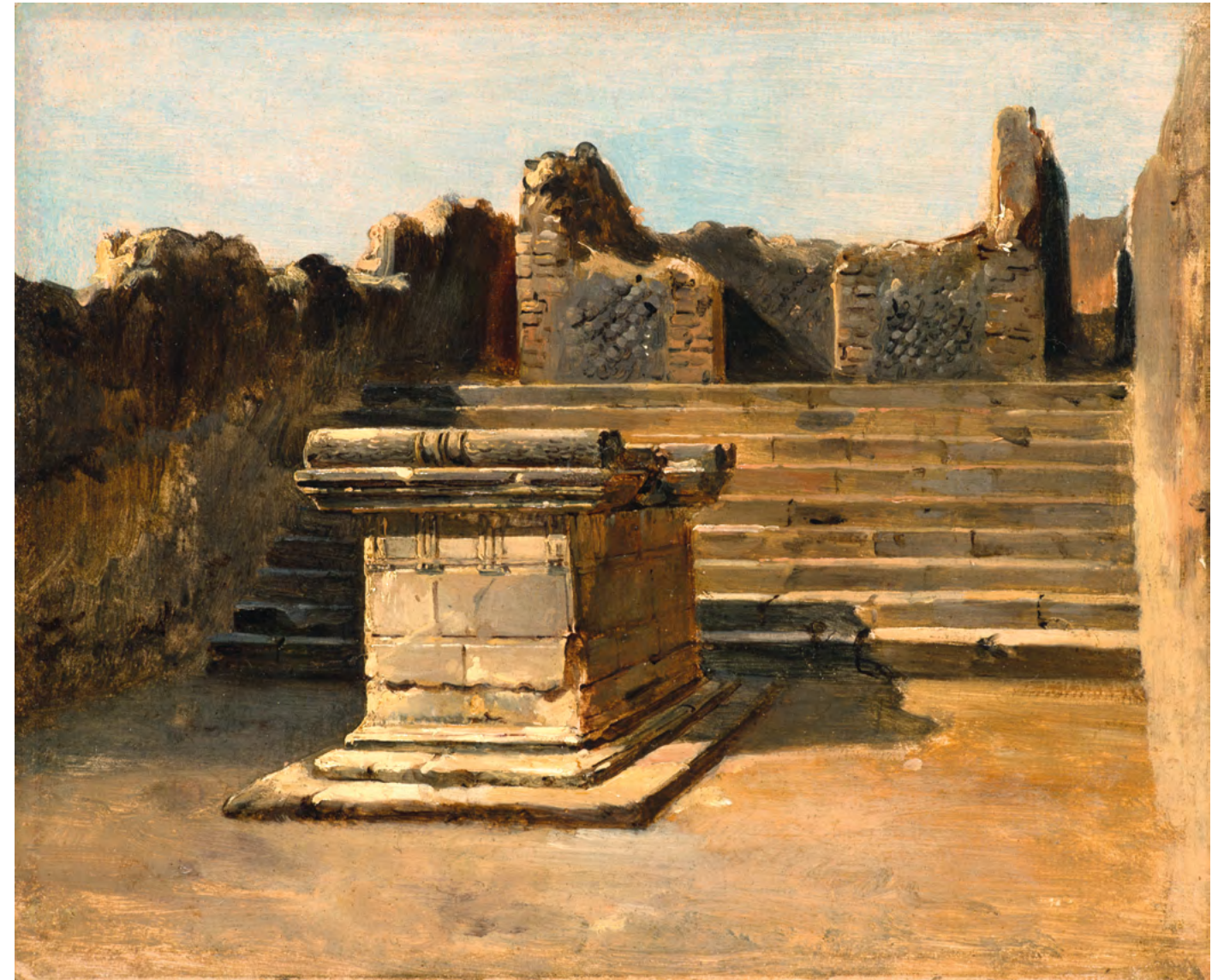


Achille-Etna Michallon, *Le Forum triangulaire à Pompéi*, 1819, huile sur papier marouflé sur toile, Paris, musée du Louvre

d'une nouvelle œuvre de Fleury réalisée à Pompéi permet de mettre en avant une recherche bien différente.

Au centre de la feuille, le peintre a choisi de représenter un autel de pierre installé devant l'entrée d'un temple en ruine. Découvert entre 1766 et 1768 derrière l'Odéon, ce temple est le plus petit de Pompéi. Trouvé sur les lieux, un chapiteau orné d'une tête d'homme barbu longtemps identifiée comme une représentation du dieu Esculape a donné au monument son nom d'usage. Au pied d'un large perron à neuf degrés s'élève l'autel de tuf orné de triglyphes, sur lequel Fleury a concentré son intérêt. L'antique site de pierre, traité grâce à un jeu d'ocres et de gris, est dominé par un ciel d'un bleu laiteux qui laisse apparaître la couleur orangée du papier préparé. Quatre trous d'épingle encore visibles aux angles du support confirment la réalisation de l'œuvre *in situ*. La technique très enlevée de Fleury renvoie aux études faites par Achille-Etna Michallon au même endroit quelques dix ans plus tôt.

À son retour en France, Léon Fleury n'hésite pas à exposer certaines études réalisées sur le motif pendant son voyage en Italie. Au Salon de 1831, le roi Louis-Philippe fait l'acquisition de sept de ses huiles sur papier dont quatre sont encore conservées au château de Compiègne.



## 9. Jean-Baptiste BERLOT (1775-1836)

*Vue ajustée de l'abbaye du Breuil en Normandie*, vers 1829

Huile sur toile

65 x 54 cm

Porte sur le châssis l'annotation *Abbaye du Breuil en Normandie*

Exposition : Toulouse, salon de 1829 (n° 11)

Bibliographie : *Catalogue de l'exposition des produits des beaux-arts et de l'industrie, dans les galeries du Capitole à Toulouse*, 2<sup>e</sup> éd., Toulouse, 1829, p. 4



J-B. Berlot, *Ruines de l'abbaye Dubreuil, près Dreux*, vers 1825, huile sur toile, vente anonyme, Sotheby's, New York, 29 janvier 2016, n° 653 (sous le titre : « *The courtyard of a ruined monastery* »)

Né à Versailles, Jean-Baptiste Berlot étudie la peinture auprès d'Hubert Robert et assimile parfaitement son goût pour les vues d'architecture réelles ou imaginaires. Dès 1804 et jusqu'en 1836, il expose régulièrement à Paris mais également à Lille, Douai, Cambrai, Arras ou Toulouse. Fasciné par l'Italie, Berlot s'intéresse tout particulièrement aux ruines romaines mêlées de scènes pittoresques animées par de petites figures délicates. À partir de 1820, il renouvelle son vocabulaire architectural en substituant parfois aux édifices antiques et italiens des monuments médiévaux existants, à l'instar de Charles-Marie Bouton ou de François Marius Granet.

En 1825, Berlot expose au salon de Lille un premier tableau représentant l'abbaye du Breuil-Benoît, située dans l'Eure en Normandie et fondée en 1137 par Foulques de Marilly. Le titre de cette œuvre, « *Ruines de l'abbaye Dubreuil, près Dreux* », témoigne des destructions occasionnées par la vente des bâtiments construits entre les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles et vendus comme bien nationaux en 1791, qui seront en partie détruits par le nouveau propriétaire pour en récupérer les pierres. Ce tableau, passé en vente chez Sotheby's à New

York en 2016, nous informe de la présence de l'artiste sur le site dès 1825. Plus tard, Berlot représente une seconde fois ce lieu sur une toile de même format sous le titre de *Vue ajustée de l'abbaye du Breuil en Normandie*. Il la présente à Toulouse en 1829 à l'Exposition des produits des beaux-arts et de l'industrie. Le Salon de Paris n'avait en effet pu avoir lieu ni en 1828 ni l'année suivante. L'autre œuvre qu'il présente à cette occasion, la *Vue ajustée du cloître et de la chapelle des Camaldules, à Naples*, témoigne encore des inspirations italiennes d'Hubert Robert.

La mention « *Vue ajustée* » précédant le titre de la peinture de Berlot indique que le peintre a choisi de restituer l'abbaye dans un état antérieur à sa destruction partielle. L'ambiance générale de l'œuvre est marquée par de subtils effets de lumière qui éclairent certaines parties de l'architecture et en plongent d'autres dans la pénombre. Les voûtes de pierre à l'aspect moussu sont traitées avec une technique proche des effets de l'aquarelle qui évoque la manière de Granet. Au centre de la nef, Berlot a placé un moine étendu en prière sur la base d'une colonne ornée de statues, tandis que, plus loin, deux autres religieux s'éloignent vers le fond de l'édifice.



## 10. Louis-Auguste LAPITO (1803-1874)

*Arbres et rochers en forêt de Fontainebleau*, vers 1830

Huile sur papier marouflé sur carton

42 x 32,5 cm

Signé en bas à droite *A. Lapito*



L.-A. Lapito, *Paysage de Fontainebleau*, 1830, huile sur toile, Amiens, musée de Picardie

Louis-Auguste Lapito, fils d'un charpentier installé à Joinville-le-Pont, vient se former au métier de peintre dans l'atelier de Louis-Étienne Watelet en 1818 puis rejoint celui de François-Joseph Heim. Durant les années 1820, il effectue de nombreux voyages en Allemagne, aux Pays-Bas, en Suisse, en Italie et en Corse avant de revenir s'installer à Paris. À partir de 1827, il expose au Salon des paysages inspirés de ses voyages. Proche de Camille Corot, Louis-Auguste Lapito fréquente régulièrement la forêt de Fontainebleau où il vient peindre. Il appartient au premier cercle des peintres qui préfigure ce qui deviendra quelques années plus tard l'école de Barbizon.

Réalisée à l'huile sur un papier à grain épais, *Arbres et rochers en forêt de Fontainebleau* est typique des œuvres réalisées partiellement ou totalement sur le motif. Lapito joue ici sur un fort contraste entre premier et arrière-plan. La densité de ce coin de sous-bois gêne l'entrée de la lumière qui se fraye un chemin difficile entre les branches des arbres. Les rochers massifs, couverts de mousse, parviennent péniblement à capter quelques rayons de soleil qui viennent s'accrocher sur

leur relief. Les troncs de deux arbres aux branches tortueuses découpent la forêt en une mosaïque aux tons bleu argenté. À l'occasion du Salon de 1833, Louis-Auguste Lapito choisit d'exposer pour la première fois une peinture inspirée par la forêt de Fontainebleau. Cette année-là, de nombreux artistes dont Corot, Jules Coignet, Théodore Caruelle d'Aligny, Léon Fleury ou Raymond Brascassat présentent également des œuvres dont les sujets illustrent l'attrait nouveau du site sur toute une génération de peintres fraîchement revenus d'Italie.

Par la suite, Louis-Auguste Lapito poursuit sa carrière de peintre en exposant régulièrement au Salon jusqu'en 1870, date à laquelle l'État fait l'acquisition de plusieurs de ses paysages. À sa mort, son fonds d'atelier, légué à sa veuve, comporte de nombreuses œuvres de ses amis. Cet ensemble dispersé en 1884 témoigne des nombreux voyages réalisés par le peintre tout au long de sa vie mais également de ses liens étroits avec Corot et Fleury. Des paysages de Louis-Auguste Lapito sont conservés dans plusieurs musées français et étrangers.



## 11. Alexandre DESGOFFE (1805-1882)

*Fontainebleau, rocher Bouligny*, vers 1830

Huile sur papier marouflé sur carton

27 x 34,5 cm

Porte le numéro sur le cadre 449 (repris sur une étiquette)

Provenance : probablement collection Jean Flandrin (1893-1954) ; galerie René-François Teissèdre (cf. étiquette au dos)

Bibliographie : Marie-Madeleine Aubrun, « Un grand méconnu pionnier du naturalisme : A. Desgoffe (1805-1882) », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1983, p. 150, n° 263

Très jeune, Alexandre Desgoffe pratique la peinture en autodidacte avant d'entamer sa formation dans les ateliers parisiens de Louis-Étienne Watelet et de Jean-Charles-Joseph Rémond, deux paysagistes reconnus. En 1828, il entre chez « Monsieur Ingres » avec lequel il se lie d'une durable amitié. Dans cet atelier, Desgoffe rencontre les Flandrin : Hippolyte, le peintre d'histoire, et Paul, son futur gendre qui, comme lui, s'est spécialisé dans la peinture de paysage. À la même époque, Desgoffe quitte régulièrement Paris en quête de motif et trouve l'inspiration dans la forêt de Fontainebleau. Il peut y retrouver d'autres peintres tels que Théodore Caruelle d'Aligny, Jules Coignet ou Camille Corot qui, à leur retour d'Italie, sont venus chercher dans ces bois une nature sauvage encore épargnée par l'intervention humaine.

Le rocher de Bouligny, qui doit son nom à une famille de diplomates du XVIII<sup>e</sup> siècle, est un secteur de la vaste forêt où les roches massives de grès bleu gisant sur la terre rouge sont dominées par les troncs des pins sylvestres. Desgoffe dut un jour y travailler jusqu'au soir et, saisi par la lumière, choisit de représenter le site sur un fond de ciel au soleil cou-

chant. Le cadrage coupe la cime des arbres et fait des roches le sujet principal de l'œuvre. À l'horizon, le ciel du jour finissant se teinte de jaune et d'orange alors que la crête lointaine est plongée dans une pénombre violacée. Quelques années après, Étienne Jamin, dans son guide *Quatre promenades dans la forêt de Fontainebleau, ou Description physique et topographique de cette forêt royale* publié pour la première fois en 1837, évoque le rocher de Bouligny comme l'un des lieux les plus remarquables du site.

En 1834, Alexandre Desgoffe accompagne Paul et Hippolyte Flandrin en Italie sans avoir remporté de prix. Il parcourt la campagne et les lieux les plus célèbres de la péninsule, dessinant et peignant des vues de Capri, Naples, Pompéi, Paestum, Sorrente ou Rome. De retour à Paris, Desgoffe poursuit sa carrière en exposant régulièrement au Salon et reçoit de nombreuses commandes de décors. La réalisation de six paysages pour les lucarnes de la salle de lecture de la Bibliothèque impériale – actuelle salle Labrouste – assure sa postérité.



A. Desgoffe, *Esquisse pour une lucarne de la salle de lecture de la Bibliothèque impériale*, vers 1858-1860, huile sur papier marouflé sur toile, Paris, Bibliothèque nationale de France



## 12. Adrien DAUZATS (1804-1868)

*Le Vieux pont Saint-Michel à Paris, avec vue sur Notre-Dame*, vers 1830

Huile sur toile

16 x 22 cm

Cachet à la cire rouge de la vente Dauzats sur le châssis

Numéroté sur le cadre d'origine 128

Provenance : vente après décès de l'artiste, Paris, hôtel Drouot, 1<sup>er</sup>-4 février 1869, n° 128 (partie des n° 115 à 137 « *Vues diverses. / Vingt-trois études.* »)

À Bordeaux dont il est originaire, Adrien Dauzats se forme d'abord au métier de décorateur de théâtre auprès de Thomas Olivier. En 1823, il vient s'installer à Paris et entre dans l'atelier du paysagiste Michel-Julien Gué. Employé au Théâtre-Italien, il collabore avec Blanchard et Mathis avant d'être remarqué par le baron Taylor qui sollicite sa contribution pour l'illustration des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. Dauzats prend très tôt l'habitude de travailler sur le motif et s'attache à restituer fidèlement les paysages et les architectures qu'il croise tout au long de ses nombreux voyages en France, en Afrique du Nord et au Proche-Orient. Sa maîtrise du dessin, de l'aquarelle et de la lithographie lui permet de largement diffuser son travail. Grâce à Taylor, il fréquente le salon de l'Arsenal créé par Charles Nodier et se lie d'amitié avec la jeune génération des romantiques dont font partie Eugène Delacroix et Alexandre Dumas.

Dès 1823, et jusqu'à la fin de sa vie, Adrien Dauzats réalise de nombreuses vues de Paris. L'architecture de la cathédrale Notre-Dame, en particulier, semble attirer à plusieurs reprises son attention. La Bibliothèque nationale de France conserve plusieurs dessins et lithographies de Dauzats représentant des vues intérieures et extérieures ainsi que de différents détails du monument. À la faveur du romantisme

et du goût dit « troubadour » qui se développent en France, la cathédrale et son architecture gothique, popularisées par le roman de Victor Hugo publié en 1831, connaissent un regain d'intérêt. À cette même époque, Dauzats réalise une petite toile représentant l'île de la Cité vue depuis la rive gauche de la Seine. Les deux tours du célèbre édifice dominant la ligne d'horizon dans le lointain mais peinent à se détacher sur un fond de ciel aux tons gris-bleu. Au premier plan, le vieux pont Saint-Michel et ses quatre arches précède le Petit-Pont puis le pont Saint-Charles et sa galerie couverte qui reliait l'Hôtel-Dieu à la rive gauche. Ces trois passages de pierre sur la Seine seront détruits ou remplacés au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

L'œuvre peinte à l'huile par Dauzats adopte une technique dont l'effet final s'apparente à celui de l'aquarelle. Conservée par l'artiste jusqu'à sa mort, cette petite huile sera vendue sous le numéro 128 lors de la dispersion de l'atelier Dauzats en février 1869. Le MUDO-Musée de l'Oise à Beauvais conserve dans ses collections une huile sur papier de Corot de même sujet mais dont le point de vue en contre-plongée pris depuis les berges confère au pont Saint-Michel un gigantisme absent de l'œuvre de Dauzats.



Camille Corot, *Le Vieux pont Saint-Michel*, entre 1823 et 1824, huile sur papier marouflé sur toile, Beauvais, MUDO-Musée de l'Oise



### 13. Léon FLEURY (1804-1858)

*Vue de Bruxelles, prise de la place du Palais du Roi*, vers 1834

Huile sur toile

57 x 81 cm

Signé en bas à gauche *Léon Fleury*

Exposition : Paris, Salon de 1834 (n° 722) ; Valenciennes, salon de 1835 (n° 190)

Bibliographie : Suzanne Gutwirth, « Léon-François-Antoine Fleury, peintre d'après nature », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1981, n° 18, p. 195 (non localisé, non reproduit)

Après sa formation dans l'atelier de Jean Victor Bertin et un séjour de deux ans en Italie aux côtés de Corot, le peintre Léon Fleury débute sa carrière au Salon de 1831. Cette année-là, il expose des paysages italiens et des vues du nord de la France. Par la suite, le peintre alternera la présentation de sujets de plein air réalisés en Italie ou dans la forêt de Fontainebleau avec des paysages composés en grand format plus à même de lui valoir des récompenses et des commandes officielles. Dans la perspective du Salon de 1834, le peintre travaille sur son tableau, *Vue de Bruxelles, prise de la place du Palais du Roi*.

Le choix de ce sujet permet à Léon Fleury de répondre à une certaine actualité politique. Peu de temps après la révolution de Juillet qui met fin au règne des Bourbons, la ville de Bruxelles se soulève à son tour et la Belgique devient un État indépendant en octobre 1830. En juin de l'année suivante, Léopold de Saxe-Cobourg-Gotha est désigné pour monter sur le trône du nouveau royaume. Veuf et sans héritier, le roi décide d'épouser l'une des filles de Louis-Philippe, Louise d'Orléans, le 9 août 1832. Le couple s'installe au palais royal

de Bruxelles constitué de la réunion de quatre hôtels particuliers construits au XVIII<sup>e</sup> siècle sur l'actuelle place des Palais.

Pour saisir sa composition, Léon Fleury choisit l'une des extrémités de la place située entre l'entrée du parc royal et l'hôtel de Grimbergen avec au centre, derrière le haut parapet, l'emblématique tour de l'hôtel de ville. Le peintre anime son sujet d'une multitude de figures, d'un carrosse et de deux calèches attelées. Sur la droite, un couple d'élégants ignore un petit mendiant qui leur tend la main, tandis qu'un jeune musicien, assis adossé à un édicule, semble chercher notre regard. Le garçon qui lui sert de modèle est représenté dans la même pose et avec les mêmes vêtements sur plusieurs petites toiles de Corot, dont une conservée à la National Gallery of Art de Washington D.C. et une autre au musée des Beaux-Arts de Reims. Durant leur séjour italien, Fleury et son ami sont accompagnés de deux jeunes porteurs – Salvatore Mariotti et Filippo Nanfanelli – qui les suivent chargés de leur matériel alors qu'ils peignent sur le motif. L'affection de Fleury pour Salvatore résonne dans cette vue de Bruxelles comme un souvenir nostalgique de l'Italie.



Camille Corot, *Jeune porteur*, entre 1825 et 1827, huile sur papier marouflé sur toile, Washington D.C., National Gallery of Art



## 14. Henri LEHMANN (1814-1882)

### *Étude d'ange pour Tobie et l'Ange*, 1835

Huile sur toile

35 x 27,5 cm

Porte une longue mention au revers de la toile difficilement lisible indiquant *Brandon (?)*, *Lehmann* et *1835*.

Provenance : collection Pierre Miquel (1921-2002) ; sa vente, Paris, Rossini, M<sup>e</sup> Pascale Marchandet, 2 avril 2004, n° 820 (comme « *attribué à Henri Lehmann* » sous le titre « *Tête de femme* »)

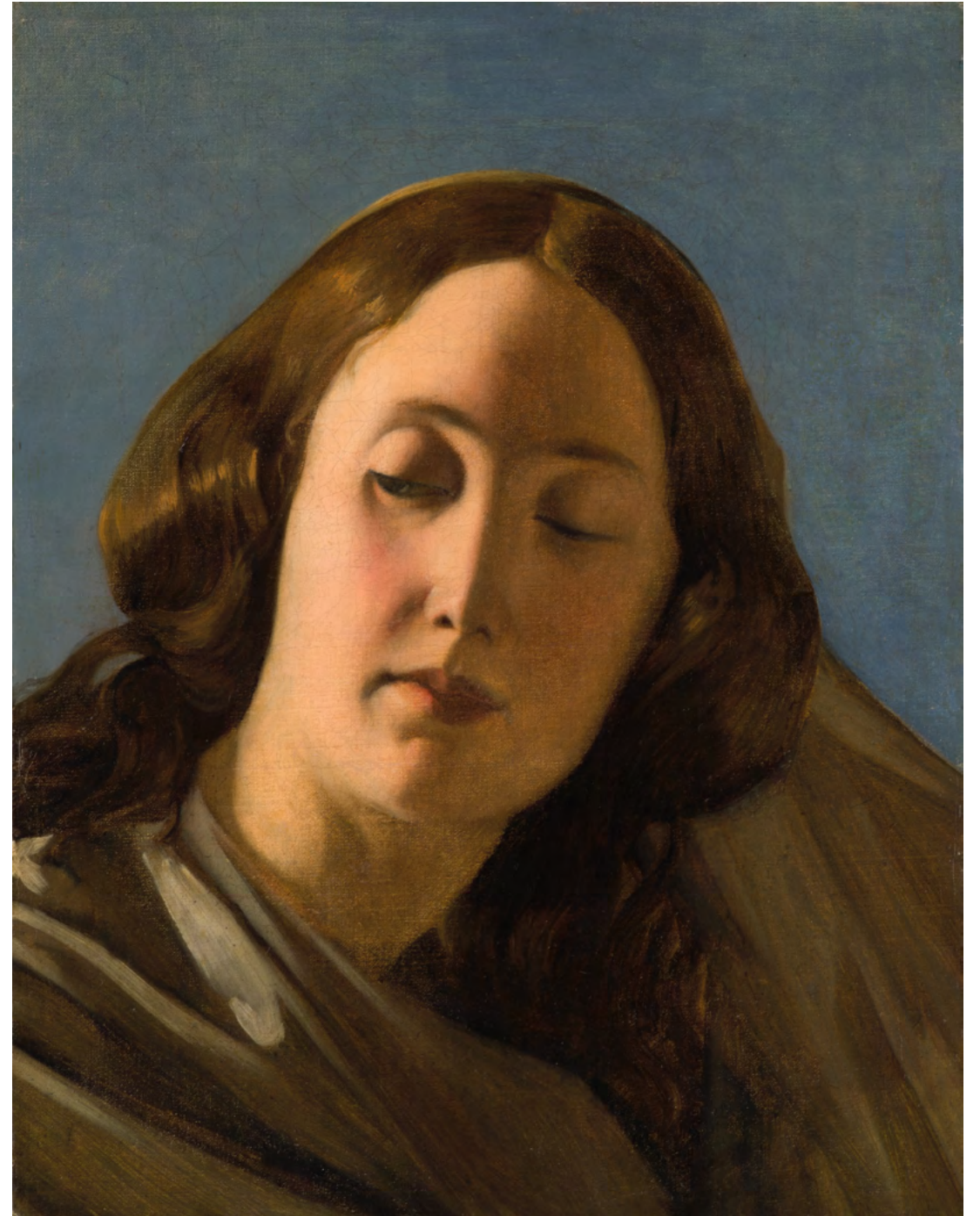
Né à Kiel dans le duché de Holstein en 1814, Henri Lehmann débute sa formation artistique auprès de son père, Leo Lehmann. Arrivé à Paris en 1831, il intègre rapidement l'atelier de Jean-Auguste-Dominique Ingres. En 1835, le jeune Lehmann expose pour la première fois au Salon. Il y présente trois portraits ainsi qu'une toile au sujet inspiré par un épisode de l'Ancien Testament : *Le Départ du jeune Tobie emmené par l'ange Raphaël*. La même année, à la suite d'une commande de la Société des Amis des Arts de Hambourg, il illustre une nouvelle fois le personnage de Tobie associé à Raphaël. Non localisé par Marie-Madeleine Aubrun dans son catalogue raisonné de 1984, *Tobie et l'Ange* est depuis réapparu plusieurs fois aux enchères sur le marché de l'art londonien. Tobie, assis au bord d'un fleuve et appuyé à un arbre, trempe son pied dans l'eau alors qu'un poisson s'en approche. Un ange aux traits féminins, installé près de lui, dort la tête appuyée sur sa main. À l'arrière-plan, Lehmann peint le désert ainsi que quelques palmiers. Cette scène illustre le moment précis où Tobie est attaqué par un poisson qui tente d'avalor son pied en sortant des eaux du Tigre. Sur les conseils de Raphaël, lequel ne lui révèle pas son identité, Tobie capture l'animal et en retire le fiel, le cœur et le foie, afin de guérir la cécité de son père.



H. Lehmann, *Tobie et l'Ange*, 1835, huile sur toile, vente anonyme, Londres, Bonhams, 28 juin 2016, n° 143

Le MUDO-Musée de l'Oise à Beauvais conserve une esquisse de la composition générale. D'autres études de ce *Tobie et l'Ange* furent vendues en juillet 1835 pour la somme de 3 000 francs mais ne semblent pas avoir réapparu sur le marché de l'art depuis. Pour exécuter la figure de Raphaël, le peintre réalise une étude à l'huile sur toile. Sur un fond bleu uni, le visage de l'ange, ovale comme souvent chez Lehmann, est entouré d'une abondante chevelure, partagée en deux bandeaux. Le drap qui l'enveloppe est gris foncé, contrairement à la version définitive où l'ange sera habillé de blanc et rose. Lehmann ne lui attribue pas encore un nimbe crucifère, ce qui explique que l'étude ait été jusqu'ici considérée comme un « portrait de femme ».

En raison de sa nationalité allemande, Lehmann ne peut concourir au Prix de Rome. Il part donc en 1838 à ses frais rejoindre son maître alors directeur de l'Académie de France à Rome. De retour à Paris en 1842, il peut enfin entamer une brillante carrière officielle. L'histoire de Tobie sera un thème récurrent tout au long de sa carrière : après *Le Départ de Tobie* et *Tobie et le poisson* en 1835, suivront *Le Mariage de Tobie* en 1836, *L'Éducation de Tobie* en 1859, et enfin *L'Arrivée de Sarah chez les parents de Tobie* en 1865.



## 15. Louis BOULANGER (1806-1867)

*Don Quichotte et Sancho Panza*, vers 1836-1837

Huile sur toile

55,5 x 46,5 cm

Signé en bas à droite *Louis Boulanger*

Portait en haut à gauche sur une étiquette le numéro 62, reportée au revers

Les personnages de Don Quichotte et Sancho Panza, créés par l'écrivain espagnol Miguel de Cervantès au début du XVII<sup>e</sup> siècle, ont connu un succès immédiat et sont restés parmi les figures les plus populaires de la littérature. Peintres, illustrateurs, musiciens et sculpteurs se sont rapidement appropriés Don Quichotte et son acolyte pour réaliser des œuvres le plus souvent teintées d'humour. En France, dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, des peintres tels que Coypel, Natoire puis Boucher vont illustrer les aventures picaresques de ces deux antihéros. Au siècle suivant, le thème fait son entrée au Salon de 1814 sous les pinceaux d'Antoine Duclaux, puis revient régulièrement s'installer sur les cimaises officielles. Des années plus tard, le célèbre caricaturiste Honoré Daumier, fixera pour la postérité la haute silhouette du héros. La période romantique, considérée comme l'âge d'or du livre illustré, permet à d'autres artistes, tels que Célestin Nanteuil et Tony Johannot, de raconter par l'image les aventures de Don Quichotte et Sancho Panza.

Louis Boulanger, proche de Victor Hugo pour lequel il illustre *Notre-Dame de Paris*, décide lui aussi d'exposer au Salon plusieurs œuvres dont les deux personnages espagnols seront les héros. Présentée en 1835, *Les Noces de Gamache*, une

toile de grande dimension, s'intéresse à un passage de l'ouvrage où Don Quichotte et son compagnon participent à un banquet. Très tôt fasciné par l'Espagne qu'il ne visitera que douze ans plus tard en compagnie d'Alexandre Dumas, Boulanger reviendra puiser son sujet dans le roman de Cervantès pour plusieurs dessins et aquarelles mais également pour d'autres peintures à l'occasion des Salons de 1857 avec *Don Quichotte et les chevaliers* puis de 1859 en montrant *Sancho-Panza retrouvant son âne*.

Inédite jusque-là, une quatrième peinture de Louis Boulanger sur ce thème vient d'être découverte. L'œuvre représente les deux personnages principaux du livre sortant d'un étroit défilé rocheux et avançant vers nous sur leurs montures. Sur la droite, le chevalier en armure, grand et mince, armé d'une lance et d'un bouclier, chevauche Rossinante. À ses côtés, Sancho, vêtu d'un pourpoint rose, est assis fièrement sur le dos d'une mule qui supporte difficilement son embonpoint. La composition peut être rapprochée de celle d'une toile d'Alexandre Gabriel Decamps conservée au musée des Beaux-Arts de Pau, mais également d'une gravure de Tony Johannot réalisée en 1836 pour annoncer la sortie du roman illustré par huit cents de ses dessins.



Honoré Daumier, *Don Quichotte et la mule morte* (détail), 1867, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay



## 16. Louis Eugène CHARPENTIER (1811-1890)

*La Délivrance de Mazeppa*, vers 1840

Huile sur toile

32 x 43,5 cm

Signé en bas à gauche *Eugène Charpentier*.

Provenance : vente anonyme, Paris, hôtel Drouot, M<sup>e</sup> Maurice Delestre, 12 février 1876, n° 16 (sous le titre « *Mazeppa* »).



Théodore Chassériau, *Une jeune fille cosaque trouve Mazeppa évanoui sur le cheval sauvage*, 1851, huile sur panneau, Strasbourg, musée des Beaux-Arts

Formé dans les ateliers du baron Gérard et de Léon Cogniet, Eugène Charpentier débute au Salon à l'âge de vingt ans. Au cours de sa longue carrière, il reçoit plusieurs médailles et exposera même ses toiles à Londres en 1874. Son œuvre peint est principalement composé de scènes de batailles napoléoniennes ainsi que de quelques portraits. Certaines de ses toiles sont aujourd'hui conservées dans les musées de Boulogne-sur-Mer, Versailles, Lyon, Rouen, Troyes ou encore du Havre.

Âgé d'une trentaine d'années, l'artiste s'attaque à la représentation d'un épisode romantique alors très en vogue. Déjà évoqué par Voltaire au XVIII<sup>e</sup> siècle, le supplice de Mazeppa attaché à un cheval est popularisé par les écrits de lord Byron puis de Victor Hugo. L'histoire romance en réalité la vie d'Ivan Stepanovich Mazeppa, un jeune page d'une grande beauté et d'une grande sagacité, né en 1644 dans la principauté de Kiev. Un temps courtisan du roi de Pologne Jean II Casimir, Mazeppa fut accusé d'adultère puis, selon la légende, attaché au dos d'un cheval sauvage censé l'emporter vers la mort au travers des steppes ukrainiennes. Finalement retrouvé par une jeune Cosaque, l'homme eut la vie sauve.

Plus tard, lors d'une visite à Moscou en 1687, il s'attire la faveur du tsar Pierre le Grand qui le nomme hetman des Cosaques. En 1706, il trahit le tsar et rejoint avec ses troupes le camp du roi Charles XII de Suède. Suite à la défaite de ce dernier à la bataille de Poltava en 1709, Mazeppa fuit vers la Moldavie et meurt peu de temps après d'épuisement.

Théodore Géricault est sans doute le premier à représenter la scène de la punition du noble Cosaque. Par la suite, Eugène Delacroix (1824), Horace Vernet (1826) puis Louis Boulanger (1827) s'intéressent eux aussi au sujet. En choisissant de traiter ce thème, Charpentier se place dans la lignée des grands noms du romantisme mais innove en décidant de représenter non pas l'épisode de la course folle, le plus dramatique de la légende mais, à l'instar de Chassériau en 1851, la délivrance du héros. La scène représentée transmet une sensation de quiétude et témoigne de la volonté de l'auteur de représenter la nature ukrainienne telle qu'il avait pu l'étudier pour peindre les batailles de Napoléon en Europe de l'Est. Eugène Charpentier fait le choix de rester fidèle au texte de Byron en soulignant le geste impuissant de la jeune Cosaque et l'envol des oiseaux.



## 17. Romulus Antoine HENNON-DUBOIS (1799-1849)

*Siège de Paris par les Normands (Scandinaves), l'an 883*, 1840

Huile sur toile

88 x 118 cm

Signé et daté en bas à droite sur la pierre *Romulus / HENNON DUBOIS / 1840*

Exposition : Paris, Salon de 1841 (n° 973)

Bibliographie : *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Musée royal le 15 mars 1841*, Paris, 1841, p. 124



Jean Victor Schnetz, *Le Comte Eudes défend Paris contre les Normands en 885*, 1837, huile sur toile, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, galerie des Batailles

À partir de 1830, Louis-Philippe décide de transformer le château de Versailles en musée dédié à toutes les gloires de la France et d'y rassembler des œuvres peintes ou sculptées illustrant les événements marquants et les grands personnages de l'histoire de France depuis ses origines. Au-delà des commandes royales dont les sujets sont choisis avec soin, les artistes se mettent à explorer les textes anciens à la recherche d'épisodes historiques, insolites et méconnus. Pour préparer sa participation au Salon de l'année suivante, Romulus Antoine Hennon-Dubois se penche en 1840 sur un ouvrage de Louis-Antoine-François de Marchangy (1782-1826) publié à partir de 1813 : *La Gaule poétique ou l'Histoire de France considérée dans ses rapports avec la poésie, l'éloquence et les beaux-arts*. L'attention du peintre va se porter sur le quatrième tome dans lequel sont évoqués les sièges de Paris par les Normands.

Au IX<sup>e</sup> siècle, les Vikings assiègent et pillent Paris à quatre reprises : en 845, 856, 861 et 885. La dernière de ces attaques est racontée en 897 par le moine Abbon de Saint-Germain-des-Prés, témoin des événements. Son texte accorde une grande importance aux actions réalisées par saint Germain. L'un de ces miracles, repris par Marchangy, va particulièrement intéresser Hennon-Dubois qui décide d'en faire le sujet de son prochain tableau. Alors que les Normands s'apprêtaient à franchir les portes de l'abbaye de Saint-Germain-des-

Prés, ils s'arrêtèrent brutalement au seuil de l'église car l'une de leurs prophétesses, écartant les ronces qui couvraient un tombeau, reconnut avec surprise une inscription runique qu'elle lut à haute voix : « *Ragenaire, chef des Scandinaves, ayant osé pénétrer dans le temple du Seigneur, y fut flagellé par une main invisible, et tomba mort au milieu de ses guerriers* ». Le peintre montre le moment précis où les Vikings, effrayés par le sort de leur prédécesseur, s'apprêtent à abandonner les lieux, craignant d'être punis à leur tour. Pour titrer son œuvre, citant Marchangy, Hennon-Dubois se trompe de date en situant l'anecdote en 883 au lieu de 885.

Romulus Antoine Hennon-Dubois est né à Élincourt-Sainte-Marguerite dans l'Oise. Il entre à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1823. Ancien élève de Jean-Pierre Granger, il commence une carrière de lithographe avant de débiter au Salon de 1833. Cinq ans plus tard, il connaît son premier et unique succès avec un tableau à sujet historique : *la Mort de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours (1477)* qui lui vaut une médaille de bronze. Pendant le Salon de 1841, son *Siège de Paris par les Normands, l'an 833* et une toile représentant *Thomas More en prison* ne semblent malheureusement susciter aucun commentaire. L'artiste cesse d'exposer après 1844 et meurt en 1849. Son frère aîné, Denis-François, né en 1791, fut également peintre et lithographe.



## 18. Nicolas Louis André PRÉVOST (1817-1864)

*Vue de Besançon depuis le mont Saint-Étienne*, 1840

Huile sur panneau

43 x 37 cm

Signé, localisé et daté en bas à gauche *N. Prevost / Besançon 17 juin 1840*

Nicolas Prévost est un peintre genevois né en 1817. Fils d'un négociant, il se forme dans l'atelier de François Diday aux côtés d'Alexandre Calame et se spécialise très tôt dans la peinture de paysage en privilégiant les vues lacustres et alpêtres de son pays natal. Au début des années 1840, Nicolas Prévost présente ses œuvres au salon de Genève et décide de s'établir à Besançon où il peint plusieurs vues du Doubs et du Jura. Lorsqu'il expose pour la première fois au Salon de Paris en 1845, Prévost est effectivement domicilié dans le livret au 15, rue Neuve à Besançon, tout en mentionnant une adresse secondaire dans la capitale. Cette année-là, il choisit de présenter deux peintures : la *Chute de l'Aar à la Stande (Haut-Oberland bernois)* et le *Rocher de Gluckels, dit le Philippe-Berg* qui est dédié au roi Louis-Philippe. Les deux années suivantes, le peintre présente des sujets inspirés de sa région d'adoption : *Une mare ; vue prise au château de Torpes (Doubs)* puis *La Source de la Lône, vallée d'Ornans (Doubs)*.

Installé dans l'une des grottes du mont Saint-Étienne, le peintre domine le Doubs et la vallée de Casamène dans laquelle s'est développée la ville de Besançon. Prévost intègre

les contours rocheux de l'entrée de la grotte depuis l'intérieur. Ce choix esthétique offre à sa composition un effet d'encadrement qui évoque certains points de vue peints par Rémond ou Lapito dans la région de Naples. Sous le pinceau de Prévost, la rivière en contrebas s'anime de plusieurs figures : trois femmes qui lavent du linge au pied de la colline de Chaudanne, une barque et ses quatre occupants, deux pêcheurs et quelques promeneurs au loin sur la rive à l'extérieur des remparts de la cité. Le peintre restitue avec la même minutie les effets de roche, la végétation, les maisons détaillées une à une et la découpe des champs dans le lointain jusqu'aux collines. De l'ensemble se dégage une étrange impression de calme associée à un léger sentiment de vertige.

Après 1847, Nicolas Prévost ne présente plus de tableaux aux salons. Son nom figure pourtant encore aux livrets pour la présentation de pierres peintes imitant l'émail exposées à Genève en 1856. Cependant, les dates portées sur certaines de ses œuvres témoignent de la poursuite de ses activités artistiques jusqu'à peu de temps avant sa mort en 1864, à l'âge précoce de quarante-sept ans.



Jean-Charles-Joseph Rémond, *Vue de Tivoli depuis une grotte*, 1823, huile sur toile, vente anonyme, New York, Sotheby's, 31 janvier 2013, n° 315



## 19. Paul FLANDRIN (1811-1902)

*Paysage du Bugey*, vers 1841

Huile sur papier marouflé sur toile

28 x 25,2 cm

Signé et localisé en bas à gauche *Paul Flandrin . f / Bugey*



P. Flandrin, *Paysage, la solitude du berger*, vers 1850-1855, huile sur papier marouflé sur toile, collection privée

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

Enfant, Paul fut mis en nourrice à Hauteville dans le Bugey, région située à l'est de Lyon. À partir de 1839, il revient régulièrement voir les paysages de ses premières années, là où son ami le peintre Florentin Servan vient s'installer. Le souvenir de l'Italie reste présent lorsque l'artiste, de la pointe du pinceau, décide de fixer un morceau de cette campagne

au cœur du Bugey. Étagé sur les trois-quarts inférieurs de la composition, l'espace représenté par Flandrin est fait d'une végétation sauvage en camaïeu de vert ponctué de chemins de terre ocre-rose. L'ensemble est dominé par un ciel au bleu intense traversé par quelques nuages. Au loin, dans l'axe central de la composition, une jeune femme vêtue d'une robe bleue et d'un chemisier blanc traverse le pré. Peinte à l'huile sur papier – technique de prédilection des peintres voyageurs – cette œuvre est à rapprocher d'une autre titrée *Vallée près de Laconx, dans le Bugey* et datée de 1841.

L'ensemble des paysages de Paul Flandrin dégage une impression de calme et de sérénité. Ses petites figures isolées, par jeu de miroir et d'identification, nous invitent à la contemplation. Héritier des paysagistes du début de son siècle, tels que Pierre-Henri de Valenciennes et Jean Victor Bertin, Flandrin poursuit sa carrière jusqu'à sa mort en 1902. Son approche spécifique de la nature lui valut les moqueries de Charles Baudelaire qui put écrire en 1868 dans *Curiosités esthétiques* : « Mais quel est donc l'extravagant et le fanatique qui s'est avisé le premier d'ingriser la campagne ? ».



## 20. Louis Henri de RUDDER (1807-1881)

*Esquisse pour le ‘Portrait en pied du Roi’ Louis-Philippe (1773-1850), vers 1842*

Huile sur toile

34 x 25,5 cm

Porte une étiquette au dos de *Rudder / Esquisse du portrait de Louis Philippe [...] à la cour des comptes en 1871*

Eugène Berthelon, *Ruines de la Cour des Comptes après l'incendie de la Commune en 1871*, vers 1873-1875, huile sur toile, Compiègne, musée national du château de Compiègne



Les Trois Glorieuses, qui forcent Charles X à la fuite, permettent à son cousin, Louis-Philippe d’Orléans, de monter sur le trône. Bien que « roi des Français » et non plus « roi de France », Louis-Philippe maintient certains usages de l’Ancien Régime. Les portraits officiels des monarques, outils indispensables du pouvoir, répètent, depuis Louis XIV, les codes et symboles choisis par le peintre Hyacinthe Rigaud en 1701 pour représenter le Roi-Soleil alors âgé de soixante-trois ans. Après François Gérard et Franz Xaver Winterhalter, Louis Henri de Rudder, un artiste moins célèbre, actualise à son tour l’image du roi, douze ans après son accession au trône.

Né à Paris en 1807, Louis Henri de Rudder entre à l’École des Beaux-Arts de Paris en 1827 où il a pour professeurs Antoine-Jean Gros et Nicolas-Toussaint Charlet. Le peintre débute au Salon en 1834 et reçoit plusieurs récompenses tout au long de sa carrière. Son portrait officiel de Louis-Philippe, exposé au Salon de 1842, est aujourd’hui disparu. Sa composition nous est cependant connue grâce à son esquisse préparatoire dont l’agencement général reprend globalement celui du portrait de Louis XIV par Rigaud. Le souverain pose debout, les *regalia* disposés sur une table près de lui ; l’arrière-plan fermé par un rideau laisse apparaître une colonne, symbole de stabilité du pouvoir. Le trône s’inspire de celui à dossier circulaire créé par Jacob-Desmalter d’après un dessin de Percier et Fontaine pour Napoléon. Comme chez Gérard et Winterhalter, Louis-Philippe adopte l’uniforme militaire et

ne s’appuie pas sur le sceptre mais sur la Charte constitutionnelle du 14 août 1830 sans laquelle il ne serait pas roi. Dans *Les Guêpes*, Alphonse Karr relate en 1842 les conditions particulières dans lesquelles l’œuvre semble avoir vu le jour :

Un jour que le roi donnait séance à M. de Rudder, il prit envie S. M. de faire le tour du Musée et elle pria M. de Rudder de l’accompagner avec M. de Cayeux [Alphonse de Cailleux] qui se trouvait là. Pendant qu’on traversait les appartemens [sic], M. de Cayeux, qui aime beaucoup les conseils... quand il les donne, avait pris M. de Rudder à part, et lui avait dit à voix basse : Il y a une chose dont il faut que je vous avertisse ; le roi n’aime pas qu’on soit trop près de lui, restez un peu en arrière. [...] S. M., impatientée de ne pas voir M. de Rudder, avec qui elle voulait causer, lui crie d’un peu loin : Mais, monsieur, je vous en prie, venez à côté de moi !

Selon une étiquette au revers de l’esquisse, l’œuvre définitive fut détruite pendant la Commune dans l’incendie de la Cour des comptes en 1871. Probablement placée là après son exposition au Salon de 1842 (n° 1665), la toile dut être remise après la révolution de 1848 puis oubliée jusqu’à sa destruction. Sous le Second Empire, Louis Henri de Rudder poursuit sa carrière en exposant régulièrement au Salon des peintures, mais également des dessins et des lithographies. L’impératrice Eugénie, sensible aux arts graphiques, lui achète en 1857 à titre privé un dessin intitulé *Les Étoiles*. Celui-ci sera exposé au Salon la même année, affublé de la prestigieuse mention dans le livret « *Appartient à S. M. l’Impératrice* ». Obtenant des commandes officielles, il réalisera un certain nombre de compositions religieuses et sera nommé chevalier de la Légion d’honneur en 1863.



## 21. Louis BOULANGER (1806-1867)

*Deux jeunes bergers*, vers 1846

59,5 x 54 cm

Huile sur toile

Signé en bas à droite *L. Boulanger*

Eugène Giraud, *Voyage en Espagne*, 1855, huile sur toile, Villers-Cotterêts, musée Alexandre Dumas



Louis Boulanger, que Victor Hugo appelle « mon peintre », est l'une des figures incontournables du mouvement romantique. Peintre, illustrateur, décorateur, passionné de théâtre et de musique, il nous a laissé des œuvres aujourd'hui indissociables de la vision que nous conservons de la scène artistique parisienne dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Né en 1806, Louis Boulanger entre à l'âge de quinze ans aux Beaux-Arts de Paris. Inscrit dans l'atelier de Guillaume Guillon-Lethière, il participe une seule fois en 1824 au concours du Prix de Rome. Très tôt, il se lie avec les frères Devéria et les artistes de la génération romantique. La critique salue son *Supplice de Mazeppa* pendant le Salon de 1827 au cours duquel il partage les cimaises avec Eugène Devéria qui expose *La Naissance d'Henri IV* mais également avec Eugène Delacroix qui présente *La Mort de Sardanapale*. Pendant ce même Salon, Louis Boulanger expose au côté de son *Mazeppa* une autre œuvre intitulée *Une famille espagnole*. La péninsule Ibérique et ses habitants lui servent encore d'inspiration pour les *Muletiers espagnols* qu'il présente au Salon de 1833. Pourtant, il semble qu'à cette époque le peintre n'ait encore jamais visité l'Espagne.

Cette attirance pour le pays de Cervantès sera finalement assouvie en 1846 lorsqu'Alexandre Dumas invite Louis Boulanger à l'accompagner en Espagne pour assister aux mariages royaux d'Isabelle II et de l'infante Louise-Fernande. Le fils d'Alexandre Dumas, l'écrivain Auguste Maquet et Paul, leur serviteur, sont également du voyage. L'écrivain Adolphe Desbarrolles et le peintre Eugène Giraud, partis plus tôt, les at-

tendent sur place. Après plusieurs jours de route au départ de Paris, en passant par Tours et Bordeaux, l'équipage décide de faire une halte à Bayonne dans les premiers jours d'octobre. Dans son récit de voyage, publié sous le titre *Impressions de voyage : De Paris à Cadix*, Dumas évoque la joie de Boulanger qui découvre à Bayonne des modèles qui acceptent de poser gratuitement. Il est possible que ce soit le cas des deux bergers peints par l'artiste d'après l'un de ses dessins de voyage. Le plus jeune des deux garçons se tient debout et joue de la dolçaina sous le regard admiratif de son aîné assis sur une pierre. Derrière eux, le bleu de la mer et du ciel contraste avec l'ocre clair du relief sur lequel les deux jeunes gens sont installés. Un paysage à l'aquarelle datant de 1846 et conservé dans les collections de la Maison Victor-Hugo à Paris pourrait avoir servi au peintre de modèle pour le décor de fond. Ce tableau qui évoque le thème des *pifferari* cher aux artistes visitant l'Italie reste probablement l'un des rares souvenirs du passage de Boulanger au Pays basque. De son périple, le peintre rapporte une série d'aquarelles représentant des danseuses espagnoles mais attendra le Salon de 1850 pour exposer une toile directement inspirée par ce voyage : *Un coin de rue à Séville*.

En 1855, le peintre Eugène Giraud, que Dumas et Boulanger avaient retrouvé à Madrid, réalise en souvenir de leur voyage un portrait de groupe où chacun des participants est représenté sur une route de montagne escarpée. Louis Boulanger s'y tient allongé sur sa monture, à droite de la composition.



## 22. Eugène GIRAUD (1806-1881)

*Danse de Bobémiens*, vers 1849

60 x 49 cm

Signé du monogramme en bas à droite *EG*

Exposition : probablement Paris, Salon de 1849, n° 901 (sous le titre «*Danse de bohémiens ; environs de Grenade* »)

Numéroté sur le châssis 9740

Étiquette au dos du cadre d'origine 76 / 1500



E. Giraud, *Danse dans une posada de Grenade*, 1852, huile sur toile, Soissons, musée des Beaux-Arts, en dépôt à Castres, musée Goya

Loin d'être pour ceux qui l'habitaient un sujet de défiance, on nous pria d'entrer ; et nous nous trouvâmes au milieu d'un fandango qui fut continué avec un entrain croissant. Giraud prit ses crayons et l'assemblée le vit se mettre au travail avec une véritable joie. Pour moi, je saisis une guitare et je renforçai l'orchestre. Tout en dessinant, Giraud avait appris le pas ; aussi, jetant le crayon avec impétuosité, il courut présenter son bras à une des plus jolies *gitanas*, et se mit à déployer tant de grâce, à s'accompagner de castagnettes avec tant d'élégance, qu'il fut couvert d'applaudissements. Les femmes se l'arrachaient. Il ne quittait une danseuse que pour en prendre une autre, et il finit par tomber sur une chaise, épuisé et triomphant. (Adolphe Desbarrolles, *Deux artistes en Espagne, illustrés par Eugène Giraud*, Paris, G. Barba, 1865, p. 118).

Eugène Giraud montre dès l'enfance une attirance pour le dessin qui le conduit dans les ateliers du peintre Louis Hersent et du graveur Joseph Richomme. Admis à l'École des Beaux-Arts, il obtient le Prix de Rome de gravure en 1826. L'artiste participe pour la première fois au Salon en 1831 en exposant trois peintures et trois dessins. Reconnu pour ses portraits et ses scènes de genre, il connaît son plus grand succès critique et public avec *La Permission de dix heures* au Salon de 1839. En juillet 1846, Eugène Giraud découvre l'Espagne qu'il visite en compagnie de son ami Adolphe Desbarrolles. Arrivés à Madrid en octobre, les deux hommes retrouvent Alexandre Dumas qui est accompagné de son fils mais également d'Auguste Maquet et d'un autre peintre, Louis Boulanger. Ce voyage de plus de six mois entraîne Gi-

raud jusqu'en Afrique. L'artiste rapporte de son séjour de nombreux carnets de croquis qui vont lui inspirer durablement des œuvres aux thématiques espagnoles et orientales.

Pour le Salon de 1849, Giraud décide de présenter une toile dont le titre *Danse de bohémiens ; environs de Grenade* évoque directement ses souvenirs partagés avec Desbarrolles. Trois hommes et deux femmes, vêtus de costumes traditionnels, sont regroupés au centre de la toile. Les yeux fermés, ils semblent danser comme portés par l'inspiration. Le décor est celui d'une ruelle de Grenade dont les murs sont découpés par la lumière du soleil qui traverse les feuillages. En 1852, l'artiste reprend ce groupe dans une composition plus ambitieuse. Les cinq figures, placées dans des postures identiques, sont rejointes à l'ombre d'une treille, dans une auberge (ou «*posada*»), par d'autres danseurs et quelques musiciens. Cette seconde toile, exposée sous le titre de *Danse dans une posada de Grenade* au Salon de l'année suivante, est acquise par l'État et actuellement visible au musée Goya à Castres. Treize ans plus tard, Eugène Giraud illustre par de nombreuses gravures le récit de ce voyage publié par Adolphe Desbarrolles. L'une des illustrations pour cet ouvrage revisite, avec une composition différente, l'esprit de cette danse qu'on appelle en Espagne «*zapateado*».



23. Alfred de CURZON (1820-1895)

*Sorrente, devant la mer de Naples*, 1851

Huile sur papier marouflé sur toile

24,5 x 33 cm

Provenance : Henri de Curzon (1861-1942) ; Alfred de Curzon (1888-1974) ; Colette de Curzon (née en 1927)

Bibliographie : Henri de Curzon, *Alfred de Curzon, peintre (1820-1895). Sa vie et son œuvre, d'après ses souvenirs, lettres, ses contemporains*, vol. 2, Paris, 1914, n° 1166



A. de Curzon, *Vue de Sorrente*, 1864, huile sur toile, collection privée

Originaire d’une petite ville à côté de Poitiers, Alfred de Curzon grandit au sein d’une famille aisée avant d’intégrer l’École polytechnique à Paris. Durant ses études, il découvre sa vocation d’artiste en fréquentant le Salon et décide d’entrer, en 1840, dans l’atelier du peintre Michel Martin Drolling à l’École des Beaux-Arts. Auprès de ce maître, il apprend la peinture d’histoire mais se sent rapidement davantage attiré par le paysage et rejoint l’atelier du peintre Louis Cabat. Bien qu’ayant terminé second au concours du Prix de Rome de paysage historique en 1849, il reçoit une bourse exceptionnelle qui lui permet de séjourner avec les lauréats à la Villa Médicis. À son arrivée en 1850, il est accueilli par Jean Alaux, le directeur des lieux et retrouve ses amis Achille Benouville et François-Louis Français avec lesquels il partage une même approche du paysage. En leur compagnie, il sillonne la campagne romaine en quête de motif et réalise de nombreux dessins.

Entre mai et juin 1851, Alfred de Curzon et son ami le peintre Léon Bouchaud visitent la région de Naples où se trouve déjà William Adolphe Bouguereau. Ensemble, les trois artistes découvrent Pompéi puis séjournent à Sorrente du 27 mai au 8 juin 1851. Adeptes de la peinture de plein air,

Curzon installe son chevalet sur la côte, face à la mer. Sur une feuille de papier, il esquisse rapidement les contours de l’île de Capri découpant le ciel laiteux, puis les reliefs sombres de quelques rochers au premier plan. Le bleu de la mer s’intensifie à l’approche de l’horizon qui sépare l’œuvre en deux parties égales. Au loin, deux touches blanches signalent la présence d’un voilier. Le peintre quitte Sorrente chargé de ses études pour rejoindre Vico puis Castellammare d’où il embarque le 24 juin pour Capri. L’année suivante, Curzon a l’opportunité de suivre le jeune architecte Charles Garnier en Grèce. La découverte de l’Acropole et des cités hellènes va durablement marquer le peintre.

De retour en France, Alfred de Curzon devient principalement célèbre pour ses paysages. Les quelques jours passés à Sorrente au printemps 1851 vont lui inspirer au moins deux peintures qu’il expose au Salon : *Le Tasse à Sorrente* en 1859 puis *Vue prise sur la côte de Sorrente (Golfe de Naples)* en 1869. Le musée Sainte-Croix de Poitiers, qui conserve aujourd’hui plus de deux cents de ses œuvres dont une grande partie fut léguée par les descendants, lui consacra une importante rétrospective en 1982.



## 24. Auguste BOUGOURD (1830-1917)

*Ruines du château de Tancarville*, vers 1850-1860

Huile sur papier marouflé sur panneau

35,5 x 45 cm

Annoté et titré au revers du panneau *Bougourd / Cha[teau] de Tancarville*



A. Bougourd, *La plage et l'hôtel des Roches Noires à Trouville-sur-Mer*, non daté, aquarelle sur papier, non localisé

Né à Pont-Audemer en Normandie dans une famille de négociants et de banquiers originaires de Honfleur, Auguste Bougourd reçoit durant son enfance des leçons de dessin et de piano. Il semble que, très jeune déjà, il fasse preuve d'un véritable talent de peintre qui incite ses parents à le laisser suivre une formation plus approfondie dans ce domaine. Après avoir étudié l'art du paysage classique auprès du peintre Jean-Joseph Bellé à Paris, le jeune homme rentre en Normandie à la mort de son père et se marie à vingt-trois ans avec la fille de l'architecte Charles Fortuné Louis Brunet-Debaines. Auguste, qui hésitait encore entre une carrière de peintre et de musicien, doit renoncer à ses ambitions artistiques pour prendre la succession de son père à la tête de l'entreprise familiale. Tout en assumant ses fonctions de négociant en cuir, le jeune chef d'entreprise continue de jouer du piano et réalise de nombreux paysages à l'huile et à l'aquarelle en parcourant la Normandie de Dieppe à Cherbourg.

Le château de Tancarville est une ancienne forteresse construite au XI<sup>e</sup> siècle dont les vestiges se dressent sur une falaise crayeuse dominant la Seine. Situé en Normandie, le site attire les voyageurs et les artistes épris du sentiment romantique qu'évoquent les ruines médiévales, popularisées par la publication des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* depuis le début des années 1820. Il semble qu'Auguste Bougourd ait parcouru à plusieurs reprises les trente kilomètres qui séparent Honfleur de Tancarville pour poser son chevalet face aux tours du château. Un tableau,

présenté en vente publique à Drouot-Richelieu à Paris le 19 décembre 2008 (n° 8), montre l'intérêt du peintre pour le château. Ce dernier était daté par le catalogue de vente de 1851. Une autre vue du site, réalisée à l'huile sur papier et non datée, doit être légèrement postérieure. Son exécution montre une maîtrise qui témoigne d'un écart certain avec l'œuvre précédente. Les contours des deux parties du château découpent un ciel laiteux parsemé de nuages. Les couleurs des ruines, traitées subtilement grâce à un jeu d'ocre allant du crème à l'orangé, se mêlent avec délicatesse au camaïeu de vert utilisé pour restituer la végétation. L'artiste détaille avec minutie l'ensemble des éléments constituant le corps de bâtiment au premier plan sur la droite alors qu'il traite l'architecture à l'arrière-plan avec plus de synthétisme. Cette œuvre de jeunesse témoigne encore de l'influence de son maître Bellé tout en évoquant les plus belles études de Corot ou de Fleury en Italie.

Auguste Bougourd ne fait ses débuts au Salon qu'en 1865, à l'âge de trente-cinq ans, mais y expose régulièrement jusqu'en 1887. Il participe également aux différents salons normands : Caen, Évreux et Rouen jusqu'en 1890. Après la mort de sa femme en 1896, le peintre séjourne souvent à Toulon chez sa fille et rend visite à ses fils qui se sont installés en Tunisie. La palette des dernières œuvres du peintre se réchauffe à la lumière des côtes méditerranéennes qui remplace peu à peu la fraîcheur des ciels de sa Normandie natale.



## 25. Prosper LAFAYE (1806-1883)

*Portrait présumé de Sophie Coppée (1827-1902), épouse du peintre, dans leur appartement, vers 1852*

Huile sur toile

32,5 x 38,5 cm



P. Lafaye, *Atelier de la princesse Marie d'Orléans*, 1842, huile sur toile, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Fils d'un maçon bourguignon, Prosper Lafaye quitte ses parents à quatorze ans pour s'installer chez son oncle maternel à Paris en 1820. Après plusieurs années d'apprentissage dans divers ateliers, il devient le collaborateur du peintre Auguste Couder puis de Jean Alaux avec lequel il travaille sur des œuvres de grand format destinées au nouveau musée de l'Histoire de France à Versailles. Lafaye fait ses débuts au Salon de 1836 en exposant un *Intérieur d'appartement gothique* et devient rapidement un proche des Orléans. En 1842, le roi Louis-Philippe lui commande un portrait posthume de sa fille cadette, la princesse Marie d'Orléans, décédée trois ans plus tôt. Sur la toile, la jeune femme, ancienne élève du peintre Ary Scheffer et sculptrice accomplie, est représentée dans son élégant salon gothique du palais des Tuileries, entourée de certaines de ses œuvres. Le décor du salon réalisé par l'architecte Théodore Charpentier, un ami de Prosper Lafaye, est restitué dans les moindres détails. Le peintre vit alors rue Saint-Lazare dans le quartier récemment aménagé de la Nouvelle Athènes. À partir de 1845, il commence à s'intéresser à l'art du vitrail qui devient peu à peu son activité principale et reçoit de nombreuses commandes de restauration pour des églises parisiennes. En 1851, alors qu'il doit participer à l'Exposition universelle de Londres, Lafaye décide d'employer deux collaboratrices pour l'assister dans son travail : Annette et Sophie Coppée, deux sœurs du poète François Coppée. L'année suivante, le 20 avril 1852, il épouse Sophie qui a vingt-quatre ans. Le couple vit alors au 11, rue

de l'Empereur – actuelle rue Lepic – à Montmartre.

Au centre d'un salon chargé de meubles et de sculptures, une jeune femme habillée d'une robe rouge galonnée d'or se tient la jambe appuyée sur une chaise et parcourt les pages d'un livre enluminé. Sa posture, au centre de la composition, ainsi que le style du décor néogothique à caissons et vitraux, évoquent immédiatement le portrait de Marie d'Orléans dans son cabinet, peint par Lafaye en 1842. Selon une tradition familiale, les descendants du peintre possédaient une autre version de ce tableau représentant Sophie Coppée, veillant sur un nouveau-né. Le vitrail dans le couloir à l'arrière-plan, le vase posé sur une sellette ainsi que la plupart des sculptures y étaient similaires. Il est possible que cette seconde peinture suive de peu de temps la version où la jeune femme est représentée seule en train de lire. Ce salon exigü, probablement l'une des pièces de leur appartement à Montmartre, rappelle le style d'aménagement que Théodore Charpentier avait réalisé pour la princesse Marie d'Orléans.

Prosper et Sophie Lafaye poursuivent ensemble leur travail de créateurs et restaurateurs de vitraux à Paris. Aucun de leurs quatre enfants, trois filles et un garçon, ne souhaite poursuivre la carrière de leurs parents et au décès de Prosper Lafaye en 1883, l'atelier de vitraux ferme définitivement ses portes. Sophie lui survit pendant dix-neuf années et meurt le 4 janvier 1902 à l'âge de soixante-quatorze ans.



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

*Figure d'apôtre*, vers 1852

Huile sur toile

55 x 45 cm

Signé en haut à droite *FChiffart*



José de Ribera, *Saint Pierre pénitent*, fin des années 1620, huile sur toile, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage

Né à Saint-Omer en 1825, François-Nicolas Chiffart reçoit ses premières leçons de son père, serrurier et graveur. À l'école municipale, il suit des cours de violon ainsi que de dessin et remporte plusieurs prix dans ces deux disciplines. En récompense, sa ville natale lui octroie une bourse qui lui permet de partir étudier à Paris. Âgé de dix-sept ans, il intègre d'abord l'atelier du peintre paysagiste Nicolas Renié avant d'entrer à l'École des Beaux-Arts en 1844. Sous la direction de Léon Cogniet, il se prépare à concourir pour le Grand Prix de peinture tout en faisant ses débuts au Salon. Au cours de l'année 1848, Chiffart s'engage politiquement et participe activement à la révolution. Après deux échecs en 1849 et 1850, il remporte finalement le Prix de Rome en 1851 sur le thème de « Périclès au lit de mort de son fils ». Comme tous les lauréats, il se rend à la Villa Médicis où il est reçu par Jean Alaux, alors directeur. Les rares témoignages sur le pensionnat de l'artiste évoquent ses relations difficiles avec Alaux et son successeur Jean-Victor Schnetz. Il semble que le jeune artiste reste peu de temps entre les murs de la Villa et préfère visiter l'Italie. Les archives de l'Académie montrent cependant qu'il exécuta avec assiduité les différents exercices imposés par l'institution.

Une huile sur papier représentant un homme barbu à la longue chevelure noire peut être datée de la période de son séjour italien. Sans pouvoir être associée directement avec un exercice de l'école, elle montre l'influence des œuvres

dues aux maîtres italiens du XVII<sup>e</sup> siècle et plus particulièrement aux *apostolados* de José de Ribera. À l'image du peintre napolitain, Chiffart place sa figure, cadrée en buste, sur un fond brun-vert. Les épaules dénudées et les mains jointes de l'homme évoquent un apôtre ou un saint des premiers temps du christianisme. Les forts empâtements qui accrochent la lumière sur les chairs du modèle contrastent avec le traitement du drapé brun couvrant ses bras. La surface lisse du papier permet au peintre de venir gratter à la lame la peinture encore fraîche pour restituer l'aspect brut du tissu qui laisse apparaître la blancheur ocrée du support.

Après son retour en France, Chiffart reste discret jusqu'en 1859, année où il expose deux toiles – un portrait de femme et une vue d'Italie – ainsi que deux dessins sur le thème de Faust. Si ces peintures passent inaperçues, ce n'est pas le cas des deux compositions graphiques qui retiennent l'attention enthousiaste de Charles Baudelaire et de Théophile Gautier. À la même époque, son beau-frère Alfred Cadart publie un album qui reproduit ses premières gravures. Mis à l'écart pour ses prises de position politiques, Chiffart est probablement le seul lauréat du Prix de Rome au XIX<sup>e</sup> siècle à ne pas avoir connu de véritable carrière académique. Il apparaît aujourd'hui comme l'un des graveurs les plus originaux de son temps. Proche de Victor Hugo, Chiffart illustre plusieurs de ses ouvrages dont *Les Travailleurs de la mer*.



## 27. William Adolphe BOUGUEREAU (1825-1905)

*Portrait présumé d'Hippolyte Bonnardel (1824-1856), étude pour Triomphe du martyr*, vers 1853-1854

Huile sur toile

35 x 27,5 cm



W. A. Bouguereau, *Triomphe du martyr*. Le Corps de sainte Cécile porté dans les catacombes de Rome, 1854, huile sur toile, Lunéville, château (détruit en 2003)

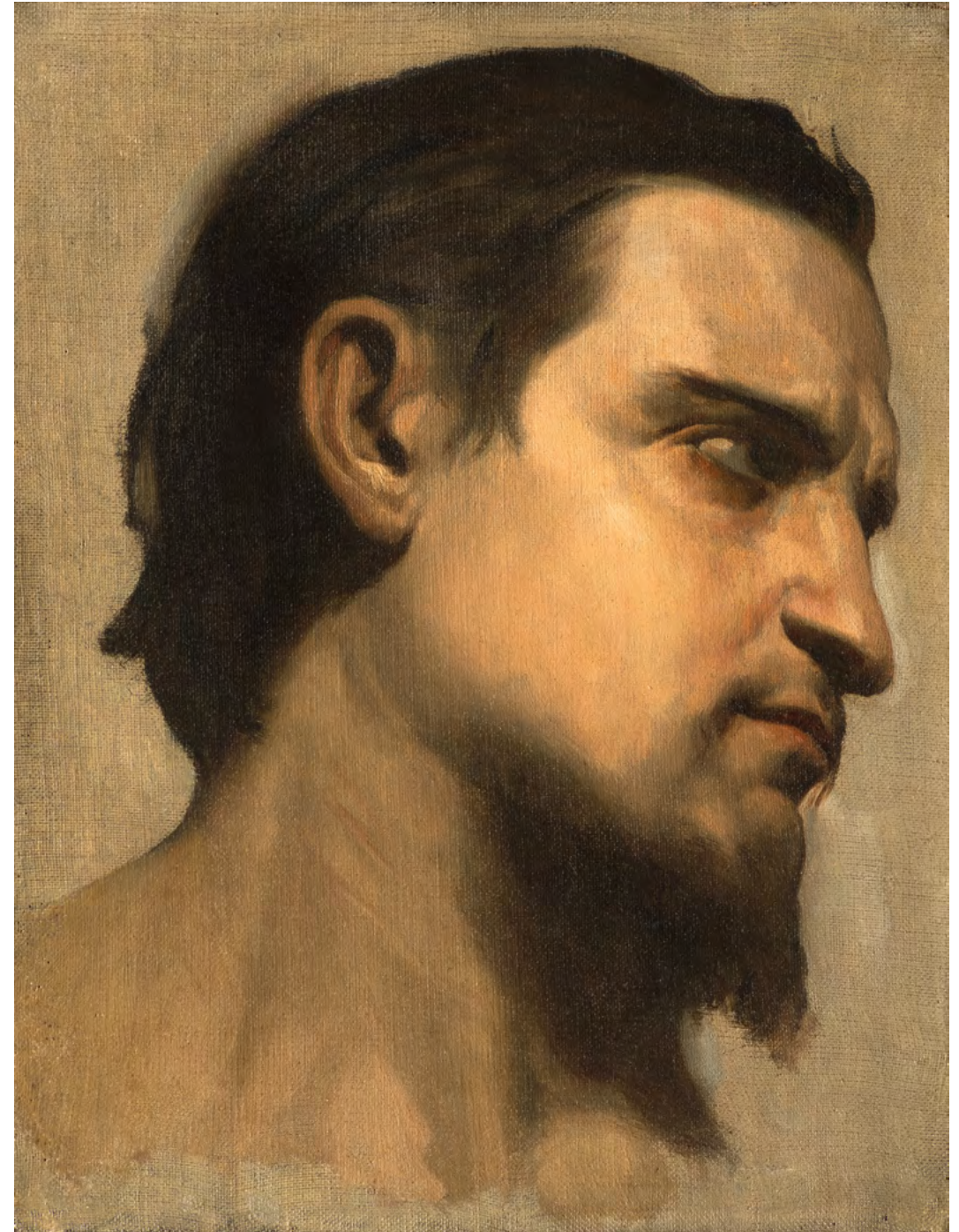
Originaire de La Rochelle, William Adolphe Bouguereau débute sa formation à l'école des Beaux-Arts de Bordeaux avant d'entrer à l'École des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier d'Édouard Picot. Lauréat du Grand Prix de peinture en 1850, il se rend à Rome où il séjourne à la Villa Médicis alors sous la direction de Jean Alaux. L'Académie impose au jeune Bouguereau, comme à tous les lauréats pendant leur pensionnat, des exercices obligatoires. Appelées « Envois », ces réalisations sont expédiées à Paris pour être jugées par les membres de l'Académie.

En 1853, après deux années à visiter Rome et ses alentours, Bouguereau travaille sur son dernier Envoi. La toile, prévue pour être d'un très grand format, doit illustrer le transport du corps de sainte Cécile dans les catacombes de Rome et portera le titre de *Triomphe du martyr*. Dès le mois de janvier, le peintre réalise ses premières esquisses de composition et reçoit les conseils de Jean Alaux. Ce dernier, remplacé le 2 mai par Jean-Victor Schnetz à la tête de l'établissement, semble n'avoir eu que peu d'influence sur le résultat final, au contraire de son successeur. L'œuvre, ambitieuse, doit intégrer une vingtaine de figures pour lesquelles Bouguereau demande à certains des pensionnaires de poser. L'École des Beaux-Arts conserve un portrait de Charles Garnier qui pré-

pare à la figure d'un jeune homme placé à gauche dans l'œuvre définitive. La découverte d'une autre étude de tête pour cette composition permet de compléter nos connaissances sur la genèse de cette toile. Ce nouveau visage se détache de profil sur un fond crème ; son cou musclé supporte une tête virile à la fine barbe taillée en deux pointes. Le modèle dirige son regard vers la gauche, là où sera finalement placé le corps de sainte Cécile, dont il soutient les jambes. Comme Garnier, un autre pensionnaire a dû servir de modèle pour cette seconde figure masculine. Le seul portrait connu du sculpteur Hippolyte Bonnardel, peint à Rome, permet de constater une véritable ressemblance avec l'étude de Bouguereau. Lauréat du Grand Prix de sculpture en 1851, Bonnardel arrive en Italie l'année suivante. Malheureusement, il y meurt à trente-deux ans des suites d'une crise de démence en 1856 alors qu'il est encore pensionnaire de la Villa.

Une fois la toile achevée, Bouguereau rentre à Paris. Exposé au Salon de 1855, *Triomphe du martyr* permet à son auteur de recevoir de nombreux éloges de la part du public et de ses pairs. Le tableau, propriété de l'État, est par la suite déposé au château de Lunéville où il est finalement détruit dans un incendie le 2 janvier 2003.

Nous remercions Madame Louise d'Argencourt d'avoir confirmé l'attribution de ce tableau à Bouguereau.



## 28. Horace VERNET (1789-1863)

*Portrait d'homme oriental, étude pour Daniel dans la fosse aux lions*, vers 1857

Huile sur toile ovale

42 x 32 cm

Signé du monogramme en bas à droite HV



H. Vernet, *Daniel dans la fosse aux lions*, 1857, huile sur toile, vente anonyme, Paris, Tajan, 26 juin 2019, n° 60

Membre central d'une célèbre dynastie d'artistes, Horace Vernet fait son apprentissage auprès de son père Carle, dessinateur et peintre de chevaux. Proche de Théodore Géricault dans sa jeunesse, il alterne romantisme et académisme dès le début de sa carrière. Parmi les premiers, Horace Vernet associe brillamment le goût du public pour l'Orient avec des sujets bibliques. Fort de l'expérience de ses nombreux voyages, il choisit de replacer certains épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament dans des décors inspirés directement de ses dessins faits en Algérie, au Maroc et en Égypte. Pour lui, les figures contemporaines de Bédouins ou de nomades du désert sont les plus à même d'incarner les Hébreux de l'ancien temps. Ce principe s'illustre parfaitement dans *Agar chassée par Abraham* en 1837, puis dans *Juda et Thamar* en 1840 mais également dans une autre peinture réalisée par l'artiste en 1857 et redécouverte seulement en 2019 à Paris.

L'œuvre, qui s'inspire du Livre de Daniel (VI : 2-29), aborde l'épisode le plus célèbre de la vie du prophète. Adolescent, Daniel, dont le nom signifie « jugement de Dieu », est déporté à Babylone. Devenu fonctionnaire à la cour de Nabuchodonosor, il conserve quelque temps ses fonctions après la prise de la ville par le roi mède Darius I<sup>er</sup>. Tombé en disgrâce suite à une campagne de calomnie, le prophète

est condamné puis jeté dans une fosse aux lions pour être dévoré, mais est miraculeusement épargné par les fauves. Sur la toile, Vernet représente le jeune homme en costume bédouin, entouré par les lions, au fond d'un cachot. À genoux, les mains jointes sur la poitrine, il lève les yeux vers le ciel. Une toile ovale représentant le portrait d'un adolescent prépare à la figure du héros biblique. Peint avec rapidité, le modèle cadré en dessous des épaules se détache sur un fond gris. Comme sur l'œuvre définitive, son buste est représenté de trois quarts et sa tête de face légèrement relevée. Le garçon aux cheveux courts porte un fin collier de barbe, entrouvre les lèvres et regarde vers le haut. Horace Vernet, reprenant cette étude, choisit d'accentuer les traits du modèle pour le vieillir et le coiffe d'un large keffieh, cachant par là même le haut de son crâne et ses oreilles.

Réalisée vers 1857, cette étude d'une grande sensibilité témoigne des dernières années d'activité du peintre qui cesse l'année suivante d'exposer au Salon. Deux ans plus tôt, pendant l'Exposition universelle de 1855, ses œuvres occupaient une salle entière et l'artiste fut récompensé pour l'ensemble de sa carrière. À sa mort en 1863, ayant reçu tous les honneurs, Horace Vernet apparaît comme l'égal d'Ingres ou Delacroix.

Nous remercions Madame Isabelle Julia d'avoir aimablement confirmé l'attribution de ce tableau à Vernet.



## 29. Sébastien-Charles GIRAUD (1819-1892)

*Tyrol italien*, vers 1860

Huile sur panneau

27 x 21 cm

Porte sur le cadre le cartouche titrant et attribuant l'œuvre *Tyrol italien* / par Ch. Giraud / Hors Concours



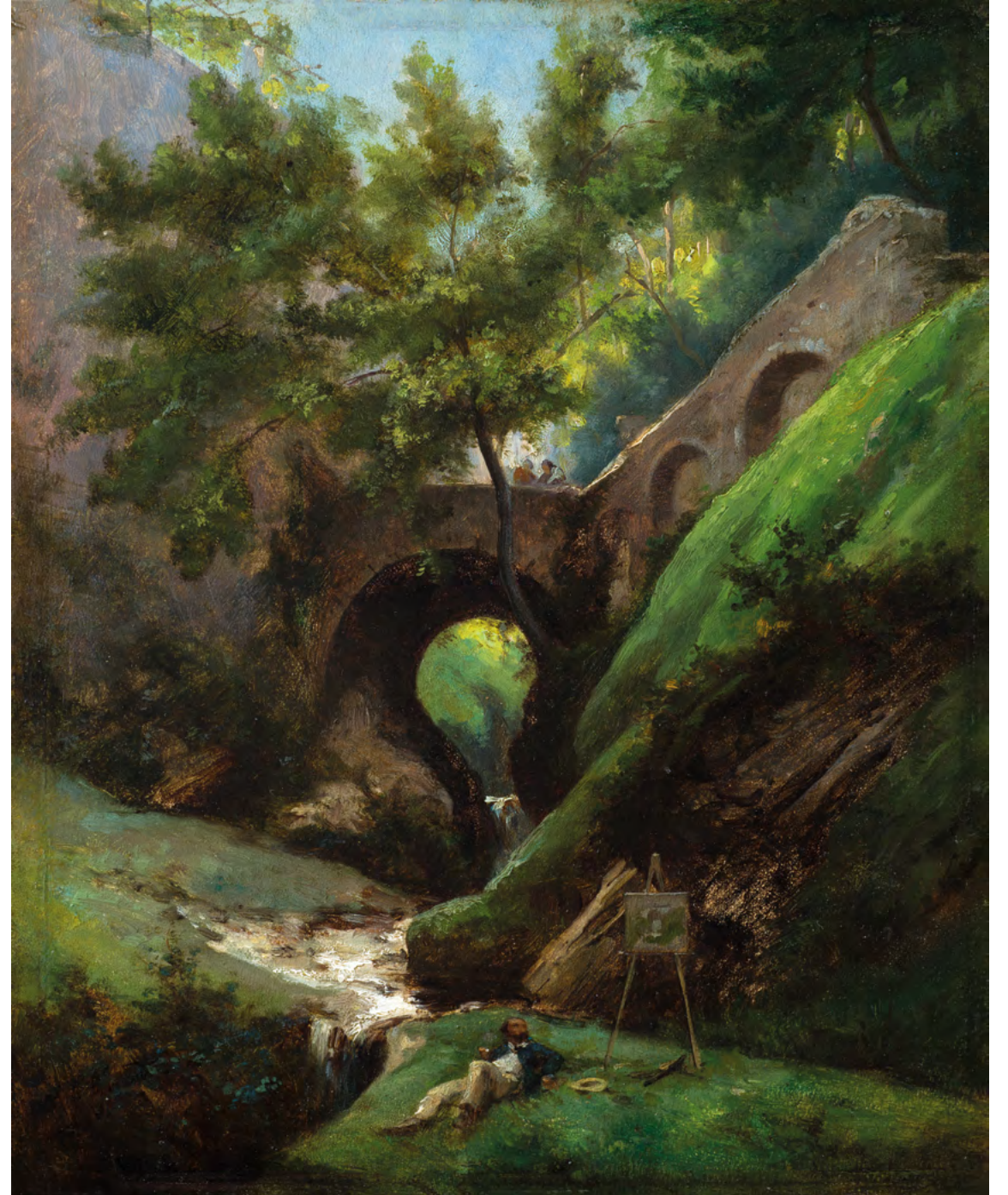
Ch. Giraud, *Le Peintre Eugène Giraud dans son atelier avec son frère Charles et son fils Victor*, début des années 1870, huile sur toile, Compiègne, musée national du château de Compiègne

Sébastien-Charles Giraud est un peintre issu d'une famille d'artistes. Il débute en peinture auprès de son frère aîné Eugène Giraud, peintre d'histoire reconnu et portraitiste recherché, avant d'entrer à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1835. Lorsque Louis-Philippe lance en 1843 une expédition militaire en Océanie, Giraud est alors engagé comme dessinateur de la Marine. Chargé de relater les exploits militaires de l'armée française, il exécutera de nombreux croquis de cette guerre coloniale franco-tahitienne qui lui serviront, à son retour en 1847, pour l'exécution de plusieurs tableaux commandés par l'administration des Beaux-Arts. Il n'arrête pas là sa carrière de peintre explorateur et part en Laponie avec le peintre François-Auguste Biard, ainsi qu'au Groenland et en Islande avec le prince Napoléon. Jouissant de son vivant d'une grande renommée, il est remarqué par les frères Goncourt et devient un familier de la princesse Mathilde Bonaparte pour laquelle il réalise plusieurs peintures.

Charles Giraud affectionne les vues d'intérieur et plus particulièrement les scènes d'atelier. Dès son premier Salon en 1839, il expose *Un intérieur d'atelier de peintre*, thème récurrent dans ses toiles exposées au Salon sous le Second Empire. Son ami Théophile Gautier écrit en 1861 : « *Nul ne sait mieux que lui exprimer harmonieusement les mille détails d'un atelier ou d'un cabinet artistique : tableaux, potiches, statuettes, armures, vieux bahuts, tapisseries passées de ton, tout le curieux monde du bric-à-*

*brac* ». La représentation de ces espaces de travail aux décors saturés donne à Giraud l'occasion de se mettre en scène seul ou avec son frère aîné.

Si nous savons que le peintre voyage toute sa vie et retourne plusieurs fois en Italie, ses paysages sont pourtant rares. L'un d'eux, situé dans le Tyrol italien, transpose son goût pour les scènes d'atelier dans un espace extérieur. Au cœur des montagnes, au pied d'un pont de pierre sous lequel coule un ruisseau, un artiste se repose, allongé dans l'herbe, en regardant sa toile. Le décor, à la perspective fermée par les arbres, entièrement traité en vert et brun, donne le vertige. Deux figures tout juste esquissées regardent l'artiste depuis la hauteur du pont. L'homme, élégamment vêtu d'un pantalon crème et d'une veste bleue, porte une barbe noire. Très probable autoportrait projeté du peintre alors qu'il a une quarantaine d'années, l'œuvre propose un amusant effet de mise en abyme. Telle une miniature intégrée au cœur du sujet, la toile posée sur un chevalet renvoie à la fois au motif pris sur nature et au résultat final de l'œuvre dans sa matérialité. Un cartel sur le cadre d'origine indique, en plus du sujet et du nom de l'auteur, la mention « *Hors concours* » qui suggère son exposition officielle. L'œuvre ne semble cependant apparaître dans aucun livret du Salon.



### 30. Paul GUIGOU (1834-1871)

*Paysage provençal*, vers 1860-1862

Huile sur papier marouflé sur toile

24 x 32,5 cm

Signé en bas à droite *Guigou*

Né à Villars dans le Vaucluse, au sein d'une famille aisée de notaires et d'agriculteurs, Paul Guigou découvre au collège d'Apt son goût pour le dessin. Son premier professeur, un certain « Camp », percevant le talent de son jeune élève, lui conseille très tôt de travailler sur le motif. Destiné à prendre la succession de son oncle notaire, Guigou débute comme clerc dans une étude marseillaise en 1854 et pratique la peinture en amateur. L'année suivante, il se rend à Paris pendant l'Exposition universelle et découvre les œuvres de Gustave Courbet. Le peintre d'Ornans exerce alors une forte influence sur la vocation de Guigou et sur le style de ses premiers paysages. De retour à Marseille, il fait la connaissance du peintre Prosper Grésy. Ce dernier lui présente Émile Loubon, chef de file de l'école de Marseille, qui l'invite à participer aux salons de peinture dont il organise les expositions chaque année.

Durant cette première période de création, Paul Guigou parcourt la Provence avec son chevalet pour peindre dans les environs de Marseille, près de l'Estaque ou de l'étang de Berre, dans la plaine de la Crau et sur les bords de la Durance. Adepte de la peinture à l'huile sur papier, Guigou tente de capter l'esprit de sa Provence natale en se confrontant directement au motif. Probablement installé sur les bords de la Durance, il trace sur la feuille, préparée en rose orangé, les contours d'un rivage terreux sur lequel les herbes s'ac-

crochent. Du plat d'un couteau, il creuse l'argile ocre-rouge et étale le mince filet d'eau bleu de la rivière asséchée par l'été. Dans la partie supérieure, une fine couche de peinture bleu-mauve laisse largement transparaître la couleur de la préparation qui illumine le ciel du Midi. La composition évite tout élément anecdotique : rien ne vient animer cette nature dont la matière semble la seule préoccupation de l'artiste.

À la mort de Loubon en 1863, Paul Guigou quitte Marseille et décide de se fixer à Paris où trois de ses toiles viennent d'être acceptées au Salon. Dans la capitale, il se lie d'amitié avec Frédéric Bazille, originaire de Montpellier, fréquente Alfred Sisley et Claude Monet, les futurs maîtres de la peinture impressionniste. Si le tumulte de la vie parisienne semble lui convenir, chaque année Guigou profite de l'été pour regagner ses terres méridionales et peindre en plein air. Le peintre expose à chaque édition du Salon jusqu'en 1870, année de la déclaration de guerre franco-prussienne. Incorporé au camp des Alpines dans les Bouches-du-Rhône, il échappe à la période trouble de la Commune. La paix revenue, le peintre accepte un poste de professeur de dessin auprès de la baronne Charlotte de Rothschild. Malheureusement, frappé d'une congestion cérébrale, il n'a pas le temps de prendre ses fonctions et meurt prématurément en décembre 1871.



P. Guigou, *Lavandière*, 1860, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay



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

*Femme nue de dos, étude pour Au bord du Gave*, 1861

Huile sur panneau d'acajou

12 x 28 cm

Signé du monogramme et daté en haut à droite et en bas à gauche

H.L. / 1861



H. Lehmann, *Ariane abandonnée dans l'île de Naxos*, 1861/1862, huile sur toile ou sur métal, vente anonyme, Paris, hôtel Drouot, 24 mai 1991, n° 138

Parmi les nombreux élèves de Jean-Auguste-Dominique Ingres, Henri Lehmann est peut-être l'un des meilleurs, tant il semble avoir intégré et assimilé le style de son maître. Après s'être formé à Rome auprès de ce dernier à partir de 1839, le jeune artiste d'origine allemande retourne à Paris en 1842 pour entamer une carrière officielle. Couronné de nombreuses récompenses, le peintre se voit confier de prestigieuses commandes tels les décors de l'église Saint-Merri ou ceux de l'Hôtel de Ville de Paris. En parallèle, il se lie d'amitié avec Marie d'Agoult et Franz Liszt, dont il peint les portraits.

En 1856, Lehmann acquiert une parcelle de terrain au numéro 23 de la rue Balzac dans le quartier du Faubourg-du-Roule, non loin des Champs-Élysées. Il y fait construire un hôtel particulier dont il se charge lui-même de concevoir les décors entre deux commandes. Chaque pièce se voit confier un programme d'inspiration allégorique. Pour une salle non identifiée, il peint deux dessus-de-porte, en pendants, devant recevoir chacun un thème aquatique : *Au bord de la mer* et *Au bord du Gave*. La première composition représente Ariane abandonnée et étendue sur un rocher à Naxos, la seconde une femme nue, toute en courbes, de dos et allongée sur des étoffes rouges devant une rivière. En peignant un nu de dos, Lehmann se place dans la continuité d'Ingres, et de sa célèbre *Grande Odalisque*, mais aussi de son contemporain Gustave Courbet. Les raisons exactes de l'attachement de Lehmann pour le Gave, un cours d'eau des Pyrénées occidentales qui

passé à Lourdes et à Pau, ne peuvent à ce jour qu'être spéculées mais l'on sait que l'artiste se rendait fréquemment les étés dans le sud-ouest de la France : à Pau en septembre 1858 ; dans les Hautes-Pyrénées en 1860 ; et à Luz-Saint-Sauveur en août 1861. Pour définir la composition de son tableau, Henri Lehmann réalise en 1861 plusieurs études dont une à l'huile sur un panneau de petit format. La figure y est représentée complètement nue et sans accessoires alors que dans la composition définitive elle apparaîtra drapée et tenant un livre dans sa main droite. Une autre esquisse, plus aboutie et légèrement plus grande – 21 x 37 cm –, est répertoriée dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Lehmann de Marie-Madeleine Aubrun de 1984 mais non localisée aujourd'hui. Il existe également plusieurs dessins préparatoires, passés en vente publique à Angers en 1980 et présentés dans une exposition à Londres chez Hazlitt, Gooden & Fox du 10 juin au 10 juillet 1980.

Le livre de raison de l'artiste indique que ce tableau définitif a été commencé en décembre 1861 et terminé un an plus tard au mois de décembre 1862. Lehmann continuera à décorer lui-même cet écrin qui a aujourd'hui malheureusement disparu. Prenant la succession d'Isidore Pils, il enseignera à l'École des Beaux-Arts de Paris de 1875 à 1881 où il aura notamment pour élèves Georges Seurat et les symbolistes Alexandre Séon et Alphonse Osbert. Il meurt à Paris en 1882.



### 32. Édouard FRÈRE (1819-1886)

*Vue du Colisée à travers un arc en ruine*, 1876

Huile sur toile

33 x 27,5 cm

Signé en bas à gauche *Ed Frère*.

Porte sur le châssis en bas à droite une ancienne étiquette 15

Annoté, localisé et daté sur le châssis 695 / Rome ; 76 / 15

Provenance : collection Maurice Druon (1918-2009)

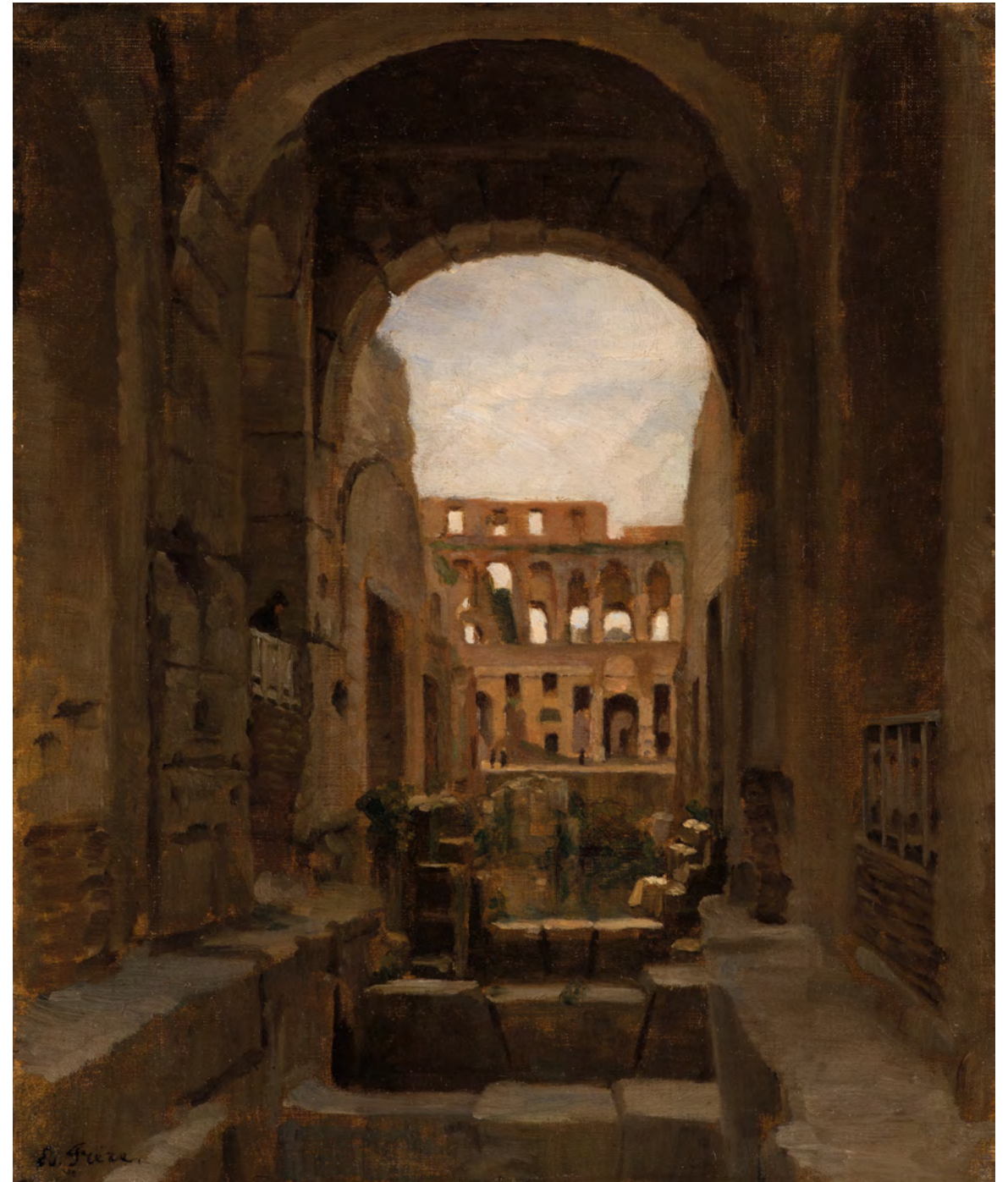
Édouard Frère est le fils cadet d'un éditeur de musique parisien. Comme son frère aîné, Théodore Frère, il décide de devenir peintre et entre en 1836 dans l'atelier de Paul Delaroche à l'École des Beaux-Arts de Paris. En 1842, âgé de vingt-quatre ans, Édouard fait ses débuts en exposant au Salon une toile intitulée *Le Petit paresseux*. Si son frère consacre sa vie à l'orientalisme, lui se spécialise rapidement dans la peinture de genre. Habile graveur et lithographe, il va rapidement populariser ses compositions en les faisant diffuser par des éditeurs. Ses œuvres, qui représentent principalement des enfants et les gens humbles des campagnes, sont marquées par une forme de tendresse et déchargées de toutes revendications sociales. Elles connaissent un rapide succès en Angleterre où le peintre séjourne régulièrement.

Dès 1847, Édouard Frère s'installe avec sa famille à Écouen où il fait construire une villa-atelier qui sera à l'origine de ce que l'on nommera plus tard « l'école d'Écouen ». Né en 1837, son fils Charles Édouard embrasse, comme lui et son frère Théodore, la carrière de peintre. Charles Édouard épouse en 1874 Giulia Robecchi, fille du décorateur de théâtre d'origine italienne Henri Robecchi, qui possède également une maison à Écouen.

Il semble qu'un an après le mariage de son fils, Édouard Frère décide de l'accompagner visiter l'Italie, pays d'origine de sa belle-fille Giulia. Datée de 1876 et localisée à Rome, une toile témoigne de ce séjour. Comme de nombreux peintres depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Édouard visite les hauts lieux de l'antique cité et ne peut que s'arrêter face à la monumentalité du Colisée. Depuis l'un des vomitoires conduisant aux gradins, le peintre saisit la perspective de l'architecture de pierre et de brique s'ouvrant sur la vaste arène au cœur de la structure. Au centre de la composition, les ruines laissent apparaître sous un arc un ciel clair blanchi par les nuages. Dès cette époque, le lieu attire de nombreux visiteurs que le peintre représente discrètement. Sur la gauche, l'un d'eux, appuyé à un garde-corps, admire les effets du temps qui passe sur les pierres alors que dans le lointain trois minuscules touches de peinture permettent d'évoquer d'autres touristes au pied des gradins opposés. Si les paysages et les vues d'architecture sont rares dans l'œuvre d'Édouard Frère, nous pouvons retrouver dans cette vue du Colisée la même douce lumière que dans ses scènes d'intérieur où femmes et enfants s'affairent à leurs tâches quotidiennes.



Achille Benouville, *Le Colisée vu du Palatin*, 1870, huile sur toile, Paris, musée du Louvre, en dépôt au musée d'Orsay



### 33. Alfred BRAMTOT (1852-1894)

*Joseph reconnu par ses frères*, 1876

Huile sur toile

40,5 x 32 cm

Signé et daté en bas à gauche *A. Bramtot 1876*

Alfred Bramtot est né à Paris en 1852. Chef du secrétariat de la Banque de France, son père est en charge des affaires du peintre William Adolphe Bouguereau avec lequel il se lie d'amitié. Dès l'enfance, Alfred croise le célèbre artiste qui lui inspire sa vocation de peintre. Une fois accepté à l'École des Beaux-Arts, il choisit naturellement son atelier et devient au fil des années l'élève préféré du maître. Le jeune artiste fait ses débuts officiels au Salon de 1875 en exposant un portrait et une toile de grand format représentant saint Sébastien, immédiatement acquise par l'État. L'année suivante, il présente deux nouvelles œuvres au Salon tout en poursuivant ses études et en se préparant au Prix de Rome. Les différentes étapes pour accéder à la phase finale du prestigieux concours incluent la réalisation de plusieurs esquisses sur des sujets tirés de la mythologie ou de la Bible. L'une d'elles illustre un épisode de l'Ancien Testament « Joseph reconnu par ses frères ».

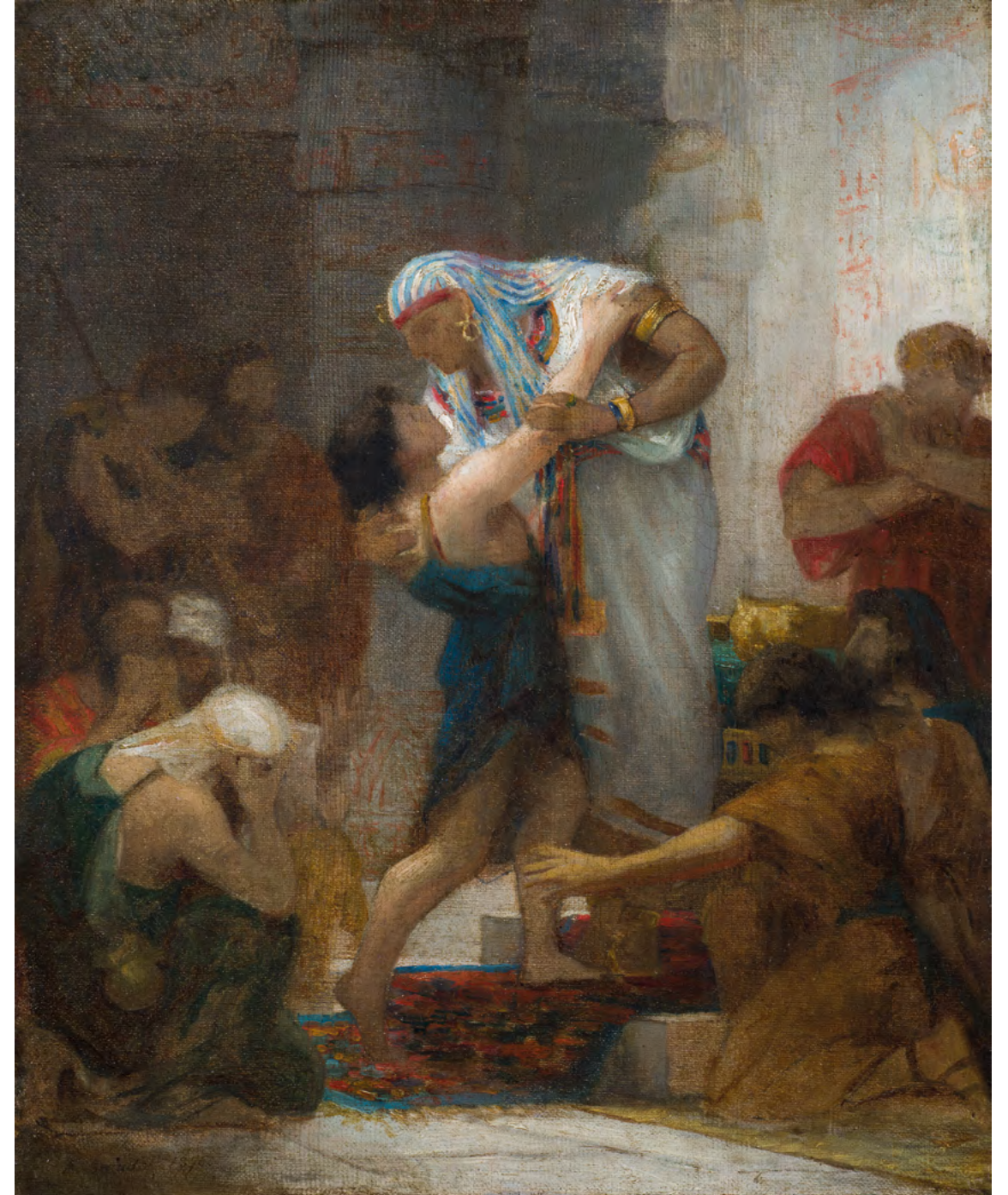
Figure importante de la Genèse, Joseph est l'un des douze fils de Jacob. Après avoir été vendu comme esclave par ses frères jaloux, la destinée fait de lui l'homme le plus puissant d'Égypte après le pharaon. Si de nombreux épisodes de la vie du personnage vont inspirer les artistes, celui où Joseph est reconnu par ses frères qu'il vient de pardonner reste l'un

des plus récurrents. Dans la peinture de Bramtot, Joseph, richement vêtu à l'égyptienne, se tient debout au centre de la composition. Le plus jeune de ses frères, Benjamin, se redresse et saute littéralement à son cou. À leurs pieds, le reste de la fratrie, toujours agenouillée, semble ne pas avoir encore reconnu Joseph. Même si l'œuvre reste une esquisse, le peintre a choisi de savamment détailler plusieurs éléments : le décor du palais évoquant l'architecture égyptienne, ses colonnes papyrifomes et des hiéroglyphes sur les murs ainsi que le costume blanc de Joseph agrémenté de nombreux bijoux en or, montrent une étude approfondie des découvertes archéologiques par l'artiste.

Cette année-là, Alfred Bramtot échoue lors de la phase finale du concours dont le sujet était « Priam aux pieds d'Achille » et doit attendre 1879 pour y parvenir, grâce à sa composition illustrant « La Mort de Démosthène ». Après son séjour en Italie comme pensionnaire de la Villa Médicis, Bramtot rentre à Paris où il poursuit sa carrière officielle tout en enseignant aux côtés de son maître dans la célèbre Académie Julian puis à l'École polytechnique comme professeur de dessin. En 1894, âgé seulement de quarante-et-un ans, le peintre meurt d'une « maladie de poitrine ».



A. Bramtot, *La Mort de Démosthène*, 1879, huile sur toile, Paris, ENSBA



### 34. Félix-Joseph BARRIAS (1822-1907)

*Portrait d'une courtisane*, 1877

Huile sur toile

41,5 x 38 cm

Signé et daté en haut à droite *F. Barrias 1877*

Sous le Second Empire puis la Troisième République, la prostitution permet à certaines femmes de gravir rapidement les échelons sociaux. Comme a pu le montrer l'exposition *Splendeurs et misères. Images de la prostitution (1850-1910)* présentée en 2015 au musée d'Orsay, la marquise de la Païva, Liane de Pougy, Valtresse de La Bigne, Henriette Hauser et plus tard Sarah Bernhardt obtiennent le statut ambivalent de courtisanes. Autrement appelées « grandes horizontales » ou « demi-mondaines », ces femmes fréquentent la meilleure société parisienne et peuvent se faire construire de luxueux hôtels particuliers. La Païva, par exemple, pour décorer sa demeure des Champs-Élysées, fait appel aux meilleurs artisans et à des peintres renommés que l'on qualifiera plus tard de « pompiers » par opposition aux impressionnistes.

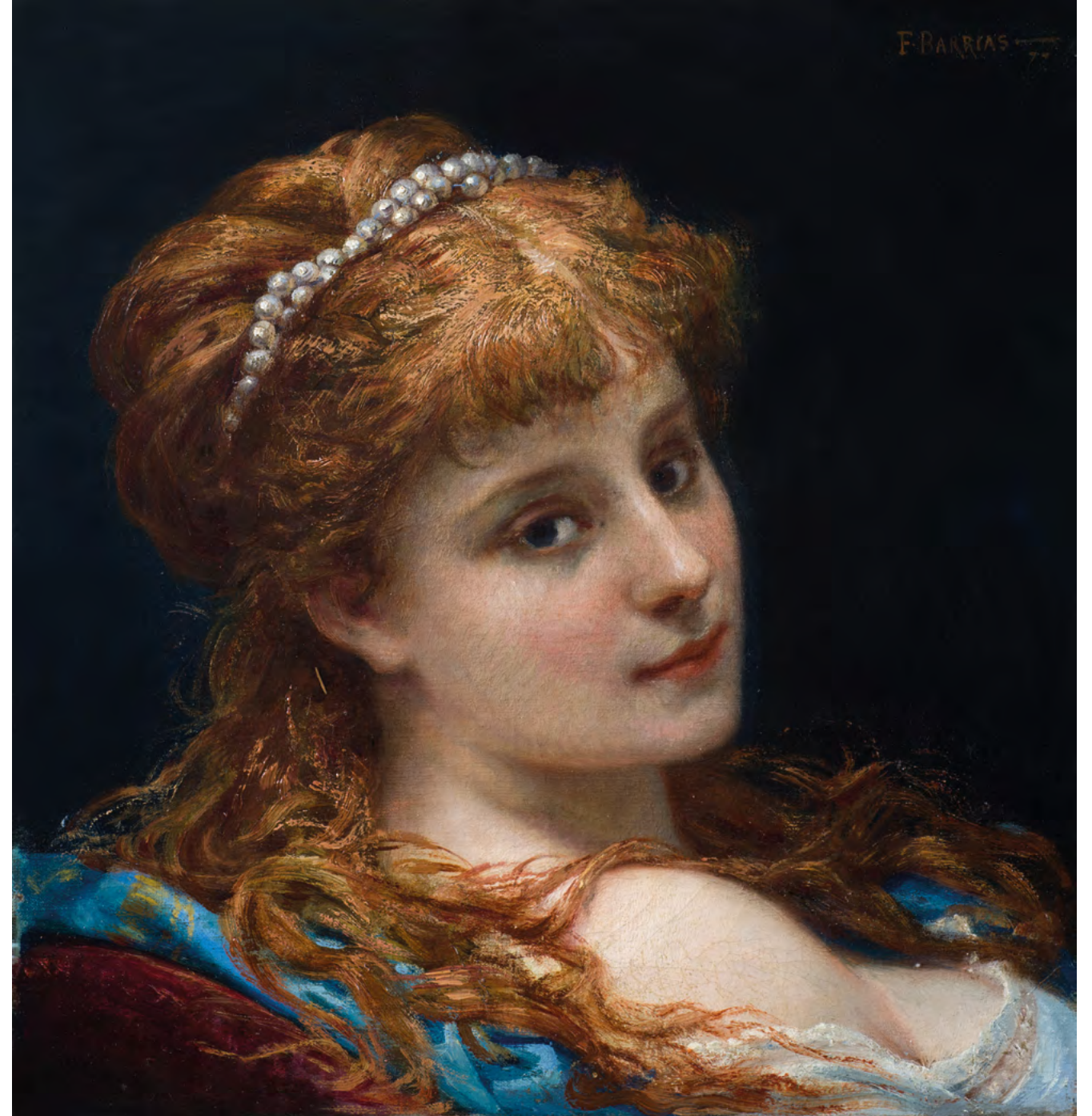
En 1877, le peintre académique Félix-Joseph Barrias, ancien lauréat du Prix de Rome, réalise le portrait en buste d'une jeune femme. Sur une toile presque carrée, le modèle découvre une épaule et l'amorce d'un sein tout en nous fixant de ses yeux sombres et mélancoliques. Sa position alanguie et le collier de perles blanches noué dans sa belle chevelure rousse, laissent penser qu'il doit s'agir d'une courtisane.

Nous remercions Madame Margarida Güell-Baró d'avoir confirmé l'attribution à Barrias après un examen photographique.



Henri Gervex, *Rolla*, 1878, huile sur toile, Bordeaux, musée des Beaux-Arts

Henri Gervex, en 1878, scandalisera le comité en voulant présenter au Salon une toile illustrant le poème d'Alfred de Musset, *Rolla* : la femme nue allongée sur le lit défait, le corset dénoué à terre — suggéré au peintre par Manet — les perles, le haut de forme et la canne ne laissent en effet aucun doute sur la nature de la scène. La même année que notre tableau, Édouard Manet se voit lui aussi refuser au Salon son tableau *Nana*. Les modèles qui ont posé pour Gervex, Manet et Barrias partagent un grand nombre de points communs. Dans le cas de Manet, nous savons que l'actrice et courtisane Henriette Hauser, alors âgée de quarante-sept ans, posa pour la figure de Nana même si elle semble avoir été rajeunie par le peintre. Sa coiffure ainsi que sa physionomie générale nous laissent penser qu'elle a également pu prêter ses traits à la langoureuse femme rousse peinte par Barrias. Une autre toile du peintre, datant de 1879, reprend un modèle approchant mais aux traits plus stylisés dans une atmosphère orientaliste. Vendu aux enchères en 2010, ce dernier tableau fut proposé sous le titre *Femme orientale, allégorie de la Richesse et de la Vérité*.



### 35. Évariste Vital LUMINAIS (1821-1896)

*Étude de tête de jeune fille*, vers 1880

Huile sur toile

33 x 24 cm

Signé du monogramme de l'artiste *E.L*

Se détachant sur un fond gris, une jeune fille aux cheveux blonds, attachés, baisse la tête. Le regard absent, elle serre les lèvres et semble rétive. Véritable tête d'expression, cette étude est due aux pinceaux du peintre Évariste Vital Luminais dont la toile la plus célèbre, *Les Énergés de Jumièges*, est conservée au musée des Beaux-Arts de Rouen.

Né à Nantes en 1821, Évariste Vital Luminais a dix-huit ans lorsqu'il entre à l'École des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier de Léon Cogniet. Par la suite, il fréquente Constant Troyon, paysagiste et peintre animalier, qui deviendra son véritable maître. Il débute au Salon de 1843 avec une *Scène de guerre civile, en Basse-Bretagne, sous la République* puis en exposant plusieurs peintures aux sujets inspirés par sa région natale. Dès 1848, il semble déjà s'intéresser à l'histoire des Gaulois comme peut en témoigner le titre de l'œuvre qu'il expose cette année-là : *Déroute des Germains, après la bataille de Tolbiac*. Fasciné par Jules César et la Guerre des Gaules, le nouvel empereur Napoléon III plébiscite les œuvres qui illustrent cette période de l'histoire. Jusqu'à la fin du Second Empire, Luminais apparaît au Salon en exposant des paysages, des peintures illustrant la vie des pêcheurs bretons et quelques

sujets d'histoire. Ce n'est réellement qu'après 1870 et suite à l'instauration de la Troisième République que le peintre se spécialise dans l'illustration des thèmes tirés de l'histoire gauloise et mérovingienne. Ces deux périodes s'inscrivent parfaitement dans le mouvement de réécriture du « roman national », véritable construction mythifiée de l'histoire de France destinée à l'instruction d'un public populaire. Propres à illustrer les discours des manuels d'histoire, les œuvres de Luminais sont régulièrement acquises par l'État sous la Troisième République.

L'*Étude de tête de jeune fille* peut être rapprochée d'une toile intitulée *Les Captives*, vendue chez Christie's à New York en 1982. L'œuvre représente des cavaliers gaulois venant d'enlever un groupe de femmes. Au premier plan, l'une des captives, retenue sur un cheval blanc, se débat entre les bras d'un guerrier gaulois. Plus loin, deux femmes attachées avancent les pieds dans l'eau et la tête baissée. Celle de gauche, vêtue d'une longue robe blanche, pourrait correspondre à la figure définitive pour laquelle l'*Étude de tête de jeune fille* serait préparatoire.



É. V. Luminais, *Les Captives*, vers 1880, huile sur toile, vente anonyme, New York, Christie's, 26 février 1982, n° 18



**36. Emmanuel Michel, dit Many BENNER (1873-1965)**

*Judith et Holopherne*, vers 1894

Huile sur toile

38 x 46 cm

Dédicacé et signé en bas à gauche *A MON CHER AMI B. CROCE-SPINELLI – SOUVENIR AFFECTUEUX MANY BENNER*

Provenance : Bernard Crocé-Spinelli (1871-1932), compositeur français



M. Benner, *Judith montre la tête d'Holopherne aux habitants de Béthanie*, vers 1894, huile sur toile, Belfort, musée d'Art et d'Histoire

Emmanuel Michel Benner est le fils et le neveu des peintres alsaciens Jean et Emmanuel Benner. Né à Capri en Italie, le jeune artiste entre à l'École des Beaux-Arts à l'âge de seize ans. Pour se préparer au concours du Prix de Rome, il suit les cours de Jean-Jacques Henner et obtient un second prix en 1894 avec sa toile, *Judith montre la tête d'Holopherne aux habitants de Béthanie (sic)*. Aujourd'hui conservée au musée d'Art et d'Histoire de Belfort, la toile illustre l'épisode biblique dont Judith est l'héroïne. L'Ancien Testament relate le courage de cette jeune Juive qui décide de se sacrifier pour sauver son peuple après la prise de son village par l'armée babylonienne. Aidée d'une servante, elle parvient à pénétrer dans le camp ennemi et séduit leur chef, Holopherne, qui l'invite sous sa tente. La nuit venue, profitant de son sommeil, Judith le décapite puis revient dans son village en exhibant la tête de sa victime.

Sur une autre toile de petite dimension, le jeune artiste, qui a pris le surnom de Many, représente le moment qui précède la scène sanglante de la décapitation. Holopherne, entièrement nu, s'est endormi sur les jambes de Judith qui le regarde. La jeune femme entrouvre d'une main la tente pour

faire entrer sa servante. Le corps du général, fortement éclairé, contraste avec la pénombre ambiante du décor constitué d'un lit et de quelques accessoires. L'œuvre, brossée avec rapidité, laisse apparaître le dessin sous-jacent à l'encre et montre l'influence de Henner sur le style de Benner à ses débuts. La posture de la victime renvoie à celle des figures du Christ peintes par Henner vingt ans plus tôt. L'œuvre porte une dédicace au futur compositeur et chef d'orchestre Bernard Crocé-Spinelli. Ce dernier, à cette époque encore étudiant au conservatoire, remportera en 1897 le second Grand Prix de Rome avant de prendre la direction du conservatoire de Toulouse en 1902.

Many Benner, qui participe régulièrement aux salons, remporte plusieurs médailles et voyage en Italie, en Grèce et en Espagne grâce à une bourse de l'État. Fidèle au souvenir de son maître, Benner prend la direction du musée national Jean-Jacques Henner à sa création en 1926, avenue de Villiers à Paris. Ce musée conserve, outre les œuvres de Henner, un bel ensemble de peintures et de dessins légué par Many Benner à son décès.



### 37. Émile DELOBRE (1873-1956)

*Orphée*, vers 1895-1898

Huile sur panneau

31 x 26,5 cm

Signé en bas à droite *Emile Delobre*

Né à Paris en 1873, Émile Delobre intègre l'École des Arts décoratifs à l'âge de quatorze ans, avant d'entrer aux Beaux-Arts où il suit l'enseignement de Gustave Moreau aux côtés de Matisse, Marquet, Rouault et Dufy. Il fréquente également l'atelier de Fernand Cormon dont il sait habilement copier le style. Au cours de sa carrière, Delobre reçoit divers prix – dont le prix Chenavard – et expose dès 1893 au Salon. En 1895, voyant la fin de sa vie approcher, Gustave Moreau souhaite transformer sa maison-atelier du 14 rue de La Rochefoucauld en musée et demande à Delobre de le seconder. Avec son aide, il entreprend la réalisation de plusieurs toiles de grand format et rédige des notices explicatives à l'intention des futurs visiteurs. Durant les trois années qui précèdent la mort du maître, le jeune Émile Delobre va se consacrer à cette tâche. Certains témoignages permettent d'attester l'intervention de l'élève dans les dernières œuvres de Gustave Moreau. Selon le peintre Georges Desvallières, le 2 avril 1898, soit deux semaines avant la mort de Moreau, ce dernier fait venir Delobre à son chevet pour lui demander de retoucher une *Salomé*. Le jeune peintre maîtrise alors parfaitement la technique de son ancien professeur au point de signer de son nom certaines études préparatoires, à l'image du carton pour *Les Lyres mortes* en 1896.

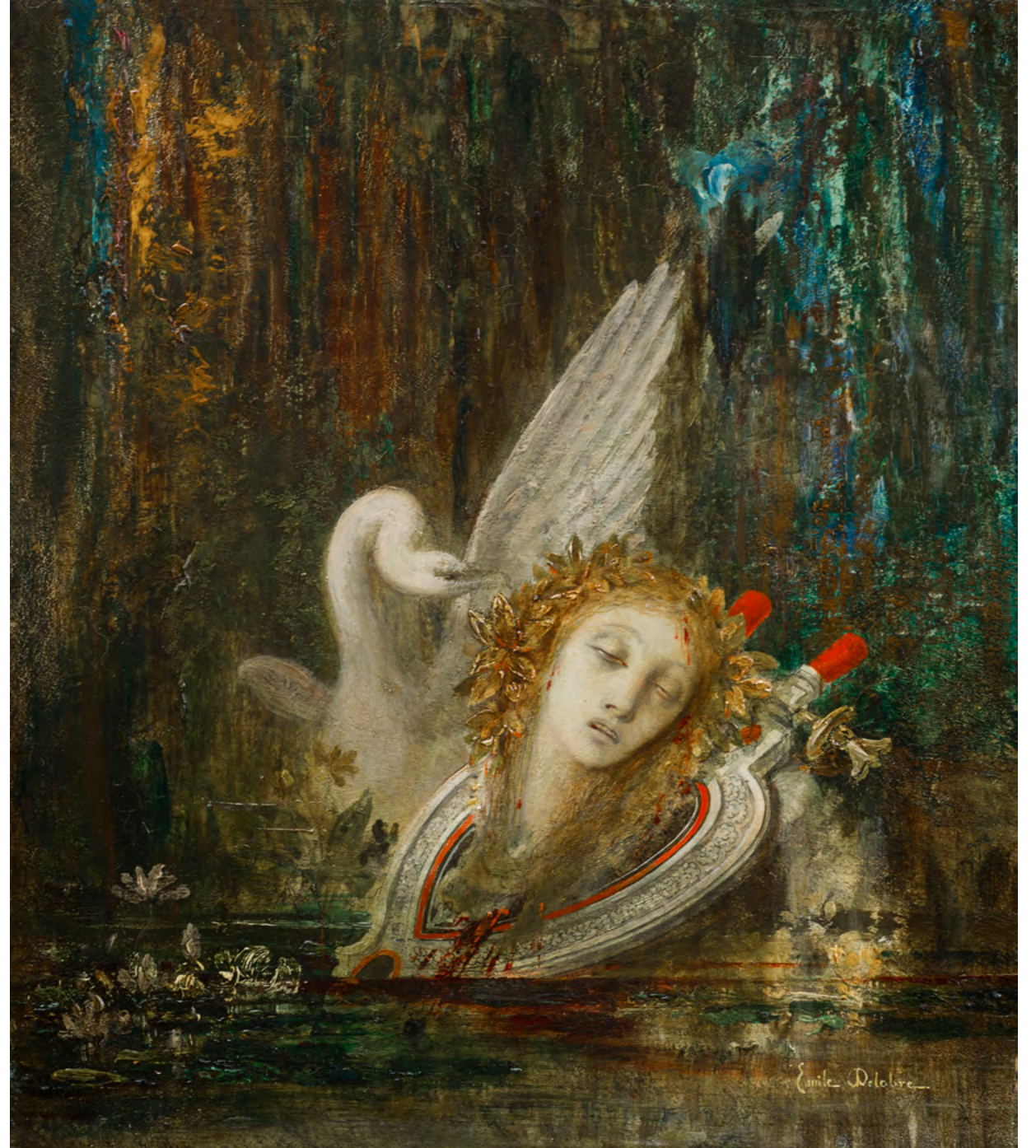
À la même époque, Émile Delobre réalise plusieurs œuvres directement inspirées par Moreau, tant par leur style que par le choix des sujets. Le thème d'Orphée, si souvent traité par son maître, apparaît dans une toile intitulée *La Mort du poète* que

Delobre expose au Salon de 1896. Il reprend ce sujet dans une petite peinture à l'huile sur panneau. Devant une végétation luxuriante faite d'empâtements verts, bleus, bruns et orange, le héros grec, les traits juvéniles, est ceint d'une couronne de lauriers qui se mêle à sa chevelure rousse. Parmi les nénuphars, sa tête flotte à la surface de l'onde ensanglantée. Son visage emprisonné par sa lyre est accompagné d'un cygne. Selon une variante du mythe, Orphée, inconsolable de la mort d'Eurydice, fut en effet métamorphosé par Zeus en cygne après sa mort. Pour la figure du héros, Delobre, comme Moreau pour son tableau de 1865, s'inspire d'un moulage d'après l'*Esclave mourant* de Michel-Ange.

Après la mort de Moreau, Delobre ne connaît pas la carrière que son maître aurait pu lui souhaiter. Si, en 1906, un article de *La Revue du bien dans la vie et dans l'art* qui lui est entièrement consacré le qualifie de « *filz de Gustave Moreau* » et reproduit plusieurs de ses œuvres de jeunesse, le peintre vit principalement grâce à des commandes de copies d'après les maîtres anciens que lui passe l'État. Jusqu'à ses soixante-douze ans, Delobre, tombé dans l'oubli, travaille en tant que restaurateur pour le compte du galeriste Nathan Wildenstein. En 1984, dans *The Art of the Forger*, l'historien de l'art Christopher Wright le qualifie de faussaire et lui attribue la paternité du tableau *La Disuse de bonne aventure* de Georges de La Tour conservé au Metropolitan Museum of Art de New York.



Gustave Moreau, *Orphée*, 1865, huile sur panneau, Paris, musée d'Orsay



38. Auguste LEROUX (1871-1954)

*Le Banquet sanglant du marquis Fabrice*, vers 1898

Huile sur toile

50 x 61 cm

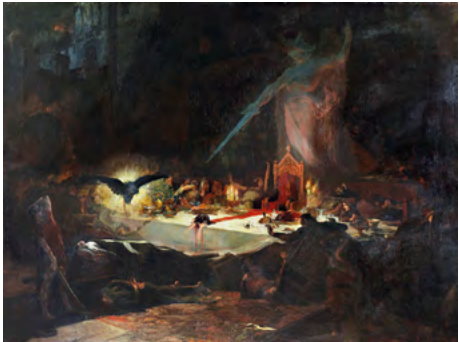
Provenance : fonds d’atelier Auguste Leroux ; vente du 31 janvier 1995, Paris, hôtel Drouot, Millon et Cl. Robert, lots 260 ou 261 (tous les deux décrits comme « Étude de massacre. *Huile sur toile, non signée. 50 x 61 cm* ») ; marché de l’art bordelais ; collection particulière parisienne depuis la fin des années 1990

Porte sur le châssis le tampon Auguste Leroux (Lugt 5653)

Marque de toile Paul Foinet

Trente sur les crochets et douze sur le pal  
Expirent au-dessus du porche principal  
Tandis qu’en joyeux chants les vainqueurs se répandent,  
Auprès de ces poteaux et de ces croix où pendent  
Ceux que Malaspina vient de supplicier,  
Corbeaux, hiboux, milans, tout l’essaim carnassier,  
Venus des monts, des bois, des cavernes, des havres,  
S’abattent par volée et font sur les cadavres  
Un banquet, moins hideux que celui d’à côté.

Ces vers de *La Confiance du marquis Fabrice*, dont s’inspire le peintre Auguste Leroux, sont puisés dans *La Légende des siècles* de Victor Hugo, publié en 1859 par Hetzel. L’histoire se déroule en Ligurie et a pour trame le drame du marquis Fabrice d’Albenga, un vieillard candide de quatre-vingts ans. Ce dernier est le tuteur de sa petite fille Isora de Final dont les richesses sont convoitées par le faux empereur Ratbert qui s’invite au château. La toile au sujet macabre représente une cour dans laquelle a été dressée une grande tablée. Petit à petit, l’œil comprend que le long des hautes façades de pierre, les lignes verticales correspondent des corps pendus à des cordes. Sur la gauche, une nuée de rapaces vient se repaître des dépouilles ainsi exposées. Les corps suppliciés sont ceux des occupants du château que Ratbert a fait passer au fil de l’épée. L’œuvre est à mettre en rapport avec le tableau *Les deux têtes*, dont l’esquisse fut présentée au Salon de 1899 et qui représente une scène tirée de la section XV du



A. Leroux, *Les Deux têtes*, 1898, huile sur toile, Guernesey, Maison de Victor Hugo-Hauteville House

même poème dans laquelle l’archange vient de punir Ratbert au moment même du supplice de Fabrice. Les deux toiles, aux décors presque identiques, se différencient par leurs ambiances, l’une diurne et l’autre nocturne, mais surtout par leur animation. La scène plongée dans la pénombre est marquée par la présence de figures surnaturelles, une statue vengeresse et un oiseau à tête de vieillard.

Auguste Leroux est le fils du marchand et éditeur d’estampes Gustave Ferdinand Leroux et le frère du peintre Georges Leroux. Il se forme à l’École des Arts décoratifs puis à l’École des Beaux-Arts sous la direction du peintre Léon Bonnat. En 1894, il obtient le Prix de Rome grâce à *Judith présentant la tête d’Holopherne aux habitants de Béthulie* conservé au Beaux-Arts de Paris et devient pensionnaire de la Villa Médicis pour trois années, de 1895 à 1898. Rentré à Paris, Auguste Leroux mène une carrière de peintre, d’illustrateur et de décorateur. Il participe notamment au décor en mosaïque de la chapelle de la Vierge de la basilique du Sacré-Cœur à Montmartre. Dans les années 1990, plusieurs ventes comprenant le fonds d’atelier d’Auguste Leroux, ainsi que celui de son frère Georges et de sa fille Lucienne, eurent lieu à l’hôtel Drouot. Contrairement à la vente de 1992, un cachet fut créé en 1995. Celui-ci se retrouve placé sur le châssis au revers du *Banquet sanglant du marquis Fabrice*.



### 39. Raoul ULMANN (1867-1941)

*Le Remorqueur*, vers 1899

Huile sur panneau

25 x 23 cm

Dédicacé et signé en bas à gauche *A mon ami Dauvergne / R. A. Ulmann*

Provenance présumée : collection Adolphe Dauvergne (1865-1924)

Petit-fils de l'artiste alsacien Abraham Ulmann et neveu du peintre Benjamin Ulmann, Raoul Ulmann décide de poursuivre la tradition familiale et se forme à l'Académie Julian auprès de William Adolphe Bouguereau et de Tony Robert-Fleury. Il débute au Salon en 1889 avec une vue de *La Chapelle Saint-Marc, à Trévenenc* en Bretagne et devient membre de la Société libre des artistes français en 1892. Avec les autres sociétaires, il participe régulièrement aux expositions officielles en présentant des vues inspirées par la Bretagne et la Hollande. À partir de 1899, année où il expose neuf peintures, son attention semble se porter sur les vues de Paris et plus particulièrement sur le fleuve qui traverse la capitale. Les titres de ses œuvres reflètent alors son intérêt pour la lumière et ses variations au fil des heures du jour.

Peint avec vivacité sur un petit panneau d'acajou presque carré, *Le Remorqueur* montre un bateau à vapeur longeant l'île de la Cité, sur la Seine. Au centre, les deux tours et la flèche de Notre-Dame de Paris se détachent en une imposante silhouette brune sur un ciel blanc mouvementé. Les traces visibles du pinceau laissent transparaître la réserve du support de bois rouge et ne cachent en rien le geste rapide de l'artiste. Ulmann semble prendre un grand plaisir à étudier les fumées

noirâtres s'échappant des hautes cheminées des remorqueurs qui parcourent la Seine. Ces bateaux, propulsés par de puissantes machines à vapeur, avaient pour mission de tractionner à l'aide d'un câble les lourdes péniches qui traversaient Paris sur le fleuve. Ce thème inspirera au peintre plusieurs autres œuvres dont une toile qu'il exposera au Salon de 1904. La petite huile non datée porte une dédicace « *A mon ami Dauvergne* » certainement destinée au peintre méconnu Adolphe Dauvergne.

Tout au long de sa carrière, Raoul Ulmann reçoit les honneurs de l'État qui lui achète ou lui commande des œuvres dont certaines seront affectées aux décors de l'Assemblée nationale ou du palais de l'Élysée. En 1909, la célèbre galerie Georges Petit lui consacre une rétrospective sur laquelle François Monod, dans le journal *Art et Décoration*, écrit des commentaires élogieux. Lauréat du prix Puvis de Chavannes en 1931, Raoul Ulmann termine ses jours à Neuilly-sur-Seine où il s'éteint le 28 juin 1941. Aujourd'hui, plusieurs de ses peintures sont conservées au musée d'Orsay, au musée des Beaux-Arts de Quimper ou au musée Bonnat-Helleu à Bayonne.



R. Ulmann, *Le Canal de la Bastille*, 1900, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay



## 40. Julien Auguste HERVÉ (1854-1932)

*Expressionnisme : l'Ancêtre*, 1905

Huile sur toile

65 x 50 cm

Signé et daté en bas à gauche *Julien Hervé / 1905*

Exposition : Paris, 21<sup>e</sup> Salon des indépendants, 1905, n° 1915 ; Nantes, Galerie de l'école des Beaux-Arts, mai 1987, n° 15

Bibliographie : *Exposition des indépendants*, cat. exp., Paris, Grandes Serres de la ville de Paris, 24 mars-30 avril 1905, p. 115, n° 1915 ; Jacques Sauvageot, *Julien Hervé a-t-il été le Maître de l'Expressionnisme ?*, cat. exp., mai 1987, n° 15, pp. 4-19, ill. (intitulé par erreur « *Expressionnisme, La tentation de St Antoine* »)

Provenance : fonds d'atelier de l'artiste ; Yolande Hervé (1895-1980), fille de l'artiste ; vente publique dans les années 1980 ; collection privée

« En 1896, le peintre Julien Hervé, qui n'avait été jusqu'alors qu'un vulgaire peintre, débute, en coup de tonnerre, comme Maître de l'Expressionnisme. » Par ces mots, Gustave Coquiot, dans *Les Indépendants (1884-1920)*, publié en 1921, décrit le début de carrière d'un artiste aujourd'hui presque totalement oublié. Né à Basse-Indre en 1854, Julien Hervé fait ses études à l'École nationale supérieure des arts et métiers d'Angers. Après cinq années passées dans l'armée, il s'installe à Versailles en 1880 et trouve un emploi dans la Compagnie des chemins de fer de l'Ouest. Comme peintre, il adhère en 1888 à la Société des artistes indépendants. Créé quatre ans plus tôt, le Salon des Indépendants avait pour vocation de réunir les œuvres d'artistes revendiquant une certaine liberté dans leur travail et se tenant en marge du Salon des Beaux-Arts dominé par l'académisme. À cette époque, Hervé devient professeur de dessin et tente de vivre de son art en exposant ses toiles chaque année. Les livrets du Salon listent une centaine de ses toiles : des paysages, des sujets mythologiques ou bibliques mais surtout des figures aux titres souvent évocateurs. *Dédaigneuse*, *Mignonnette*, *Stupeur*, *Hargneux* ou encore *l'Ancêtre* suggèrent des têtes d'expression qui éclairent peut-être les intentions du peintre et le choix du terme « Expressionnisme » qu'il fait précéder dans les titres de ses œuvres à partir de 1896. Gustave Coquiot nous raconte encore que le public « *se dérange* » au Salon de 1898 pour voir

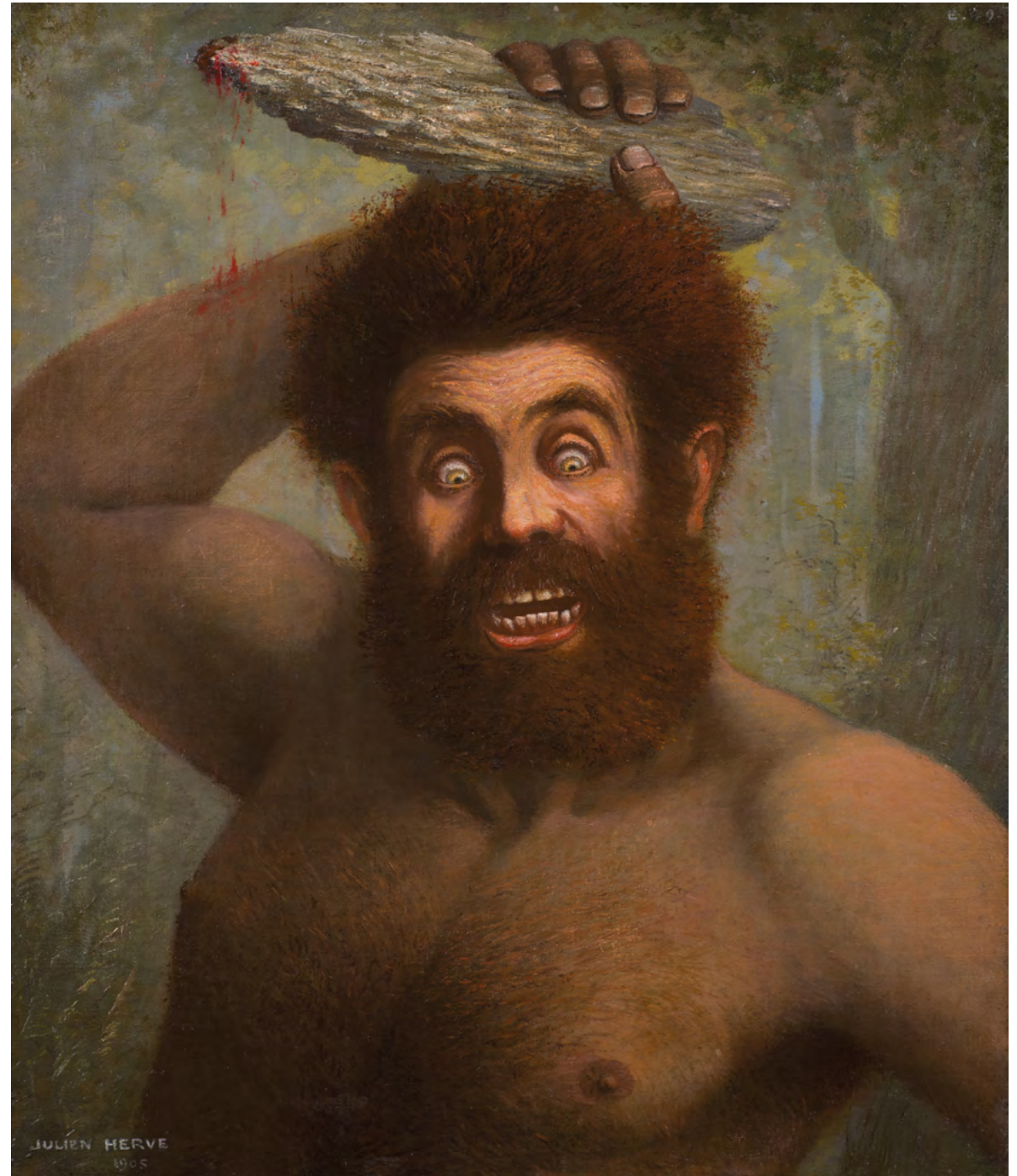


J. A. Hervé, *Adam et Ève après le péché*, 1911, huile sur toile, collection privée

les œuvres de Julien Hervé qui rencontrent un véritable succès de curiosité à l'image de celles du Douanier Rousseau.

Exposé au 21<sup>e</sup> Salon des Indépendants en 1905, *Expressionnisme : L'Ancêtre* représente un homme préhistorique. On ne peut qu'imaginer la stupeur du public face à une telle peinture. Le modèle barbu, à la chevelure rousse hirsute, nous regarde les yeux révoltés et la bouche ouverte. Cadré à mi-corps, torse nu, il lève le bras au-dessus de sa tête et nous menace avec un silex ensanglanté. Les traits de cet « ancêtre » semblent se retrouver, rajeunis, dans un autoportrait au pastel daté de 1880. En plus de lui-même, Hervé a dû trouver dans son entourage les autres modèles pour ses figures « expressionnistes » qu'il expose au Salon des Indépendants jusqu'en 1914.

Après le décès du peintre en 1932, sa fille Yolande conserve l'ensemble de ses toiles jusqu'à leur dispersion à Nantes dans les années 1980. La timide redécouverte de son œuvre date de cette période et permet l'organisation d'une rétrospective à Nantes en 1987. La cinquantaine de peintures et les éléments biographiques réunis à l'occasion de cette exposition permettent de comprendre qu'il serait hasardeux et excessif de vouloir tisser des liens entre ce déroutant « Maître de l'Expressionnisme » oublié et le mouvement d'avant-garde qui vit le jour en Allemagne au début du XX<sup>e</sup> siècle.



|                                      |       |                                     |       |
|--------------------------------------|-------|-------------------------------------|-------|
| AUGUSTIN Jean-Baptiste Jacques ..... | 3     | GIRAUD Sébastien-Charles .....      | 29    |
| BARRIAS Félix-Joseph .....           | 34    | GIRAUD Eugène.....                  | 22    |
| BENNER Many .....                    | 36    | GUDIN Théodore .....                | 6     |
| BERLOT Jean-Baptiste .....           | 9     | GUIGOU Paul.....                    | 30    |
| BOUGOURD Auguste .....               | 24    | HENNON-DUBOIS Romulus Antoine ..... | 17    |
| BOUGUEREAU William Adolphe .....     | 27    | HERVÉ Julien Auguste .....          | 40    |
| BOULANGER Louis .....                | 15-21 | LAFAYE Prosper .....                | 25    |
| BOUTON Charles-Marie .....           | 4     | LAPITO Louis-Auguste .....          | 10    |
| BRAMTOT Alfred-Henri .....           | 33    | LEHMANN Henri .....                 | 14-31 |
| CHARPENTIER Louis Eugène .....       | 16    | LEROUX Auguste .....                | 38    |
| CHIFFLART François-Nicolas .....     | 26    | LUMINAIS Évariste Vital .....       | 35    |
| CURZON Alfred (de) .....             | 23    | MOREAU Louis-Gabriel .....          | 2     |
| DAUZATS Adrien .....                 | 12    | PRÉVOST Nicolas .....               | 18    |
| DELOBRE Émile .....                  | 37    | REVEST Cornélie-Louise .....        | 5     |
| DEMACHY Pierre-Antoine.....          | 1     | RUDDER Louis Henri (de) .....       | 20    |
| DESGOFFE Alexandre .....             | 11    | SCHEFFER Henry .....                | 7     |
| FLANDRIN Paul .....                  | 19    | ULMANN Raoul André .....            | 39    |
| FLEURY Léon .....                    | 8-13  | VERNET Horace .....                 | 28    |
| FRÈRE Édouard .....                  | 32    |                                     |       |

Catalogue réalisé en collaboration avec Elsa Manant et Thomas Unger

Nous tenons à remercier chaleureusement Louise d'Argencourt, Gérard Audinet, Camille Ayasse-Staletti, Chantal Bourgeot, Isabelle Bozzi, Bernard Branger, Christophe Brouard, Julien Chaudet, Alexandre Gady, Thomas Gérard, Margarida Güell-Baró, Isabelle Julia, Yann Jurez-Lancien, Sébastien Leboucher, Sidonie Lemeux-Fraitot, Jean-Louis Litron, Bernd Pappe, Marie Pętkowska Le Roux, Alberto Ricci, Loualid Saïdi, Philippe Sorel, Georges Vigne et Olivia Voisin.

