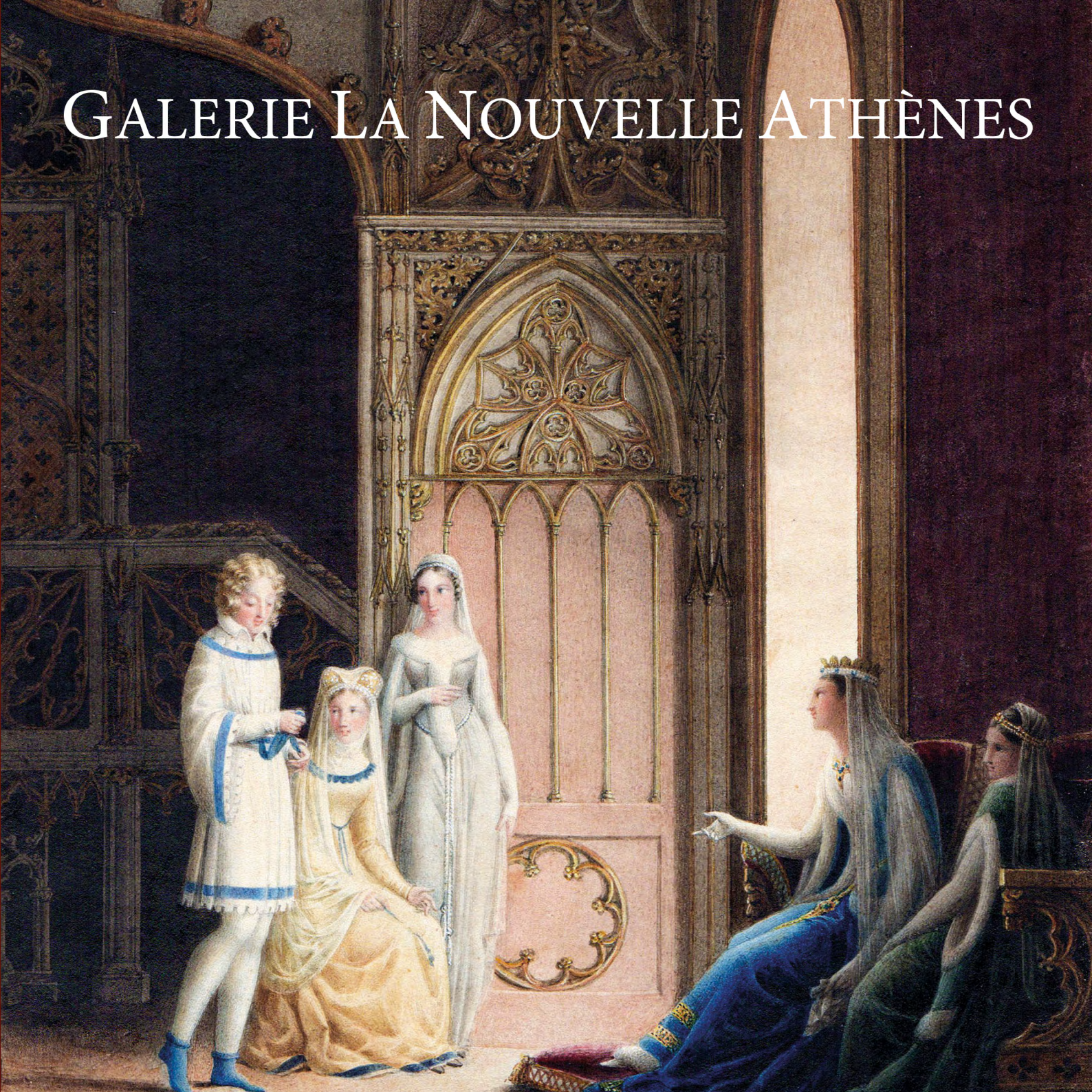
Galerie La Nouvelle Athènes



Galerie
La Nouvelle Athènes

Raphaël Aracil de Dauksza & Damien Dumarquez

Dessins et aquarelles du XIXe siècle

Printemps 2022

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

1. Charles ESCHARD (1748-vers 1815)

Caprice antique, vers 1780

Lavis d'encre brune sur trait de crayon sur papier

25,4 x 32 cm

Signé au milieu sur la gauche *C. Echard*

François Duquesnoy, *Bacchanale d'enfants*, vers 1630, marbre, Rome, Galleria Spada

Dans le dernier quart du XVIIIe siècle, le goût pour l'antique s'impose dans tous les arts. Alors que le peintre Jacques-Louis David pose les bases du néo-classicisme en France, les artistes de la génération précédente, à l'image de Jean-Honoré Fragonard, s'éloignent du style rocaille et teintent leurs œuvres d'un esprit plus classique. Depuis l'Italie, l'intérêt pour les ruines de Giovanni Battista Piranesi se diffuse en France, notamment par l'intermédiaire du peintre Hubert Robert et des graveurs qui ornent les ouvrages imprimés de frontispices où la lettre se mêle aux éléments inspirés de l'antiquité.

Charles Eschard, peintre, dessinateur et graveur, réalise à cette époque l'une de ses feuilles les plus réussies. Véritable caprice au lavis d'encre, ce dessin montre en son centre un bas-relief représentant la mythique chèvre Amalthée avec laquelle jouent des enfants. Le bloc sculpté, comme abandonné en pleine nature, est posé à même le sol et en partie recouvert par la végétation. Tout autour, l'artiste a choisi d'installer différents éléments : un obélisque inspiré par l'Égypte en grande partie tronqué par le cadrage, un vase orné d'un mascaron, le pied d'une sculpture de héros en marbre et le buste renversé d'un homme, sans piédestal, qui semble évoquer la figure de Sénèque. Sur la gauche, un médaillon sculpté d'un profil féminin à la manière d'un camée complète la composition.

Selon plusieurs sources d'époque, Charles Eschard serait né à Caen en 1748 avant de s'installer à Rouen où il devient l'élève de Jean-Baptiste Descamps, fondateur de la célèbre école de dessin de la ville. En 1773, alors âgé de vingt-cinq ans, Eschard arrive à Paris et devient professeur de dessin. Peu de temps après, il effectue plusieurs voyages en Hollande, en Savoie et peut-être en Russie. Présenté à l'Académie par le peintre Pierre-Antoine Demachy en 1782, le morceau de réception de Charles Eschard est refusé l'année suivante malgré le soutien du directeur Jean-Baptiste-Marie Pierre. L'artiste ne présentera plus sa candidature mais obtiendra finalement sa réintégration en 1789. Deux ans plus tard, il participe au Salon en exposant sept paysages. Le livret précise alors qu'il vit au numéro 92 de la rue Neuve-des-Petits-Champs. Par la suite, il expose de nouveau plusieurs paysages en 1798 puis contribue en 1806 à l'illustration des *Campagnes de Napoléon en Italie* sous la direction de Vivant Denon. Les détails de sa vie et de sa carrière après cette date nous sont inconnus. Seule l'existence d'un dessin daté de 1815 atteste que l'artiste est toujours vivant à ce moment-là. Le musée des Beaux-Arts de Caen, qui conserve ce dernier dessin, a consacré à Charles Eschard une exposition en 1984 dont le catalogue continue de faire autorité.

2. Angelo UGGERI (1754-1837)

L'Inondation du Panthéon à Rome, entre 1793 et 1798

Plume et lavis d'encre brune sur papier

26 x 18 cm

Titré en bas sur la feuille *L'Intérieur du Panthéon inondé 2*

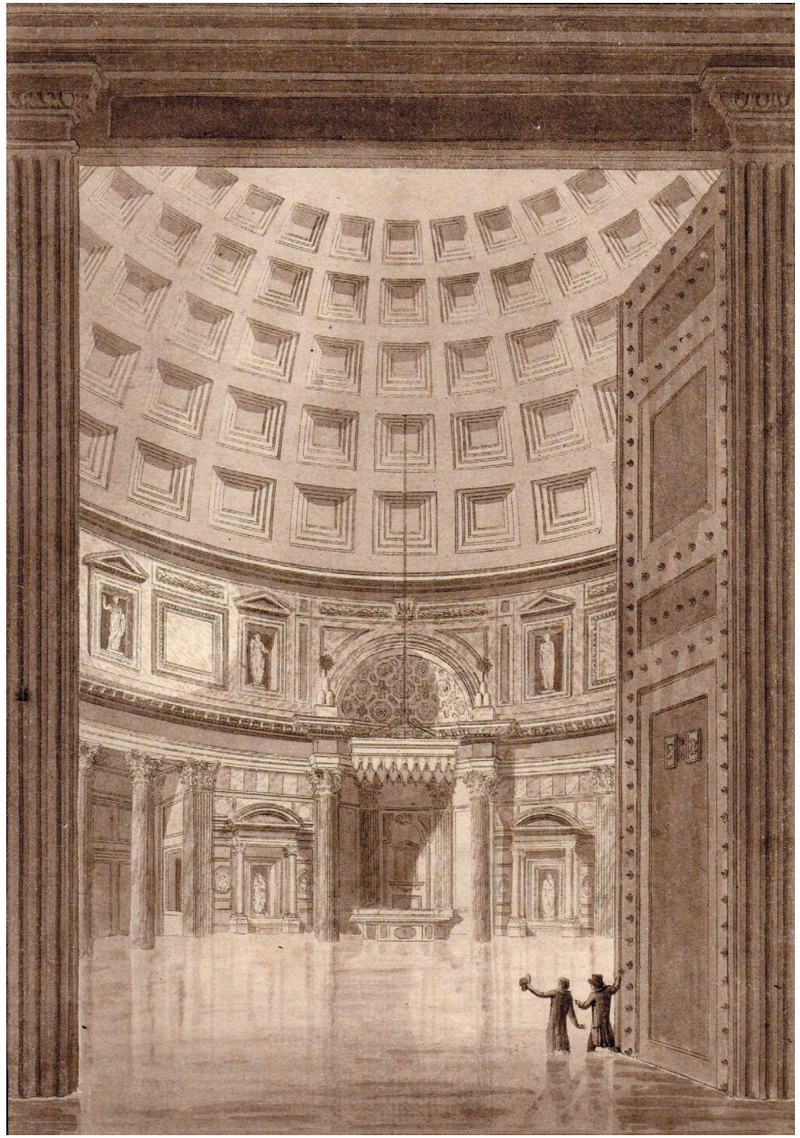
Annoté au verso *[…] Rome*

Angelo Uggeri, *Vue de l'intérieur du Panthéon*, vers 1790, encre et aquarelle, collection particulière

Angelo Uggeri, surnommé l'abbé Uggeri, est un architecte, dessinateur et graveur italien. Né à Gerra près de Parme, le 14 avril 1754, il débute ses études de théologie au collège des jésuites de Crémone et s'intéresse très tôt à l'iconographie et à l'architecture. Désireux d'approfondir ses connaissances dans ce dernier domaine, Uggeri intègre l'Académie de Milan en classe d'architecture. Après une période de maladie qui le contraint à retourner dans sa ville natale, il décide de se rendre à Rome en 1788. Fasciné par les édifices tant antiques que modernes, Uggeri dessine sans relâche chaque monument de Rome et de ses alentours durant les presque cinquante années qui suivront. Publiés en plusieurs volumes entre 1789 et 1835, ces dessins reproduits en noir ou relevés d'encre connaissent alors un large succès en France et en Italie. Certains de ses sujets, probablement plus populaires que les autres, sont repris par l'artiste avec des variantes.

La vue de *L'Intérieur du Panthéon inondé* constitue la seconde planche illustrée d'un des volumes de ses *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne*. Dans l'exemplaire conservé à la BnF, la planche imprimée au trait est largement complétée au lavis d'encre par l'auteur. Sa composition existe à l'identique sans passage à l'encre brune mais également sur un dessin au lavis où l'image se retrouve inversée. Ce dernier pourrait être préparatoire à la plaque illustrant l'une des inondations de l'édifice antique à l'occasion du débordement du Tibre. Le préambule de l'ouvrage précisant que l'ensemble des dessins fut réalisé entre 1793 et 1798, il ne peut donc s'agir de la célèbre crue du 2 février 1805 mais d'une autre plus réduite quelques années auparavant. L'œuvre montre deux personnages pénétrant sous la coupole de l'édifice en se tenant sur la droite à l'une des immenses portes de bronze. Au sol, l'eau qui leur monte jusqu'aux genoux crée un miroir dans lequel les autels et les caissons se reflètent. Preuve du succès de ce sujet en particulier, il existe un autre dessin sur lequel les deux hommes sont remplacés par une barque qui navigue au centre de l'édifice.

Membre de nombreuses académies romaines dont l'Académie Clémentine et l'Académie de Saint-Luc, Angelo Uggeri fut nommé second conservateur de la bibliothèque du Vatican et secrétaire de la commission chargée de la réédification de la basilique Saint-Paul. En 1835, le peintre bruxellois Antoine Wiertz réalisa, durant son séjour romain, un portrait d'Uggeri alors âgé de quatre-vingt-un ans.



3. Victor Jean NICOLLE (1754-1826)

Vue de l'église du Carmel de la place Maubert, vers 1800

Encre et aquarelle sur papier

17 x 23,8 cm

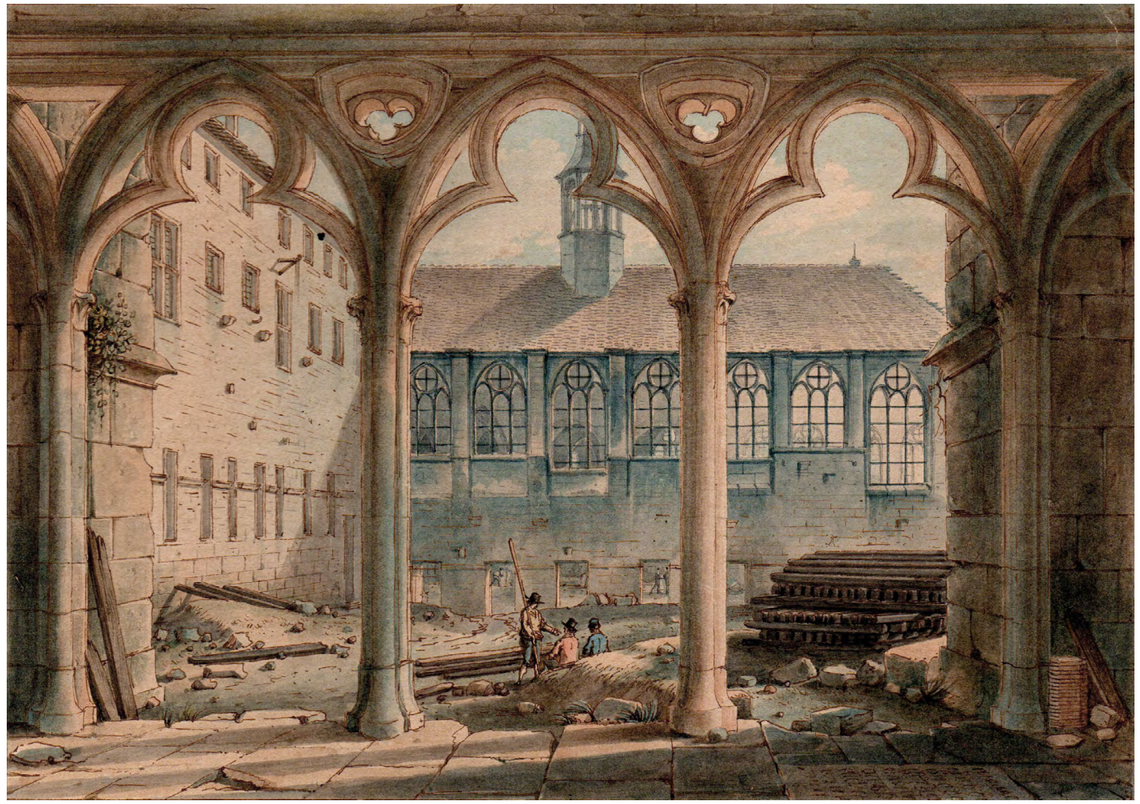
Annoté au revers *Vue de l'Eglise des Carmes située place Maubert / à Paris ; prise du côté Méridional du cloitre. / V.J. Nicolle Pinxit*

Victor Jean Nicolle, *Vue intérieure de l'Eglise des Carmes de la Place Maubert à Paris prise près la chapelle du Mont Carmel*, vers 1790, aquarelle, Paris, BnF

Victor Jean Nicolle débute sa formation auprès de Nicolas Malhortie à l'École royale gratuite de dessin de Paris. Après avoir reçu un grand prix de perspective en 1771, il entre dans l'atelier de Louis François Petit-Radel, architecte et dessinateur qui lui fait découvrir l'art de Piranèse. Le jeune artiste développe au cours de ses études un intérêt particulier pour la représentation des architectures et des ruines classiques qui guide ses pas vers l'Italie à deux reprises : de 1787 à 1798 puis de 1806 à 1811. De l'autre côté des Alpes, il réalise de nombreuses vues de Rome et de Naples avant d'acquérir une certaine renommée sous le nom italianisé de *Nicolli*. En 1810, Napoléon commande à Nicolle une série de cinquante aquarelles reproduisant les principaux monuments parisiens, qu'il souhaite offrir à l'impératrice Marie-Louise en guise de cadeau de noce. L'artiste représente ainsi avec minutie le Panthéon, le Châtelet, la Seine vue du Louvre, le Collège de France, le Palais-Royal, la place des Victoires, le Louvre ou encore l'île de la Cité.

Un dessin représentant une vue du cloître des Carmélites à Paris témoigne d'un regard plus intimiste de Nicolle sur la capitale. Au premier plan, trois arcades trilobées et supportées par des piliers gothiques s'ouvrent frontalement sur l'espace d'une vaste cour. L'église du cloître surmontée de sa petite flèche ferme la perspective. Dans l'espace dédié au jardin, des rondins de bois ont été empilés et trois personnages conversent. Parmi la diversité de vues qu'offre la capitale, Nicolle semble avoir manifesté un intérêt particulier pour ce couvent des Carmes de la place Maubert qu'il dessine à de nombreuses reprises. Il est possible que l'attachement du dessinateur pour ce lieu soit lié à une parenté avec le supérieur du couvent, Charles-Pierre Nicolle. La BnF conserve une *Vue générale du cloître* datant des années 1780, époque où le couvent était encore occupé par les moines. Attiré par une probable nostalgie et par son goût pour les ruines, Nicolle revient sur les lieux en cours de destruction et témoigne de la lente métamorphose de la ville en ce début de XIXe siècle.

Le Carmel de la place Maubert, ou *Monasterium de Mariae de Monte-Carmelo*, construit au début du XIIIe siècle, fut fermé par la Constituante en 1790. Il ne sera totalement démoli qu'en 1811 lors de la création du marché couvert Maubert et de la rue Basse-des-Carmes. Sur cet emplacement se trouve aujourd'hui le commissariat de police du 5e arrondissement. Émile Edmond Ollivier (1800-1864) grava plus tard dans le siècle certains des dessins de Nicolle consacrés à l'ancien couvent des Carmes.



4. Auguste FRANÇOIS, dit Auguste FRANCOIS TALMA (vers 1787-1812)

Autoportrait, 1809

Pierre noire sur papier

18 x 15 cm

Signé et daté en bas à gauche *Talma / 1809*

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Portrait d'Auguste François Talma* dit aussi *Portrait du neveu de Talma*, vers 1805, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

Auguste François est le fils puîné d'Anne-Gertrude Talma, la sœur du célèbre tragédien François-Joseph Talma (1763-1826) et de Jean-Claude François. Élevé par son oncle maternel qui n'a pas de descendant, Auguste prend le patronyme de ce dernier. Souhaitant devenir artiste, il fréquente quelque temps l'atelier de David. Là, il rencontre Ingres pour lequel il prend la pose avant le départ de ce dernier pour l'Italie. Choisissant finalement de suivre la vocation de navigateur, le jeune Talma s'engage dans la marine avant de mourir tragiquement lors d'un combat naval sur *Le Rivoli* au large de Venise en février 1812.

L'œuvre artistique d'Auguste François Talma semble aujourd'hui presque totalement disparue et impossible à étudier. Certains ouvrages le citent brièvement sans mentionner aucune de ses peintures. Seul le musée de la bibliothèque de Péronne montrait, jusqu'en 1914, quelques toiles, quelques gouaches et une douzaine de dessins représentant les allures d'un vaisseau de guerre. Malheureusement, l'ensemble de ces œuvres fut irrémédiablement détruit pendant la Première Guerre mondiale. Une autre peinture, intitulée *Navire*, vendue le 23 octobre 1992, complète ce maigre corpus et conforte l'image d'un Talma ayant réussi à associer ses deux passions en devenant peintre de marine.

La découverte récente d'un autoportrait dessiné en 1809 permet de faire un pas supplémentaire dans l'étude de ce peintre. Fier et avenant, Talma se représente en buste de trois-quarts portant une chemise largement ouverte sur la poitrine. Coiffé à la mode de l'époque avec des favoris, il porte selon une coutume répandue chez les marins une boucle d'oreille. Sa physionomie générale – ses traits fins, sa chevelure bouclée, la forme de son menton et l'anneau fixé à son oreille – correspond bien à celle du modèle ayant posé pour le tableau d'Ingres connu sous le titre *Portrait du neveu de Talma.* Ingres mentionne l'existence de ce portrait dans ses cahiers comme *Talma neveu* puis comme *Jeune Talma*. La vente après-décès du tragédien et oncle du modèle mentionne également la toile. Le portrait peint, conservé aujourd'hui au musée du Louvre, était réapparu dans une collection privée en 1916. Si son autographie s'est vue contestée, notamment par Hélène Toussaint en 1985, celle-ci sera peut-être finalement renforcée par la découverte de ce dessin inédit.

5. Élie-Honoré MONTAGNY (1782-1864)

Herminie chez les bergers, vers 1805-1810

Lavis d'encre sépia sur papier

17 x 24 cm

Signé en bas à gauche sur le montage *E. Montagni*

Élie-Honoré Montagny, *Dante aux enfers*, 1807, pierre noire sur papier, collection particulière

Né à Paris en 1782, Élie-Honoré Montagny est l'héritier d'une dynastie d'artistes originaires de Saint-Étienne. Son père Fleury, ses oncles Philibert et Clément de même que son grand-père Jean furent tous graveurs-ciseleurs. Formé en premier lieu par son père qui travaille alors avec Augustin Dupré à la manufacture d'armes de Versailles, le jeune Élie-Honoré rejoint l'atelier de David en 1794. L'archéologue et administrateur du Louvre Ennius Quirinus Visconti le remarque en 1801 et lui propose de partir en Italie pour réaliser des illustrations d'après l'antique. Sur sa recommandation, il est accueilli en 1804 par Joseph Benoît Suvée, directeur de l'Académie de France à Rome nouvellement installée dans les murs de la Villa Médicis. Très rapidement, Montagny se rend dans la région de Naples pour découvrir les ruines de Pompéi et Herculanum. Le Getty Research Institute conserve un recueil de dessins d'après l'antique composé par Montagny à Herculanum entre 1804 et 1805. Il est fort probable que l'artiste rencontre la reine Caroline Murat durant ce premier séjour et que l'impression qu'il fait sur elle soit suffisamment vive pour qu'elle le nomme peintre officiel de la cour de Naples et lui confie la réalisation de plusieurs grands décors pour son palais. Les thèmes abordés par l'artiste sont largement puisés dans la mythologie gréco-romaine mais également empruntés à Dante ou au Tasse.

Les œuvres de Montagny sont rares et peu étudiées mais celles connues semblent avoir été réalisées principalement durant son séjour italien. Le dessin au lavis illustrant l'épisode d'Herminie chez les bergers doit dater de cette période. Le Tasse, lorsqu'il publie *La Jérusalem délivrée* en 1580, décrit au septième chant l'irruption de l'héroïne : « *A la vue soudaine d'armes inconnues, ils se troublent et s'effraient ; mais Herminie les salue et les rassure : heureux bergers, dit-elle, continuez vos jeux et vos ouvrages ; ces armes ne sont pas destinées à troubler vos travaux et vos chants.* » Herminie est une princesse amoureuse de Tancrède, le héros du poème. Devenue jalouse, elle vole les armes de sa rivale et se réfugie chez une famille de bergers. Montagny représente Herminie revêtue d'une armure au centre d'une composition resserrée et fourmillant de détails. Le style du dessin évoque l'art des artistes néo-classiques de la fin du siècle précédent, tels Bégnine Gagneraux ou Charles-Paul Landon.

À la chute des Murat, Élie-Honoré Montagny quitte Naples et rentre à Paris. Il y ouvre un atelier et expose régulièrement au Salon, tant des dessins et des peintures que des sculptures et des médailles. L'un de ses chefs-d'œuvre, le grand dessin exposé au Salon de 1824 représentant *Caron frappant de sa rame les âmes qui n'entrent pas promptement dans sa barque*, est aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts de Rennes.

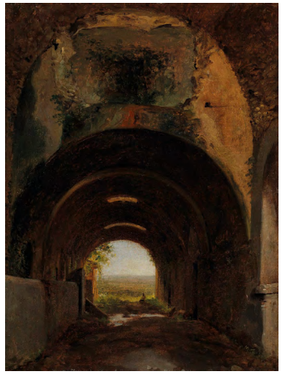
6. François Marius GRANET (1775-1849)

Le Palais de la reine Jeanne, vers 1811-1814

Lavis d'encre brune sur papier

12,5 x 8,5 cm

Signé et titré au verso *Granet / Palais de la Reine Jeanne à Naples*



François Marius Granet, *Vue des étables de la villa Maecenas, Tivoli*, vers 1805-1810, huile sur papier, New-York, Metropolitan Museum of Art

Formé à Aix-en-Provence auprès de Jean-Antoine Constantin, François Marius Granet se rend à Paris et intègre le prestigieux atelier de Jacques-Louis David. Durant cette période, il se lie durablement à Ingres et Girodet. En 1802, Granet effectue un premier voyage en Italie accompagné de son fidèle ami Auguste de Forbin. Ils embarquent à Marseille et font étape à Livourne, Pise, Sienne et Florence. Granet retourne en Italie en 1803 dans l'escorte du cardinal Fesch et établit son atelier à la Trinité-des-Monts à Rome en 1804. En arrivant en Italie à l'âge de vingt-sept ans, Granet ignore qu'il y passera deux décennies.

C'est en 1811 qu'il voyage à Naples, entre les mois de mai et juin. L'année suivante en juin, il est nommé peintre de paysage historique de la reine de Naples Caroline Murat. Au cours de ce voyage, il peut découvrir le Palazzo Donn'Anna, appelé à tort palais de la reine Jeanne. Situé au début de la via Posillipo, en bord de mer, ce bâtiment reste malgré son état d'inachèvement, l'un des plus célèbres palais napolitains. Encadré par une voûte comme les affectionne l'artiste, l'accès à la grotte s'ouvre vers la mer et permet d'apercevoir le Vésuve au loin. La silhouette d'une femme se découpe dans l'une des deux petites fenêtres en haut. Le peintre agrémente la scène de deux autres personnages, l'un dans la grotte, l'autre dans une barque. Le musée Baron Martin à Gray conserve une autre aquarelle de Granet au format horizontal titrée *Vue de Naples, prise du palais de la reine Jeanne*.

Lancelot-Théodore Turpin de Crissé évoquait dans ses *Souvenirs du golfe de Naples* (1828) « les voûtes de ce vaste édifice ruiné, connu sous le nom de Palais de la reine Jeanne, ou plutôt de Donn'Anna […] ». Le palais, dont la construction débuta en 1642, tient son nom d'Anna Carafa, épouse du vice-roi de Naples. Demeuré inachevé, il fut construit par un architecte reconnu de l'époque, Cosimo Fanzago. L'édifice était chargé dans la mémoire populaire de légendes sordides, impliquant entre autres la reine Jeanne ayant vécu au XIVe siècle. Ceci explique d'ailleurs qu'en 1822 Auguste de Forbin expose au Salon une vue similaire dans laquelle il place l'assassinat d'André de Hongrie, époux malheureux de la reine Jeanne.

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

Portrait de profil d'Alexandre-Michel Beljambe, 1812

Graphite sur papier

ø 17,5 cm

Signé, localisé et daté en bas vers la droite *Ingres à Rome 1812*

Annoté au verso au crayon noir *M.Beljame / rue de Rivoli 224*

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Portrait de l'architecte Jean-Baptiste Desdéban*, 1810, huile sur toile, Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie

Provenance : probablement collection Beljame, Paris ; collection Henri Delacroix (1873-1937), professeur à la Sorbonne [cf. cachet en bas à droite (Lugt 3604)], sa vente, Paris, Palais Galliera, Me Étienne Ader, 31 mars 1962, n° 60 (repr. pl. XXII) (sous le titre : « Portrait de jeune homme en buste, le visage de profil vers la gauche ») ; vendu 16.000 frs. à Mme X., puis par descendance ; collection privée (M. et Mme Z.), Alpes-Maritimes

Exposition : Dessins [d'Ingres] tirés de collections d'amateurs, 2e cahier, Salon des Arts-Unis, Paris, 1861 (catalogue non retrouvé) ; École des Beaux-Arts, Paris, 1867, n° 546, p. 93

Bibliographie : Émile Galichon, « Dessins de M. Ingres, deuxième série », Gazette des Beaux-Arts, juillet 1861, p. 46 (« M. Beljame est représenté en buste, le visage de profil regardant à gauche. Signé à droite Ingres à Rome, 1812. (Haut. 160 mm) » ; Charles Blanc, Ingres, Paris, 1870, p. 235 (sous le titre « M. Beljame ») ; vicomte Henri Delaborde, Ingres, Paris, 1870, p. 290, n° 256 (sous le titre « Beljame (M.) » ; Hans Naef, Die Bildniszeichnungen von J.-A.-D. Ingres, Bern, 1977, vol. I, pp. 273-275, vol. IV, n° 80, p. 148 (comme « Portrait présumé d'Alexandre-Michel Beljame » « uniquement connu par les publications énumérées […] »)

Vainqueur du Grand Prix de peinture en 1801, Jean-Auguste-Dominique Ingres ne découvre Rome qu'en octobre 1806. Pensionnaire à la Villa Médicis dès son arrivée, il y réside jusqu'en décembre 1810. Sa demande de prolongation refusée, Ingres, âgé de trente ans, doit quitter la Villa, mais décide de rester à Rome et s'installe dans un appartement au premier étage du 34 de la via Gregoriana. À cette époque, il réalise une série de portraits de hauts fonctionnaires et de riches étrangers de passage ; un travail qu'il juge alimentaire et qui complète ses grandes commandes impériales. En 1812, il trace au graphite un splendide portrait de profil représentant un jeune homme âgé d'une vingtaine d'années. Le format en *tondo*, associé au choix d'un profil pur, rapproche cette œuvre de l'esprit des médailles antiques. Grâce à un décadrage récent, le nom de famille du modèle et une adresse parisienne sont réapparus au verso de la feuille : « *M.Beljame / rue de Rivoli 224* ».

En 1977, Hans Naef fut le premier à présumer que ce « M. Beljame » devait être Alexandre-Michel Beljambe (1791-1881). Dans son catalogue raisonné des portraits d'Ingres, il précise, sous le n° 80, que ce portrait n'est connu de lui que par sa mention dans différents ouvrages. Né à Paris le 9 septembre 1791, le modèle est âgé de vingt-et-un-ans lorsque Ingres dessine son portrait à Rome en 1812. Il est le fils de Pierre-Guillaume-Alexandre Beljambe (1759-1820), un artiste, dessinateur et graveur né à Rouen, membre des académies de Caen et d'Orléans dont les œuvres sont au-

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Portrait de Philippe Mengin de Bionval*, 1812, mine graphite sur papier, Washington, National Gallery of Art

jourd'hui conservées dans différents musées. À Paris, il vit avec ses deux fils, Alexandre-Michel, l'aîné, et son cadet, Alphonse-Eugène, né en 1793. Deux ans après la mort de leur père, les deux frères demandent à changer officiellement leur nom de famille, en 1822, probablement pour échapper aux moqueries d'un nom trop imagé : Beljambe devient alors « Beljame ». Selon l'ordonnance d'octroi de changement de patronyme, Alexandre-Michel est alors « employé au Trésor » et réside à Paris. Sa présence à Rome n'est attestée finalement que par la localisation de son portrait dans cette ville en 1812. Les archives nous apprennent qu'il est employé au ministère des Finances, au moins jusqu'en 1838. Entre-temps, il épouse en 1827 Julie Adélaïde Philippine Leblanc qui décède deux ans plus tard. À cette époque, il demeure au 7 de la rue Dauphine. En mai 1830, il se remarie avec Clémentine Bosc (1809-1897), de dix-huit ans sa cadette, de laquelle il aura quatre enfants, Clotilde (1831-1832), Claire (1836-1902), Alexandre (1842-1906) et Auguste (vers 1843-1869). Le modèle semble parti vivre en Angleterre au milieu des années 1840. Ses deux fils, qui grandissent à Londres, deviendront linguistes. En 1865, nous retrouvons Alexandre-Michel Beljame à Paris cité dans *l'Almanach impérial*. Il est précisé qu'il est alors traducteur et interprète en italien « expert assermenté près la cour impériale de Paris » et résidant au 224 de la rue de Rivoli, adresse correspondante à la mention au revers du dessin. Son fils, Auguste, est localisé à la même adresse dès 1863 comme auteur d'un ouvrage de grammaire à l'usage des étudiants anglais publié à Londres par Galignani & Co. Alexandre-Michel Beljame décède le 19 novembre 1881. À cette date il vit au 7 rue de l'Éperon à Paris, aujourd'hui un centre d'échange linguistique.

Du vivant d'Ingres et du modèle, le dessin est décrit en 1861 par Émile Galichon dans la *Gazette des Beaux-Arts* : « *M. Beljame est représenté en buste, le visage de profil regardant à gauche. Signé à droite Ingres à Rome, 1812. (Haut. 160 millim.)* ». Si ce n'est la différence de taille, qui peut s'expliquer par la présence d'un passe-partout, la description correspond parfaitement avec ce dessin. Le portrait est ensuite exposé à l'École des Beaux-Arts en 1867 dans la rétrospective organisée après le décès de son auteur. À ce moment-là, il appartient probablement encore au modèle. En 1870, Henri Delaborde et Charles Blanc recensent tous les deux ce dessin dans leurs catalogues respectifs en se bornant à citer Galichon « *Portrait de M. Beljame* ». Par la suite, le dessin disparaît pendant près d'un siècle avant de resurgir lors de la vente de la collection Henri Delacroix en 1962. Si l'œuvre est reproduite dans le catalogue de la vente, le modèle a entre-temps perdu son identification. Le numéro 61 de la vacation, une *Vénus* d'Ingres provenant de la collection His de la Salle, ne s'était vendu « que » 4.500 frs. contre 16.000 frs. pour ce magnifique portrait. Plus tard, dans une lettre datée de 1981, Hans Naef conteste l'autographie de l'œuvre mais précise ne connaître le dessin que par sa reproduction et n'a pas alors connaissance des mentions inscrites au revers.

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Portrait d'homme*, 1811, mine graphite sur papier, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Portrait de Guillon-Lethière*, 1811, mine de plomb sur papier, Bayonne, musée Bonnat-Helleu

Du point de vue stylistique, le portrait de Beljame est à rapprocher de celui de l'architecte Jean-Baptiste Desdéban (1781-1833), pensionnaire à la Villa Médicis, peint par Ingres à Rome en 1810. On peut également le comparer à plusieurs portraits dessinés entre 1810 et 1812. Le premier est un portrait d'homme (anciennement considéré comme étant celui du critique d'art Auguste Jal) daté de 1811 et conservé au Philadelphia Museum of Art ; le second est celui de Guillon-Lethière, tracé par Ingres en 1811 et aujourd'hui conservé au musée Bonnat-Helleu de Bayonne ; et le troisième celui de Philippe de Mengin de Bionval, conservé à la National Gallery of Art de Washington, au bas duquel l'artiste a noté « Ingres à Rome 1812 ». Le portrait de Beljame partage avec ces trois dessins la même sensation de spontanéité. Les modèles, représentés de profil, entrouvrent tous les lèvres comme pour s'apprêter à parler. Ingres s'était déjà essayé au portrait de profil dans ses plus jeunes années, à l'imitation des portraits dessinés par son père dans le goût de la fin du XVIIIe siècle en suivant la nouvelle mode des physionotraces.

8. Joseph Denis ODEVAERE (1775- 1830)

Louise Odevaere endormie, 1816

Encre brune sur deux pièces de papier

22 x 27,5 cm

Daté, titré et annoté en bas à gauche *Le 9 aout 1816. (Louise Odevaere âgée de 21 mois.) / par J. Odevaere son oncle.*

Jacques-Louis David, *Portrait d'Émilie Sériziat et son fils*, 1795, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

Né à Bruges en 1775, Joseph Denis Odevaere suivra ses premières leçons auprès de peintres locaux, François Wynckelman et François van der Donckt. Le territoire belge venant d'être annexé par les Français, Odevaere s'installe à Paris en 1795 et devient l'élève de son compatriote le peintre Joseph-Benoît Suvée (1743-1807). Au départ de son maître, parti pour Rome en 1801, Odevaere rejoint l'atelier de Jacques-Louis David. Lauréat du Prix de Rome en 1804, il part l'année suivante pour l'Italie et séjourne à la Villa Médicis. Durant ses années italiennes, il fréquente Ingres également pensionnaire de l'Académie. En novembre 1812, il rejoint sa région natale et assiste peu de temps après à l'unification du territoire belge avec les Pays-Bas. Présenté en 1814 à Guillaume Ier, prince souverain des Pays-Bas, Odevaere devient son peintre officiel. Devenu par ce titre le peintre le plus influent de son pays, il est missionné à Paris en 1815 pour récupérer les œuvres d'art confisquées par la France en 1794. Ce voyage est l'occasion pour le peintre de renouer avec son ancien maître, David, qu'il n'avait pas revu depuis son départ en Italie. Ce dernier, jugé comme régicide à la Restauration, est forcé à l'exil et décide de s'installer à Bruxelles. Il est accueilli, le 27 janvier 1816, par ses anciens élèves François-Joseph Navez, Joseph Paelinck et bien sûr Odevaere.

L'année de l'arrivée de son maître à Bruxelles, Joseph-Denis Odevaere, au faîte de sa carrière, trace à l'encre un très intime portrait d'enfant. Selon une indication en bas de la feuille, il s'agirait de sa nièce Louise, âgée de vingt-et-un mois. Appuyée sur un coussin, elle s'est assoupie, le bras droit sous sa joue. Attendri devant l'abandon fugace du modèle, Odevaere a dû commencer son dessin sans chercher à le cadrer, puis se rendre compte que le format du papier ne lui permettrait pas de placer la tête entière de la fillette. Il choisit donc de coller une bande de papier dans la partie supérieure pour compléter son dessin.

Louise Catherine Odevaere est née le 30 octobre 1814 à Bruxelles. Elle est la fille du frère de l'artiste, Désiré Henri Odevaere. L'intérêt du peintre pour l'enfance s'observe déjà dans une peinture datée de 1804 montrant un enfant nu jouant aux cartes. Joseph Denis Odevaere décède quelques mois avant la Révolution belge de 1830 à l'âge de cinquante-cinq ans. Ses œuvres, conservées dans son atelier, furent dispersées à l'occasion d'une vente organisée à son domicile bruxellois le 30 août de la même année.

9. Auguste-Siméon GARNERAY (1785-1824)

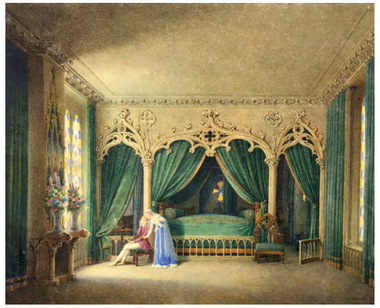
Petit Jehan de Saintré reçu à la cour, 1820

Aquarelle sur papier vélin

23 x 17 cm

Signé et daté en bas à gauche *AUG^TE GARNEREY 1820*

Titré sous le motif : *Petit Jehan de Saintré reçu à la cour*

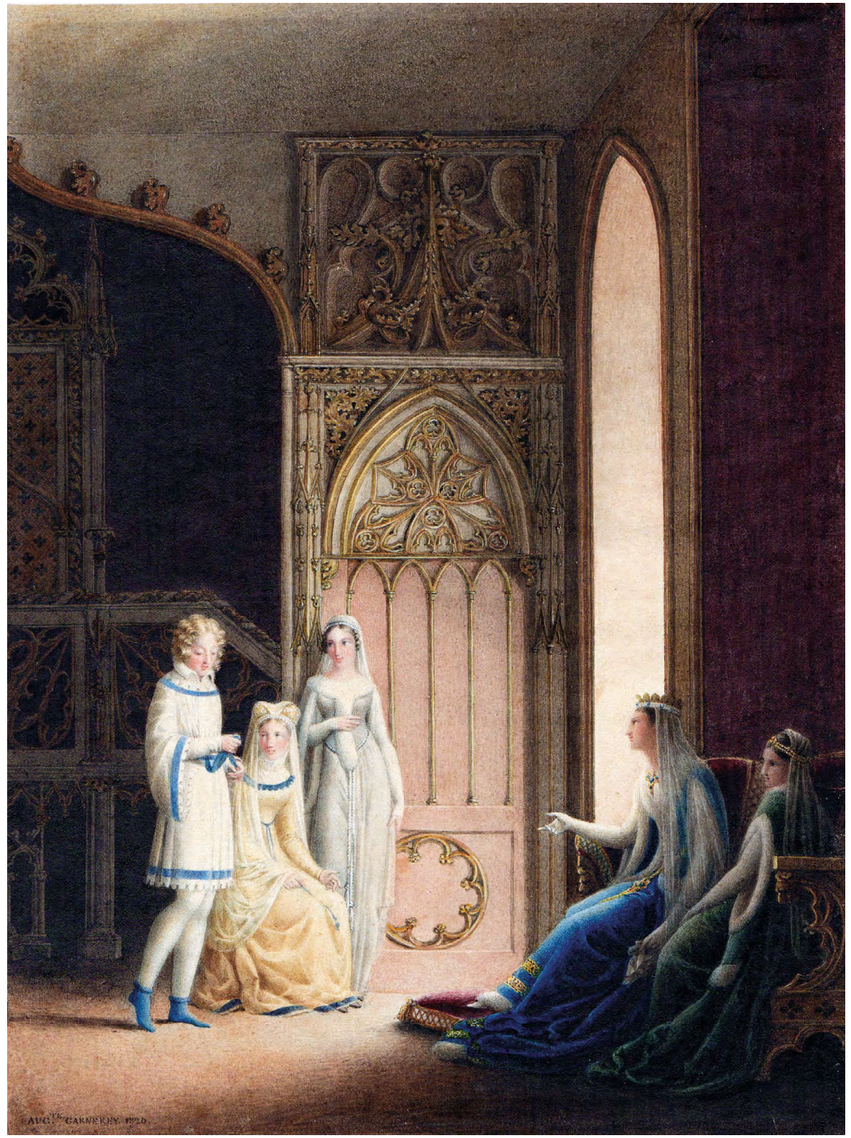


Auguste Garneray, *Couple dans un intérieur néo-gothique*, 1817, aquarelle sur papier, Madrid, museo Lazaro Galdiano

L'histoire du petit Jehan de Saintré est racontée par Antoine de La Sale dans son roman chevaleresque *Histoire et plaisante chronique du petit Jehan de Saintré et de la jeune Dame des Belles Cousines* écrit vers 1456. Abrégé et traduit en français moderne par le comte de Tressan en 1780, le texte connaît un regain d'intérêt dans le premier quart du XIXe siècle à la faveur de la mode troubadour. Si la réalité historique du personnage principal, le fils d'un militaire français au service du roi Jean le Bon, semble avérée, les aventures du héros d'Antoine de La Sale, sont, pour leur part, totalement imaginaires. Une jeune veuve, appelée Madame des Belles Cousines, est chargée de l'éducation du petit Saintré. À côté d'enseignements basés sur les valeurs de la morale chrétienne, elle lui prodigue des conseils moins canoniques sur la manière de vivre et d'évoluer à la cour pour s'attirer les faveurs du roi. Finalement délaissé par la dame pour laquelle ses sentiments étaient ambigus, Saintré devient un valeureux chevalier qui prend part héroïquement aux combats de son temps.

Le peintre Auguste Garneray, qui fut le professeur de la reine Hortense puis de la duchesse de Berry, semble s'intéresser au sujet dès 1812, année où il expose une série de *Vignettes pour le Fabliau du petit Jehan de Saintré*. Ancien élève de son père, le peintre Jean-François Garneray, puis celui de Jean-Baptiste Isabey, Auguste se spécialise très tôt dans l'art de l'aquarelle et plus particulièrement dans la représentation de jardins et d'intérieurs savamment détaillés. Comme son maître Isabey, il dessine également des costumes et des décors pour le théâtre. Son style au raffinement extrême s'apparente souvent à celui des enlumineurs et des miniaturistes.

À l'occasion du Salon de 1819, Auguste Garneray expose différents portraits et une nouvelle série de *Dessins coloriés pour le fabliau du petit Jehan de Saintré*. L'année suivante, il revient sur ce thème pour une aquarelle dont le degré d'aboutissement s'approche de celui d'un tableau de chevalet. Dans une salle aux décors d'arcades et d'entrelacs gothiques, le jeune adolescent aux boucles blondes se tient debout parmi un groupe de quatre femmes richement vêtues. Il baisse timidement la tête face à l'une d'elles qui lui adresse la parole en tendant la main vers lui. Cette dernière, qui porte une couronne et une robe de velours bordée d'hermine, doit être la reine recevant le jeune Jehan pour la première fois à la cour. La dame des Belles Cousines, en robe jaune pâle assise près de lui, le regarde avec affection. Réalisée en 1820, l'œuvre correspond au goût troubadour de la duchesse de Berry à laquelle elle était peut-être destinée. Par la suite, le sujet sera repris par de nombreux artistes tout au long du XIXe siècle, en gravure, en dessin ou en peinture. Ce sera le cas de Théodore Chassériau dans les années 1840 et d'Eugène-Ernest Hillemacher pour un tableau exposé au Salon de 1868.



10. François Marius GRANET (1775-1849)

Intérieur de cloître avec un sarcophage, vers 1820

Encre et aquarelle sur papier

18 x 14 cm

Signé en haut à gauche *Granet*

François Marius Granet, *Prise d'habit d'une jeune fille d'Albano* (…), vers 1824, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

Tout au long de sa carrière, François Marius Granet reste lié à l'Italie et à la ville de Rome où il s'installe en 1802. Pendant son long séjour, qui dure jusqu'en 1824, il se consacre principalement au paysage et à la réalisation de toiles aux sujets historiques ou anecdotiques qu'il envoie au Salon de Paris depuis son atelier romain. En parallèle de ces aspects les plus connus de son œuvre, il produit de nombreux dessins au lavis d'encre – plus rarement à l'aquarelle représentant des intérieurs d'églises, certains fidèles à la réalité et d'autres puisés dans ses souvenirs avec plus ou moins de fantaisie. Structurées par l'architecture et des perspectives centrées, ses vues de cloîtres ou de chapelles s'animent de figures prétextes, souvent des moines, propres à donner l'échelle des lieux sans réel but narratif.

Le talent d'aquarelliste de Granet peut se lire dans une de ses vues de cloître réalisée probablement à la fin de son séjour romain. L'artiste nous place à l'intérieur d'une petite salle voûtée d'où un moine représenté de dos dans l'embrasure de la porte s'éloigne. Les murs tachés par l'humidité se lézardent, dominés par les restes de fresques colorées qui entourent une Vierge placée dans une niche au-dessus de la porte. Posé sur le sol en carreau de terre, un antique sarcophage romain sert de bassin. Le regard, attiré par la lumière, poursuit son chemin dans un couloir couvert d'une voûte romane au bout duquel deux autres moines se tiennent au-dessus d'une baie ouverte vers l'extérieur. Le lieu, qui pourrait être inspiré d'un endroit connu de l'artiste, serait difficile à identifier aujourd'hui mais peut être rapproché d'une toile que Granet expose au Salon de 1808 : *Vue du cloître de Jésus et Marie, à Rome*. Dans sa construction, ce dessin évoque également la toile la plus célèbre du peintre : *Le Chœur des Capucins de la place Barberini à Rome*. Cette œuvre dont la première version est peinte entre 1814 et 1815 adopte déjà les principes de perspective centrée et d'éloignement vers la lumière que l'on retrouve dans l'aquarelle de l'*Intérieur de cloître avec un sarcophage*.

De retour en France, Granet accepte, à la demande de son ami le comte de Forbin, d'occuper le poste de conservateur du musée du Louvre en 1826 mais ne peut se retenir de repartir en Italie une dernière fois entre 1829 et 1830. Si le travail de l'artiste commence à évoluer après cette date, ses thèmes de prédilection restent les mêmes et conservent le souvenir des cloîtres romains.

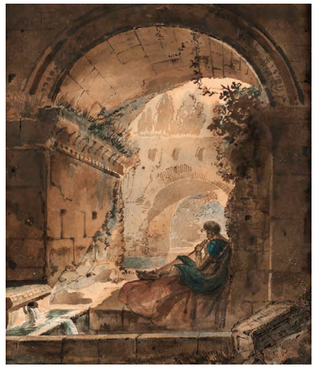
11. Auguste de FORBIN (1777-1841)

Discussion sous une arcade en Italie, 1823

Aquarelle sur papier

15 x 12 cm

Signé et daté en bas à droite *A. Forbin. / 1823.*

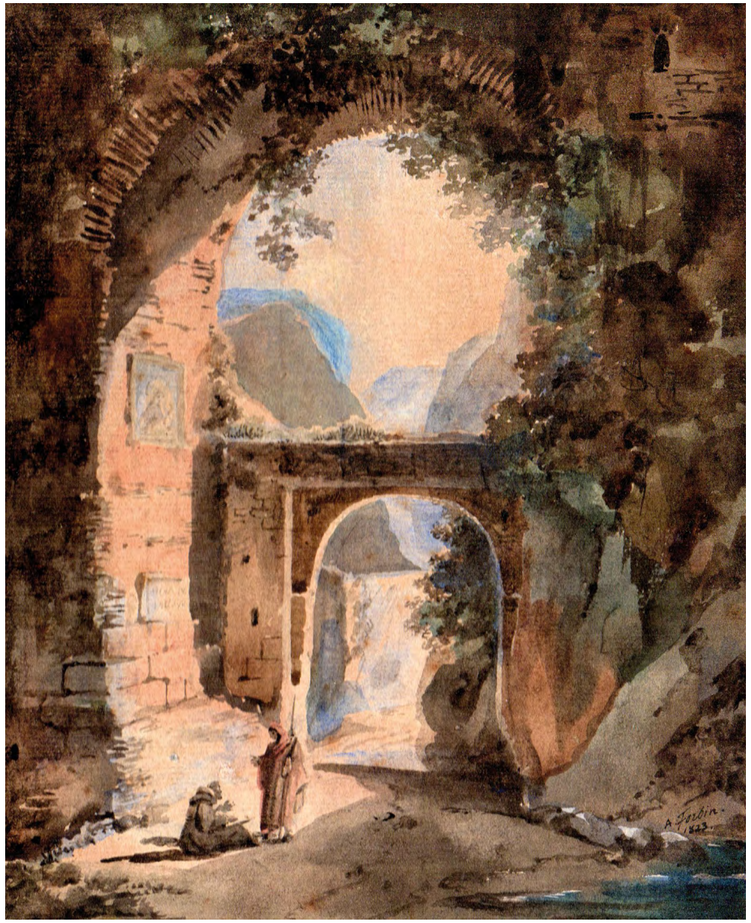


Auguste de Forbin, *Joueur de fifre dans des ruines antiques*, vers 1820, encre et aquarelle, collection particulière

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

Grâce à ses nouvelles fonctions, Auguste de Forbin continue de séjourner régulièrement en Italie et se rend jusqu'au Proche-Orient. Il publie ses récits de voyage illustrés de ses dessins et présente presque annuellement au Salon des paysages dont le style et les thèmes sont proches de ceux de Granet. Comme son ami, il affectionne particulièrement la technique de l'aquarelle, propice à tracer des paysages composés d'après ses souvenirs. L'un d'eux, réalisé en 1823, présente dans un format réduit une arcade qui s'ouvre sur un fond de paysage montagneux. L'architecture de pierre et de brique, vestige d'une structure antique, est couverte par la végétation et domine une porte adossée à un massif rocheux. Au premier plan, un moine ermite, assis à même le sol, converse avec un voyageur. Probablement placées là en dernier, ces deux figures minuscules confèrent aux architectures, par effet d'échelle, une impression de monumentalité exagérée. Forbin apprécie cet effet de double arcade que l'on retrouve dans plusieurs de ses œuvres peintes ou dessinées. C'est le cas pour une autre aquarelle représentant un *Joueur de fifre dans des ruines antiques* provenant de la collection Altounian-Rousset mais également d'une toile connue par une gravure de François-Louis Français publiée dans *L'Artiste* et titrée *Ruines de l'abbaye de Sylvacane*.

Après la révolution de 1830, Auguste de Forbin est confirmé dans ses fonctions par Louis-Philippe et apporte son soutien au choix de Granet comme directeur du château de Versailles. Lourdement affecté par un accident vasculaire cérébral en 1841, Forbin décède peu de temps après. Deux ans plus tard, la publication de l'ouvrage titré *Portefeuille du comte de Forbin* permet de découvrir « ses tableaux, dessins et esquisses les plus remarquables ». Cet ensemble composé de quarante-cinq gravures est alors accompagné d'un texte du comte de Marcellus.



12. Auguste-Xavier LEPRINCE (1799-1826)

Les Carrières de Montmartre, vers 1822-1824

Lavis d'encre et crayon sur papier

20 x 27,5 cm

Localisé en bas à gauche *Montmartre*

Annoté sur support d'origine *Leprince*

Auguste-Xavier Leprince, *Habitations à Montmartre*, vers 1822-1824, crayon et lavis d'encre, Paris, musée du Louvre

Auguste-Xavier Leprince né le 28 août 1799 à Paris est le fils d'Anne-Pierre Leprince, un peintre et lithographe auprès duquel il se forme très tôt à l'art du dessin. Ses premières œuvres abouties, réalisées entre 1816 et 1819, représentent surtout des paysages ruraux animés de bétail, dans l'esprit des maîtres hollandais du XVIIIe siècle. Lorsqu'il débute au Salon en 1819, Leprince expose six peintures de paysage et reçoit une première médaille. Très rapidement, le jeune artiste est soutenu par le collectionneur Alexandre Du Sommerard et par la duchesse de Berry, qui achètent ses œuvres. Les toiles qu'il présente en 1822 et 1823 lui assurent une grande renommée et font écrire au critique Féréol Bonnemaison que « sa carrière est désormais glorieusement ouverte devant lui ». Alors qu'il est encore très jeune et fort de son succès, Auguste-Xavier Leprince ouvre un atelier à Paris dans lequel il forme ses deux jeunes frères, Robert-Léopold et Pierre-Gustave mais également d'autres élèves tels qu'Eugène Lepoittevin et Nicolas Alexandre Barbier.

En compagnie de son frère Robert-Léopold, il parcourt la France en quête de motif et découvre la Picardie, les alentours de Montmorency, d'Écouen, de Provins et fréquente la forêt de Fontainebleau. Une dizaine de carnets à dessins conservés au musée du Louvre permettent de suivre Auguste-Xavier Leprince dans ses différents voyages. Entre 1823 et 1824, il se rend en Suisse puis visite la Normandie d'où il rapporte des vues du Havre, de Rouen et de Honfleur. Malgré ses déplacements, parfois lointains, la succession des dessins au fil des pages montre que l'artiste revient régulièrement à Paris. À cette époque, la colline et les carrières de Montmartre sont situées en dehors des limites de la ville et Leprince y vient régulièrement pour travailler. Une douzaine de dessins, pour la plupart réalisés à la pierre noire ou au crayon, montre le caractère encore rural de ce village au nord de la capitale. L'artiste y croque avec rapidité les moulins, les masures, un âne, ou s'arrête un instant pour saisir le panorama et annote ses pages de carnets « à Montmartre ». Une autre feuille inédite, portant la même annotation, représente l'entrée des carrières. Tracée en noir et largement encrée au lavis brun, la masse rocheuse y prend l'aspect d'un site de haute montagne. En bas au centre, deux silhouettes laissées en réserve se détachent devant une ouverture marquée par un aplat d'encre noire.

Travailleur acharné, Auguste-Xavier Leprince ne ménage pas ses efforts pour répondre aux nombreuses commandes qu'il reçoit et en 1826, épuisé, il tombe malade, probablement atteint par la tuberculose. Son état refusant de s'améliorer, il se rend à Nice en compagnie de son père pour se reposer mais la maladie vient à bout de ses forces et le peintre s'éteint le 26 décembre à l'âge de vingt-sept ans.

13. Antoine-Jean GROS (1771-1835)

Louis XVIII et sa nièce, la duchesse d'Angoulême, vers 1814-1824

Pierre noire, mine de plomb et craie blanche sur papier préparé

42,5 x 36,5 cm

Annoté en bas à gauche *4*

Provenance : vente de l'atelier de l'artiste, Paris, le 23 novembre 1835, sous le numéro 37 : « Louis XVIII et Mme d'Angoulême, dessin rehaussé de blanc, groupe de la coupole.»

Louis Nicolas Lemasle, *Le Roi Charles X visite les peintures de Gros au Panthéon*, vers 1827, huile sur toile, Versailles, château de Versailles

L'église Sainte-Geneviève, qui avait pendant la période révolutionnaire été transformée en Panthéon des Grands Hommes, devait retrouver sa destination religieuse en 1806. Sur la recommandation de Dominique-Vivant Denon, Napoléon commande en 1811 au peintre Antoine-Jean Gros une peinture pour la coupole représentant l'apothéose de sainte Geneviève. Ancien élève de David, Gros est alors l'un des peintres les plus célèbres de France. Selon le programme arrêté, le décor entourant l'évocation de la sainte devait être composé de quatre groupes symbolisant les dynasties qui se sont succédé en France. Napoléon accompagné de sa seconde épouse Marie-Louise et de son fils le roi de Rome forment l'un de ces groupes aux côtés de Clovis et Clotilde, Charlemagne et Hildegarde et de Saint Louis associé à Marguerite de Provence. Dans cette œuvre, les Bonaparte sont présentés comme les successeurs et les égaux des Mérovingiens, des Carolingiens et des Capétiens. Une esquisse, conservée au Petit-Palais à Paris, permet de se faire une idée précise du décor original.

À la chute de Napoléon, le ministre de l'Intérieur demande à Gros, le 16 avril 1814, de suspendre son travail dans l'attente de nouvelles instructions. Dès le 21 juillet, le peintre propose deux solutions pour remplacer la famille de l'Empereur déchu : Louis XVI accompagné de son épouse et de son fils, ou Louis XVIII qui vient de monter sur le trône. Le ministre choisit la seconde option en précisant que le nouveau roi serait accompagné de sa nièce, la duchesse d'Angoulême. Pour définir son motif, Gros réalise plusieurs études sur papier. L'une d'entre elles, récemment découverte, tracée à la craie blanche et à la pierre noire sur une feuille préparée en brun, montre le souverain, paré des *regalia*, ceint de la couronne de France et vêtu d'un ample manteau fleurdelisé. La fille de Louis XVI et de Marie-Antoinette, sous sa protection, est habillée selon la mode de l'époque d'une robe légère serrée sous la poitrine. Quelques traits en haut à droite esquissent un génie qui d'une main tient un nimbe au-dessus de la tête du roi.

Interrompus par l'épisode des Cent-Jours, les travaux de modification peuvent reprendre le 29 juin 1815. Terminées en 1824, les peintures définitives de la coupole montrent quelques changements mineurs et ajouts par rapport à cette étude : la duchesse tourne la tête pour regarder vers son oncle et le duc de Bordeaux, fils du duc de Berry, né en 1820, prend la place du roi de Rome. Dans les cieux, Louis XVI, Louis XVII et Marie-Antoinette observent désormais la scène. Charles X, qui venait de succéder à Louis XVIII, visite l'ensemble des peintures avant qu'elles ne soient découvertes par le public et s'en montre très satisfait. À cette occasion, il honore Gros du titre de baron, forgeant son nom d'artiste pour la postérité. Une toile du peintre Louis Nicolas Lemasle, conservée au château de Versailles, illustre cet épisode.

14. Achille DEVÉRIA (1800-1857)

La Famille Hugo, 1827

Préparatoire pour la gravure *La Maman*

Crayon sur papier

25 x 19,5 cm

Signé et daté en bas à droite *Devéria 1827*

Marque de collection non identifiée en bas au centre

Charles Motte d'après Devéria, *La Maman*, 1827, lithographie, Paris, Maison de Victor Hugo

Au milieu des années 1820, Achille Devéria et son frère Eugène apparaissent comme les meilleurs espoirs du jeune mouvement romantique. Formé dans l'atelier de Louis Lafitte puis dans celui de Girodet, Achille Devéria fait ses débuts au Salon de 1822 comme dessinateur et vignettiste. Laissant rapidement la place de peintre d'histoire à son jeune frère, Achille, excellent lithographe, fournit aux éditeurs et libraires un très grand nombre de planches et d'illustrations sur des sujets variés qui lui permettent de subvenir aux besoins de sa famille. Dès 1824, il fréquente le salon de l'Arsenal tenu par Charles Nodier où il y retrouve Théophile Gautier ou Victor Hugo et profite de ces réunions du dimanche soir pour esquisser les portraits de nombreux artistes et écrivains : Prosper Mérimée, Chateaubriand, Franz Liszt ou Alexandre Dumas posent tour à tour devant lui. Victor Hugo et sa famille, devenus des intimes, lui servent également de modèles à plusieurs reprises.

Vers 1825, Devéria trace à la pointe du crayon un portrait du jeune écrivain qui n'a alors que 23 ans. Marié depuis 1822 à Adèle Foucher qu'il connaît depuis ses sept ans, Victor Hugo a déjà eu deux enfants : Léopold né le 16 juillet 1823, qui mourra quelques mois plus tard, et Léopoldine née le 28 août 1824. Un premier dessin au lavis d'encre, conservé à la Maison de Victor Hugo, probablement réalisé en 1824, doit représenter Adèle avec la toute jeune Léopoldine ; il sera lithographié en 1828 sous le titre *Au coin du feu*. En 1827, Madame Hugo pose une nouvelle fois devant Devéria ; installée dans un fauteuil, près d'un foyer, elle tient un bébé sur ses genoux. Il ne peut plus s'agir à cette date de Léopoldine et l'enfant doit représenter Charles né le 3 novembre de l'année précédente. La Maison de Victor Hugo à Paris conserve un dessin très abouti au crayon sur ce motif. Ce dernier servira de modèle pour une planche titrée *La Maman* dans *l'Album lithographique de divers sujets* de 1828, publié par Charles Motte. Une autre version de la composition récemment découverte reprend à l'identique les figures de la mère et de son fils dans le même décor. Daté de 1827, ce dessin intègre la figure de Victor Hugo tout juste esquissée. Le père, assis sur un tabouret et accoudé au fauteuil regarde avec tendresse son épouse et leur dernier enfant. D'un trait léger, une quatrième figure apparaît debout, derrière le groupe initial. Elle atteste des hésitations de Devéria sur la posture et la place d'Hugo dans la feuille. Finalement, l'auteur retirera cette image du père pour recentrer son sujet sur la mère, tel que reproduit dans la lithographie.

Trois ans plus tard, Devéria représentera encore une fois le sentiment maternel avec Madame Hugo comme modèle, associée au dernier enfant du couple, Adèle – prénommée comme sa mère – née le 24 août 1830. Également reproduite en lithographie, cette nouvelle composition publiée en 1830, est titrée *La Bonne mère*.

15. Henry MONNIER (1799-1877)

Dilettante, vers 1827

Préparatoire pour la gravure *Dilettante*

Plume, encre brune et aquarelle sur papier

19 x 19 cm

Titré à l'encre sous le motif *Dilettante*

Bibliographie : H. Monnier, *Esquisses Parisiennes*, Paris, Delpech, 1827, reproduit

C. Ramelet d'après le buste de Jean-Pierre Dantan, *Hector Berlioz*, vers 1830, lithographie, Paris, BnF

Fraîchement loti en contrebas de la butte Montmartre, le quartier de la Nouvelle Athènes accueille au début des années 1830 la fine fleur du mouvement romantique. On peut y croiser peintres, écrivains, musiciens, journalistes et acteurs dissertant sur le monde. Henry Monnier, qui a depuis donné son nom à l'une des rues du quartier, est tout cela à la fois. Auteur, metteur en scène, chansonnier et acteur, il se produit au théâtre du Vaudeville et dans les cafés des boulevards. Créateur du personnage de Monsieur Prudhomme, emblématique bourgeois bedonnant aussi conformiste qu'imbécile, il inspire Balzac pour certaines figures de *La Comédie humaine* et plus tard Verlaine pour l'un de ses *Poèmes saturniens*. Également habile dessinateur et lithographe, Monnier croque sur la feuille les mêmes mœurs hautes en couleur de la vie parisienne qu'il raille dans ses pièces de théâtre. De la pointe du crayon, il capture la physionomie des célébrités de son temps et fournit également des caricatures pour les journaux. Après plusieurs séjours en Angleterre durant lesquels il se perfectionne dans l'art de la lithographie, Henry Monnier de retour à Paris en 1827 publie plusieurs séries de planches satiriques dont ses *Esquisses Parisiennes* éditées par Delpech.

L'une des lithographies de ce recueil, titrée *Dilettante*, représente un pianiste accompagné d'une chanteuse lors d'un récital. Le terme dilettante, avant de prendre le sens commun d'amateur fantaisiste, désignait précisément un mélomane. Ici, le musicien aux membres minces et étirés porte un frac bleu et un haut col montant. Il est affublé par l'artiste d'une chevelure imposante, relevée au-dessus de la nuque. Sa physionomie évoque immédiatement celle d'un des plus célèbres musiciens romantiques : Hector Berlioz.

Sur le dessin préparatoire à cette lithographie, tracé à l'encre et à l'aquarelle, Berlioz n'aurait que vingt-quatre ans. Il apprit à chanter et à jouer de la flûte avant de créer ses premières compositions à l'âge de douze ans. Forcé par sa famille à faire des études de médecine, il s'installe à Paris et fréquente l'Opéra. Habitué des différents salons littéraires de la capitale, il rencontre des écrivains, des artistes et des musiciens. En 1823, abandonnant définitivement la médecine pour la musique, il est admis parmi les élèves particuliers de Jean-François Le Sueur avant de s'inscrire au Conservatoire de Paris trois ans plus tard. En 1827, Berlioz qui concourt pour le Prix de Rome est loin d'avoir atteint la célébrité mais peut faire partie de ces figures parisiennes que Monnier aime à représenter.

16. Léon COGNIET (1794-1880)

La Défense du drapeau ou ***Épisode des guerres du Ier Empire,*** 1832

Aquarelle et gouache sur papier

21 x 15,5 cm

Signé et daté en bas à gauche *Léon Cogniet 1832*

Provenance : vente ancienne non retrouvée « n° 43, *La Défense du drapeau*, aquarelle », selon une étiquette au dos

Léon Cogniet, *L'Officier polonais*, vers 1831, aquarelle et gouache, collection particulière

Compagnon de Delacroix et de Géricault dans l'atelier de Pierre-Narcisse Guérin, Léon Cogniet remporte le Prix de Rome en 1817 puis se rend en Italie. De retour en 1822, il connaît un succès grandissant sous la Restauration puis sous la monarchie de Juillet. Au Salon de 1831, le peintre expose deux toiles formant pendant : *Le Polonais porte-étendard : Paris 1814* et *L'Officier polonais : Praga 1831*. Chacune de ces compositions est répétée par l'artiste à l'aquarelle dans des formats plus réduits. L'année suivante, dans la même thématique, il réalise une autre toile titrée *Épisode des guerres du Ier Empire*, aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts d'Orléans. La scène, une nouvelle fois déclinée à l'aquarelle, représente un soldat polonais défendant le drapeau français. Le héros, un officier, se tient debout au centre de la composition. Son épée dans une main et le drapeau tricolore dans l'autre, il fait barrage de son corps pour protéger un soldat français blessé allongé sur le sol. À l'arrière-plan, quelques silhouettes et de la fumée évoquent le champ de bataille.

L'État polonais avait disparu en 1795 lors du partage de la Pologne entre la Russie, la Prusse et l'Autriche. En 1807, Napoléon rétablit un nouvel État polonais sous tutelle française à partir des territoires annexés par la Prusse et l'Autriche mais laisse la Russie conserver la totalité de ses possessions antérieures. Les soldats polonais se battent alors aux côtés des armées impériales contre le reste de l'Europe. Après la chute de l'Empire en 1814, le congrès de Vienne donne l'intégralité des terres polonaises à la Russie, le tsar Alexandre Ier recevant le titre de roi de Pologne. Privant peu à peu le peuple polonais des droits établis par la constitution de 1815, l'occupation russe provoque tout au long des années 1820 des tensions et des soulèvements populaires. La répression russe grandissante conduit à l'insurrection du 29 novembre 1830 qui évolue vers huit mois de guerre et s'achève par la défaite des Polonais en septembre 1831.

Le sort de la Pologne suscite l'indignation internationale. À Paris, de nombreux comités de soutien s'organisent. Le Comité central français en faveur des Polonais, présidé par le général La Fayette, fédère de nombreuses personnalités de la génération romantique. Le sculpteur David d'Angers, le journaliste Casimir Delavigne, ou encore Victor Hugo y adhèrent et reprochent rapidement au roi Louis-Philippe son absence de soutien à la cause polonaise. Léon Cogniet est alors l'un des artistes qui attire, par ses œuvres, l'attention des autorités sur la dette française vis-à-vis des Polonais.

17. Charles-François KNÉBEL (1810-1877)

Paysage italien, 1832

Aquarelle sur papier

18,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas à gauche *F. Knébel 1832*

Franz Kaisermann, *Vue de Genzano*, vers 1800, aquarelle, Londres, Tate Britain

Dans la seconde partie du XVIIIe siècle, Rome accueille des artistes venus de toute l'Europe dans le cadre du Grand Tour. En plus des Français, des Anglais, des Allemands ou des Scandinaves, une communauté de peintres suisses s'y implante durablement. Parmi eux, les paysagistes d'origine vaudoise Louis Ducros (1748-1810) et François Keisermann (1765-1833) connaissent un succès rapide à la fin des années 1780. Le second, habile graveur et aquarelliste, collabore avec différents artistes italiens et travaille pour le prince Camille Borghèse. Pour satisfaire des commandes de plus en plus nombreuses, il s'adjoint les services d'apprentis chargés de préparer ses couleurs et ses supports. À ce titre, il fait venir de sa région natale l'un de ses cousins, Jean-François Knébel (1789-1822), qui se forme auprès de lui et l'assiste jusqu'à sa mort prématurée à l'âge de trente-deux ans. Dès l'année suivante, en 1823, Keisermann décide de prendre en apprentissage son filleul, le jeune Charles-François Knébel, et l'adopte.

Né à La Sarraz près de Lausanne, Charles-François, fils de Jean-Louis Knébel (1779-1848), n'a que douze ans lorsqu'il arrive à Rome. Très vite, il montre un talent précoce mais entretient des relations difficiles avec son maître et père adoptif. Lassé de ne pouvoir donner libre cours à sa vision artistique, le jeune homme demande son émancipation en 1829 et quitte l'atelier de Keisermann pour s'installer au numéro 26 de la via Lucina. Il reprend alors son nom de naissance et se marie. Charles-François, qui a réussi à conserver de bons contacts avec les anciens clients de son père adoptif, trouve rapidement du travail et reçoit ses premières commandes. En quête de motifs, il se rend à Naples, Capri, Tivoli, Albano ou dans les Abruzzes. Une aquarelle, datée de 1832 mais non localisée, atteste de son talent tout en trahissant sa dette artistique envers son maître et les autres paysagistes suisses de la génération précédente. Réalisée avec la finesse du miniaturiste, cette œuvre montre un paysage d'Italie aux lointains vallonnés. Le premier plan, fait de rocailles arides, joue sur un fort contraste de lumières et s'ouvre sur les collines verdoyantes. Sur la gauche, un arbre s'accroche aux pierres et recentre la composition vers un village fortifié qui domine la plaine. Au loin, les montagnes bleutées se découpent sur une bande de ciel traitée avec légèreté.

Malgré leur éloignement, leurs querelles et son émancipation, Charles-François Knébel hérite de l'intégralité des biens de son maître décédé au début de l'année 1833. Son fils Titus, né cette même année, suivra ses traces pour devenir à son tour un excellent paysagiste.

18. Paul DELAROCHE (1797-1856)

L'Assassinat du duc de Guise, après 1834

Ensemble de quatre dessins

Trois crayons et aquarelle sur papier

27 x 20,5 cm (chaque)

Provenance : Pierre-Antoine Labouchère (1807-1873) puis par descendance

Paul Delaroche, *L'Assassinat du duc de Guise*, 1834, huile sur toile, Chantilly, musée Condé

Paul Delaroche est incontestablement l'un des artistes les plus célèbres de son temps, même si sa notoriété d'alors semble aujourd'hui occultée par la prédominance des œuvres d'Ingres et de Delacroix. Formé dans les ateliers de Louis-Étienne Watelet puis d'Antoine-Jean Gros, il expose au Salon pour la première fois à l'âge de vingt-cinq ans et sa *Jeanne d'Arc malade* [...] connaît un immense succès en 1824. Delaroche apparaît très rapidement comme le chef de file de la peinture de genre historique.

En 1833, Ferdinand-Philippe, fils du roi Louis-Philippe, duc d'Orléans, commande à Delaroche un tableau – aujourd'hui au château de Chantilly – devant illustrer l'assassinat d'Henri Ier de Lorraine, duc de Guise, par la garde du roi de France Henri III au château de Blois, le 23 décembre 1588. Le peintre travaille déjà sur ce sujet depuis 1830, comme en atteste une aquarelle du musée Fabre à Montpellier et une petite esquisse datée de 1832 exécutée pour le prince Anatole Demidoff. Delaroche réalise également de nombreuses études pour les décors, les costumes et la mise en place de l'ensemble de la composition. Il est fort possible que l'intérêt du peintre et du duc pour ce sujet fasse suite au succès de la pièce d'Alexandre Dumas, *Henri III et sa cour*, jouée à la Comédie-Française en 1829. L'œuvre définitive, terminée au début de l'année 1834, est reçue avec enthousiasme par Ferdinand-Philippe avant d'être présentée au Salon l'année suivante où elle rencontre un immense succès public.

Depuis ses débuts, Delaroche avait pris l'habitude de diffuser ses œuvres par la gravure et souhaite en faire autant pour son *Assassinat du duc de Guise*. Il semble cependant que dans ce cas précis, son propriétaire, le duc d'Orléans, s'y soit opposé. Désireux de satisfaire malgré tout ses mécènes, amis et commanditaires les plus prestigieux, le peintre décide d'inventer une série de quatre dessins reprenant chacun les principaux groupes de la composition : le roi apparaissant dans l'embrasure des rideaux, un groupe de quatre hommes de face venant à sa rencontre, deux des assassins vus de dos, et enfin le corps allongé sans vie du duc de Guise. Si les trois premiers sont traités sur un format vertical, le dernier s'inscrit horizontalement pour épouser la position de la victime. Ils sont inégalement rehaussés à l'aquarelle pour donner plus de vie aux figures. Regardés l'un après l'autre, ces dessins créent une succession narrative. Delaroche a répété au moins trois fois cette série de manière presque identique. Une première, complète, est conservée au Victoria and Albert Museum à Londres. Une autre, partielle (deux dessins), provenant de la collection de la princesse Izabella Elżbieta Działyńska, est aujourd'hui à Varsovie. La troisième série, récemment redécouverte, est complète et numérotée dans l'ordre de lecture pour les trois premiers dessins. Elle provient de la collection Pierre-Antoine Labouchère, ancien élève et ami de Paul Delaroche.

Nous remercions Monsieur Stephen Bann d'avoir confirmé l'authenticité de ces dessins

19. Henry MONNIER (1799-1877)

La Lecture, 1834

Lavis d'encre sur papier

13,5 x 12,8 cm

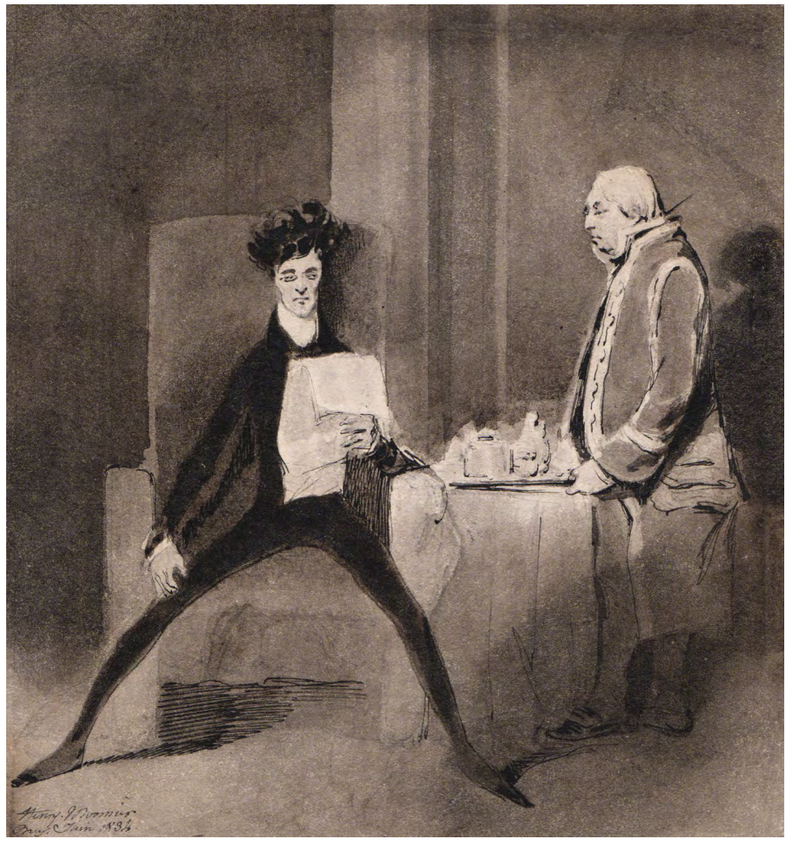
Signé et daté en bas à gauche *Henry Monnier* / [...] *juin 1834*

Henry Monnier, *Un Guet-à-pens*, 1872, encre et aquarelle sur papier, Paris, Fondation Custodia

Henry Monnier commence à travailler à dix-sept ans au ministère de la Justice. Assis derrière un bureau, il s'ennuie et le soir venu, il sort, va au théâtre, à l'opéra ou fréquente les ateliers des peintres Gros et Girodet. Il croise à cette époque Delacroix et Géricault, futurs chefs de file du romantisme. En 1821, Monnier abandonne définitivement sa carrière dans l'administration et publie ses premiers portraits d'acteurs. Pendant les cinq années qui suivent, il enchaîne les allers-retours entre Londres et Paris tout en commençant à vivre de la vente de ses dessins. Devenu une figure du Paris artistique et littéraire, il peut compter parmi ses amis Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Prosper Mérimée ou Honoré de Balzac. Habile dessinateur, il croque les mœurs hautes en couleur de la vie parisienne et capture sur la feuille la physionomie des célébrités de son temps comme celle d'illustres inconnus. Quelquefois isolées sur la page et représentées en pieds, ces figures se retrouvent le plus souvent associées par groupes et mises en scène dans des intérieurs obscurs.

En 1831, Monnier entame une carrière d'acteur à Paris sur la scène du théâtre du Vaudeville, puis en tournée à travers toute la France et la Belgique. Pendant cette période, il délaisse son activité de lithographe. Durant un séjour à Bruxelles, l'artiste rencontre la comédienne Caroline Linsel. Le couple, de retour à Paris en juin de cette même année, peine à trouver des contrats dans les théâtres de la capitale. Désœuvré, Monnier a alors tout le temps pour réaliser l'un de ses plus étranges dessins. Tracée au lavis d'encre noire dans un petit format presque carré, l'œuvre présente deux personnages dans un salon sans décor. Le premier, dont il accentue la grandeur et la maigreur par un costume noir sans couture, est assis dans un fauteuil les jambes étendues. Il tient dans sa main un ensemble de feuillets dont il prend connaissance et semble glisser sur son fauteuil au fil de la lecture. Est-ce d'ennui ou sous le poids de la nouvelle que sa bouche se tord et que son regard se perd ? Sur sa gauche, un serviteur en livrée vient de lui apporter un plateau. Visiblement désabusé, il ne semble pas se soucier des préoccupations de son maître et n'attend qu'un geste pour quitter la pièce. Le sens de ce type de représentations n'est pas toujours évident.

L'œuvre qui s'inspire du théâtre de boulevard partage avec lui une gestion resserrée de l'espace. En 1852, les frères Goncourt, dans *Mystères des théâtres*, appellent ces compositions de Monnier des « Salons sombres » qu'ils définissent « comme des conversations niaises où l'on ne dit rien ».



20. Jean-Jacques CHAMPIN (1796-1860)

Le Temple de Diane à Nîmes, vers 1835

Lavis d'encre sur papier

41 x 32,8 cm

Signé en bas à droite *Champin*

Localisé en haut à gauche *Restes d'un temple de Diane à Nisme.*

Jean-Jacques Champin, *Vue de trois travées de l'amphithéâtre de Nîmes*, vers 1835, lavis d'encre, Paris, musée du Louvre

Prénommé Jean-Jacques en hommage à Rousseau, Champin est le fils d'un graveur établi à Sceaux. Formé dans les ateliers de Félix Storelli puis d'Auguste-Jacques Régnier, il se spécialise dans le genre du paysage. En 1816, il découvre la lithographie et collabore avec Régnier à l'illustration de plusieurs ouvrages en traduisant sur la pierre les œuvres de son maître. Sur l'invitation de Charles Nodier, Champin fréquente la bibliothèque de l'Arsenal et son salon littéraire où il côtoie Victor Hugo et Alexandre Dumas. À partir de 1823, le peintre entreprend de nombreux voyages, visite la Bourgogne, les Pyrénées et les Alpes. Il découvre la Provence en 1824 et expose au Salon une aquarelle aujourd'hui disparue représentant une *Vue de la rade et d'une partie de la ville d'Antibes*. Suite à ce premier séjour, il retourne régulièrement dans le Midi, se promène sur la côte et découvre les paysages de l'arrière-pays. Ces différents voyages lui offrent des sujets pour les œuvres qu'il présente aux différents salons : *Vue d'une partie des côtes de Provence* en 1831 ; *Site de Provence, Vue d'une partie de la ville de Nice* en 1833 et *Vue d'Antibes* en 1840. Ses nombreux dessins nous permettent de le suivre à Aix-en-Provence et à Nîmes où il étudie les monuments antiques.

Sur un grand dessin au lavis d'encre, localisé à Nîmes mais non daté, Champin choisit de s'intéresser aux ruines d'un lieu connu à son époque sous le nom de « temple de Diane ». Construit sous le règne d'Auguste au premier siècle de notre ère, l'édifice s'inscrit dans un sanctuaire dédié au premier empereur de Rome. Sa fonction d'origine reste cependant incertaine : le plan basilical exclut *a priori* qu'il fût réellement un temple et sa dédicace à « Diane » ne s'appuie sur aucune source archéologique ou même historique. Après avoir subi des modifications au cours des siècles suivants, l'ensemble fut préservé par sa transformation en monastère pendant le Moyen Âge. L'endroit a inspiré de nombreux artistes fascinés par les ruines, à l'image de Hubert Robert, et ce plusieurs décennies avant la venue de Champin. Ce dernier, en jouant de la réserve de la feuille, appuie sur la blancheur des pierres qui composent l'intérieur du bâtiment et accentue l'impression de grandeur en s'approchant au plus près du motif. Depuis le XVIIIe siècle, époque où le site avait été en partie déblayé et nettoyé, la végétation semble avoir repris ses droits pour offrir à Champin un motif naturellement romantique. Classé au titre des monuments historiques en 1840, le temple de Diane est aujourd'hui accessible par les jardins de la Fontaine à Nîmes. Le musée du Louvre conserve dans ses collections d'arts graphiques un dessin à la technique très similaire qui représente les arènes de Nîmes et la Bibliothèque nationale de France une gravure réalisée d'après un dessin de Champin montrant l'ensemble de la ville depuis les hauteurs.

21. Charles-Marie BOUTON (1781-1853)

Intérieur d'église, vers 1835

Encre, aquarelle et gouache sur papier

15,5 x 22 cm

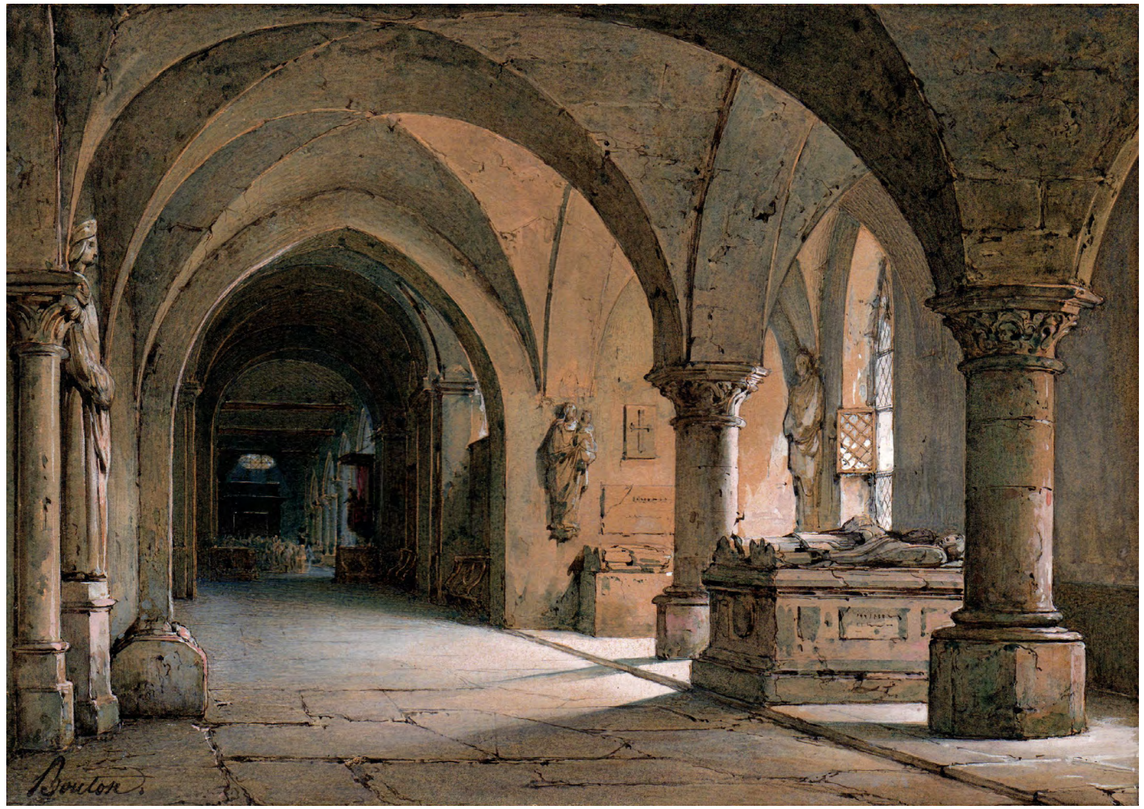
Signé en bas à gauche *Bouton*

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

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

Depuis l'entrée d'un vaste couloir d'église, sous une voûte gothique supportée par de lourds piliers romans, notre regard est d'abord attiré par la lumière qui s'échappe d'une baie sur la droite. L'éclairage permet de détailler deux gisants et trois sculptures adossées aux parois dans cette première partie de l'édifice. Sur un papier préparé en ocre, l'artiste a pris soin de tracer la moindre lézarde à la pointe de la plume et de marquer les zones de lumière avec de la gouache blanche. La perspective d'un pavement irrégulier, décentrée vers la gauche, nous guide ensuite vers un lointain plongé dans une pénombre bleutée. Là, de minuscules figures écoutent pieusement le sermon d'un prélat installé dans une chaire surélevée. Comme souvent chez Bouton, si les lieux peuvent évoquer certaines parties du musée des Monuments français ou s'inspirer de différents éléments d'architecture croisés à l'occasion de ses voyages, ils semblent néanmoins reconstitués et mis en scène avec un objectif de théâtralisation de l'espace.

Les œuvres de l'artiste, telles que décrites dans les livrets du Salon, permettent quelquefois d'identifier un lieu ou une région mais sont le plus souvent issues de l'imaginaire du peintre. Véritables machines à voyager dans le temps, elles nous plongent dans un lointain passé médiéval toujours teinté de mystère.



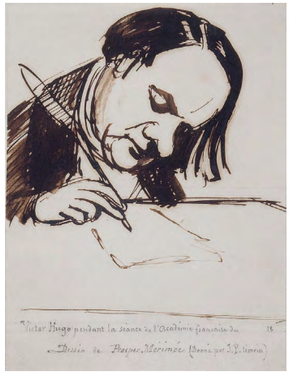
22. Prosper MÉRIMÉE (1803-1870)

Anges, vers 1840

21,8 x 18,3 cm

Encre sur papier

Signé en bas à droite au crayon *Prosper Mérimée*



Prosper Mérimée, *Victor Hugo pendant une séance de l'Académie française*, vers 1845, encre, Paris, Maison de Victor Hugo

Prosper Mérimée reste dans la conscience collective principalement un écrivain et un historien qui a lié son nom et voué une grande partie de sa vie à la protection du patrimoine. Comme Victor Hugo son contemporain, il fut également un infatigable dessinateur. Né à Cannes d'un père et d'une mère artistes, il apprend à manier la plume et le crayon dès son plus jeune âge. Cette pratique, vue par lui comme un loisir, ponctue ses études de droit, de langue, de philosophie et de musique. Si ses talents de pianiste et de chanteur lui valent plusieurs prix, il ne développe aucune ambition pour participer à des concours de dessin ou de peinture. Licencié en droit en 1823, Mérimée débute une carrière dans l'administration.

Au milieu des années 1820, il fréquente les salons littéraires et artistiques parisiens où il se lie avec Delacroix et le peintre orientaliste Jules-Robert Auguste. De cette période datent plusieurs lettres illustrées de dessins souvent humoristiques à l'intention de ses amis ainsi que quelques aquarelles de paysages. Comme écrivain, il connaît ses premiers succès avec la parution dans la *Revue de Paris* de la nouvelle *Mateo Falcone* en 1829 et d'une autre intitulée le *Vase étrusque* l'année suivante. Lorsqu'il succède à Ludovic Vitet comme inspecteur général des Monuments historiques en 1834, Mérimée use de son talent pour réaliser des croquis d'architecture dans le cadre de ses nouvelles fonctions. Voyageant partout en France, il noircit ses carnets avec des vues détaillées des édifices en péril qu'il souhaite protéger. Les témoignages de son activité de dessinateur sont très nombreux. Dès son entrée à l'Académie en 1844, Mérimée profite des séances pour gribouiller sur les feuilles à en-tête des caricatures de ses collègues et des chats.

Certains dessins de Mérimée, plus rares, montrent des intentions moins ludiques. Une composition aux anges, tracée à l'encre, s'intègre dans un corpus réduit de dessins mettant en scène des figures ailées ou des saints. Le style néo-gothique de ces œuvres s'éloigne des habituelles figures burlesques dont il agrémente ses lettres et manuscrits. Inscrits sur l'une des diagonales de la feuille, trois anges élégants montent vers les cieux. Leurs pieds effilés, posés dans le vide, projettent des ombres qui suggèrent les marches d'un escalier invisible. À gauche, assis sur un rocher, un quatrième ange nous fait face et tient dans ses mains une buisine. La physionomie de ces quatre figures célestes s'inspire de celle des enluminures médiévales ou des anges dans les retables de Fra Angelico.

23. François Marius GRANET (1775-1849)

Deux moines dans une cellule, 1846

Aquarelle et encre sur papier

31,2 x 24 cm

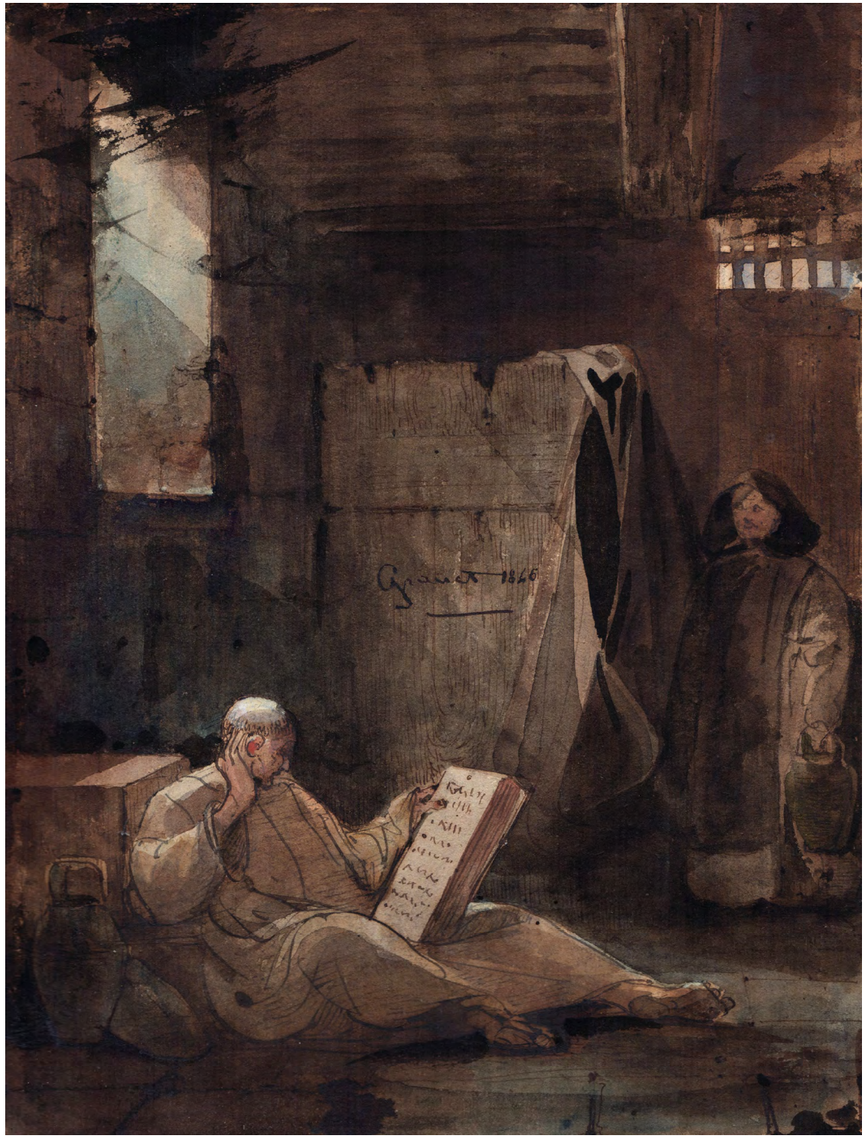
Signé et daté au centre *Granet 1846*

François Marius Granet, *Étude d'un homme lisant*, encre, Paris, musée du Louvre

La révolution de Juillet 1830 mène à la chute des Bourbons et à l'accession au trône de Louis-Philippe comme roi des Français. Dans un but de pacification historique, le nouveau souverain souhaite créer au château de Versailles un musée d'histoire dédié « à toutes les gloires de la France » et fait appel à François Marius Granet en 1833 pour diriger ce projet. Le peintre, qui après un séjour de plus de vingt années passées en Italie occupait un poste de conservateur au musée du Louvre, s'investit pleinement dans cette nouvelle mission pendant les quinze années qui vont suivre. Il dirige l'agencement des salles, sélectionne les œuvres déjà existantes et leur restauration tout en passant commande de nouvelles toiles aux meilleurs artistes de son temps. Après l'inauguration de la galerie des Batailles en 1837, il s'attelle à l'organisation des salles consacrées aux croisades et réalise lui-même plusieurs compositions à cet effet.

En marge de sa production officielle destinée au Salon ou aux commandes de Versailles, Granet se consacre à la réalisation d'aquarelles plus personnelles. Arpentant le domaine du château dont il a la gestion, il trace avec un pinceau d'une grande liberté les paysages et les jardins à chaque saison. Durant cette période, il peint également un petit nombre d'aquarelles aux sujets plus traditionnels mais dans des formats pour lui inhabituels. C'est le cas d'une grande feuille datée de 1846. Composée verticalement, elle montre deux moines dans une cellule. Le premier, vêtu de blanc, est assis sur le sol, adossé à un bloc ou une caisse. Plongé dans la prière, il tient entre ses mains un livre grand ouvert. Le second, habillé d'un costume blanc et brun, vient d'entrer par une porte en bois et tient une cruche à la main. Le décor, bien que relativement dépouillé, est mis en scène par l'artiste de manière complexe. Si la plupart des détails, sol, porte, grille ou drapé, sont traités avec finesse, certains éléments comme la fenêtre sur la gauche de la composition font preuve d'une liberté purement graphique. Les traces d'encre noire qui s'échappent de l'ouverture ont quelque chose de menaçant qui évoque les plus belles feuilles de Victor Hugo et donnent à la scène un côté gothique. Probablement fier de cette page, Granet a choisi de la signer et de la dater ostensiblement à l'encre sur la porte, au centre de la composition. Cette œuvre peut être rapprochée de la série des scènes de prison, thème cher à Granet depuis sa jeunesse et hérité de son premier maître Constantin d'Aix. L'absence de grilles à la fenêtre suggère cependant que le moine reclus ici a choisi son isolement.

À l'aube de la révolution de 1848, Granet quitte son poste à Versailles et rentre dans sa Provence natale où il décède l'année suivante. Par testament, il lègue l'intégralité de son atelier et de ses collections à la ville d'Aix-en-Provence. Cet ensemble de plusieurs centaines d'œuvres constitue le fonds du musée qui porte aujourd'hui son nom.



24. Félix ZIEM (1821-1911)

Pêcheur sur la Seine, face à l'Assemblée nationale, 1848

Aquarelle sur papier

17 x 27 cm

Signé et daté en bas à gauche *Félix Ziem 1848*

Félix Ziem, *Peintre face au château Saint-Ange à Rome*, vers 1842, mine de plomb et aquarelle, collection particulière

Fils d'un émigré polonais d'origine arménienne, Félix Ziem grandit à Dijon où il suit une formation d'architecte. N'ayant pu obtenir de bourse pour continuer ses études à Paris, il décide de rejoindre son frère à Marseille. Après avoir travaillé sur plusieurs chantiers, il change de voie et ouvre une école de dessin sur le Vieux-Port. À vingt-et-un-ans, il quitte la France pour découvrir l'Italie. Il visite Gênes, Milan, Florence puis Venise, qui influencera son œuvre jusqu'à la fin de sa carrière, et enfin Rome en 1842. Cinq ans plus tard, il réalise son premier voyage à Constantinople, autre ville qu'il représentera inlassablement. En 1848, Ziem repasse par Rome avant de regagner la France pour s'installer durablement à Paris.

La capitale, qui vient d'être la scène d'affrontements ayant mené à la chute de Louis-Philippe, assiste depuis février 1848 à sa troisième révolution et à l'installation d'un nouveau régime. Le 4 mai, la proclamation solennelle de la République est prononcée par l'Assemblée nationale entre les murs de l'ancien palais Bourbon. L'édifice qui symbolise le nouveau centre du pouvoir attire l'attention de Félix Ziem arrivé quelques mois après les évènements. Depuis son appartement du quai Malaquais, idéalement situé face au Louvre, le peintre peut se promener sur les bords de Seine, traverser un pont et s'arrêter en contrebas du jardin des Tuileries. Là, il trouve un pêcheur et son chien installés au bord de l'eau. Après s'être assis à son tour, l'artiste muni d'une feuille, d'un crayon et de sa boite d'aquarelle, saisit le paysage. Deux barques à fond plat sont attachées sur l'autre rive, dominée par l'imposante architecture qui se reflète à la surface du fleuve. Dans la lumière du petit matin, il ne subsiste aucune trace de l'agitation des mois précédents. Ziem observe la façade néo-classique de l'Assemblée nationale avec la même poésie que, lorsqu'à Rome assis sur les bords du Tibre, il représentait le château Saint-Ange quelques années plus tôt.

L'année 1849 est marquée par la mort du père de l'artiste. Ziem, qui décide de rester à Paris, ouvre un atelier de dessin et participe pour la première fois au Salon avec trois aquarelles et trois peintures inspirées de ses séjours en Italie et autour du Bosphore. Deux ans plus tard, l'État lui achète un premier tableau intitulé *Venise, vue du Palais des Doges*. Sa carrière est lancée.

25. Henri-Joseph HARPIGNIES (1819 -1916)

Rome, bords du Tibre, 1851

Aquarelle sur papier

14 x 42 cm

Localisé, daté et titré en bas à gauche *Rome 1851 / Bords du Tibre*

Signé en bas à droite *HJ Harpignies*

Jean-Baptiste Camille Corot, *La Promenade du Poussin, campagne de Rome*, vers 1825-1828, huile sur papier, Paris, musée du Louvre

Henri Harpignies naît le 28 juillet 1819 à Valenciennes dans une famille de la grande bourgeoisie originaire de Mons. S'il aime très tôt dessiner, il ne découvre que tardivement sa vocation artistique après une première carrière dans les entreprises de son père. C'est finalement à la suite d'un voyage de neuf mois, pendant lequel il traverse la France, qu'il décide d'intégrer à l'âge de vingt-sept ans l'atelier du peintre Jean-Alexis Achard. Avec son maître, il découvre le Dauphiné et les Flandres tout en s'exerçant à la gravure sur cuivre. À partir de 1848, il entreprend de nombreux voyages en Allemagne et aux Pays-Bas avant de découvrir l'Italie. À Rome en 1851, il fréquente la Villa Médicis et ses pensionnaires avec lesquels il peut parcourir la campagne du Latium en quête de sujets. De cette époque date son affection particulière pour l'aquarelle comme il l'écrit dans son journal commencé en 1876 : « *c'est dans cette année 1851 que j'ai commencé à faire sérieusement de l'aquarelle. On ne m'a jamais rien montré, je suis parti tout seul. J'ai procédé par les neutres sur une forme très serrée.* »

Rome, bords du Tibre est probablement l'une de ses toutes premières aquarelles. Le site est connu et fréquenté par les artistes qui l'ont surnommé « la promenade du Poussin ». Ce nom vient du fait que Nicolas Poussin, appréciant particulièrement ce lieu près de Rome, venait s'y promener et en intégra des vues dans plusieurs de ses toiles. Corot, vers 1825, s'y était déjà arrêté pour peindre le site à l'huile sur papier. Il existe plusieurs œuvres de Harpignies réalisées sur ce point du fleuve en 1851. Le plus souvent, il traite son sujet sur un format horizontal très étiré, d'une aquarelle peu diluée, sans ajout de figure ou autre sorte d'animation. Dans son journal il ajoute : « *C'est bien là, le pays que j'avais rêvé* […]. *J'aimais la forme, elle existe là par excellence comme partout dans la campagne romaine ; c'est là que je l'ai bien comprise, et elle a été mon guide pendant toute ma carrière.* »

De retour en France en 1852, Harpignies séjourne régulièrement à Barbizon et fréquente de plus en plus Corot qu'il considère comme son maître. Les deux artistes se lient d'une profonde amitié et retournent ensemble en Italie quelques années plus tard. Harpignies doit attendre 1861 pour connaître son premier grand succès au Salon avec *Lisière de bois sur les bords de l'Allier*. L'artiste repart régulièrement en Italie les années suivantes et ses différents séjours lui inspirent un grand nombre d'œuvres qu'il expose au Salon : *Rome vue du mont Palatin* présentée en 1865, *Vue prise dans les jardins de l'Académie de France à Rome* en 1866. À partir de 1870, il continue d'exposer des peintures et des dessins, d'inspiration italienne mais réalisés dans son atelier parisien. Les titres de ces œuvres sont dès lors précédés du mot « Souvenir ».

26. Didier PETIT de MEURVILLE (1793-1873)

Ciel d'Alicante, vers 1852-1861

Gouache sur papier

15,5 x 31 cm

Provenance : descendants de l'artiste

Edgar Degas, *Étude de ciel*, vers 1869, pastel sur papier, Baden, Stiftung Langmatt Museum

Né à Saint-Domingue, Didier Petit de Meurville est un haut fonctionnaire français et un collectionneur érudit. En 1848, il embrasse une carrière diplomatique et part pour l'Espagne. Là, il devient vice-consul d'Alicante puis consul de France à Saint-Sébastien jusqu'en 1872. Artiste amateur, il produit pendant cette période plusieurs vues du littoral espagnol. S'il pratique l'huile sur papier, propre au travail devant le motif, il semble affectionner plus particulièrement la technique de la gouache à la manière des védutistes napolitains. Son intérêt se porte le plus souvent sur la représentation de la flore locale et les études de paysages. Certaines de ces gouaches, laissées inachevées, permettent de mieux comprendre sa méthode de travail. Après avoir réalisé une étude de ciel en deux tons principaux, l'artiste dessinait de manière détaillée l'ensemble des reliefs, architectures et figures sur une bande laissée en réserve dans la partie inférieure de la feuille.

Une quinzaine de gouaches retrouvées chez les descendants de l'artiste représentent des ciels, sans préoccupation narrative. Ces études, réalisées à titre purement privé, portent quelques fois des mentions qui démontrent une démarche analytique volontaire. Simples plages colorées, aux frontières de l'abstraction, elles sont simplement relevées de quelques lignées blanches évoquant des nuages. Le plus souvent traitées sur des formats réduits, à l'horizontalité appuyée, certaines portent des mentions de lieux, de dates ou d'heures qui permettent de localiser cette série entre Alicante et Saint-Sébastien sur une période s'étalant de 1852 à 1861. Sur cette feuille en particulier, le bas du ciel rougi et l'aplat bleu qui le domine se superposent sans véritable rupture, dans une transition ponctuée par quelques traînées de nuages rosés. Avec le temps, ces gouaches ont pris en séchant l'aspect de fragiles pastels. S'il semble peu probable que Didier Petit de Meurville ait eu connaissance à cette époque des travaux les plus intimes d'Edgar Degas, il reste intéressant de souligner la proximité entre ces ciels et les paysages aux pastels du futur maître des danseuses de l'Opéra.

En 1994, le musée Basque et de l'histoire de Bayonne a consacré une exposition et un catalogue aux œuvres de Didier Petit de Meurville. Les musées espagnols conservent également de lui quelques paysages réalisés à la gouache ainsi que trois albums d'études de fleurs. Le 12 septembre 2020, la maison de ventes Côte Basque Enchères a dispersé une partie du fonds d'atelier de l'artiste nous permettant de découvrir un nombre important de ses œuvres jusque-là inédites.

27. Félix-Joseph BARRIAS (1822-1907)

Le Poète Horace rêvant à la gloire, 1855

Aquarelle, gouache et crayon sur papier

7,8 x 15,5 cm (à vue)

Signé en bas à droite *F. BARRIAS*

Etienne Huyot d'après Félix Barrias, *Le Poète Horace rêvant à la gloire*, vers 1855, gravure, collection particulière

Horace, de son nom latin *Quintus Horatius Flaccus*, est un poète né en 65 avant notre ère dans le sud de l'Italie. Contemporain de Virgile, cet auteur majeur de l'Antiquité reçoit très tôt la protection de Mécène. Ce dernier, riche confident de l'empereur, consacre l'essentiel de sa fortune à la protection des arts au point de donner son nom à tous ceux qui soutiendront financièrement les artistes. Lorsque Horace compose son troisième recueil, les *Odes* (*Carmina* en latin), il dédicace les cent trois poèmes qui les composent à son généreux donateur. Maintes fois recopiées et publiées depuis l'Antiquité, les œuvres d'Horace restent un grand succès d'édition lorsque Ambroise-Firmin Didot décide d'en faire paraître une nouvelle version en 1855. Le célèbre éditeur souhaite alors orner l'ouvrage d'illustrations et fait appel au jeune peintre Félix Barrias.

Lauréat du Prix de Rome de peinture en 1844, Félix-Joseph Barrias vient alors de passer cinq années en Italie pour étudier les maîtres. Sa toile *Les Exilés de Tibère,* exposée dès son retour au Salon de 1850, lui assure un succès tant public que critique et lui permet de recevoir ses premières commandes officielles. Passionné par l'histoire antique dans laquelle il puise la plupart de ses sujets, le peintre doit accepter facilement la proposition de l'éditeur et réalise onze aquarelles horizontales de petit format. La première, qui s'inscrira une fois gravée par Étienne Huyot au-dessus du titre des *Odes* d'Horace et de la dédicace à Mécène, représente un jeune poète couronné de lauriers. Assis sur le sol, adossé à un buste, il tient une tablette et un stylet. À l'arrière-plan, des nymphes et des satyres dansent au milieu de la forêt. Le jeune homme en quête d'inspiration représente Horace. Le buste qui le domine, installé sur un piédestal, s'inspire lui des effigies antiques de Mécène.

Quelques années plus tard, en 1858, Ambroise-Firmin Didot demandera une nouvelle série de dessins à Barrias pour illustrer sur le même principe les œuvres de Virgile. Pendant la construction du nouvel Opéra de Paris, le peintre est contacté par l'architecte Charles Garnier qui le charge de réaliser une partie des décors. Barrias conçoit alors pour le salon ouest du foyer quatre compositions allégoriques sur le thème de la musique : *La Musique champêtre* et *La Musique amoureuse* pour les lunettes latérales, *La Musique dramatique* pour la lunette centrale et *La Glorification de l'harmonie* pour la voûte.

28. Téofil KWIATKOWSKI (1809-1891)

Le Bal à l'hôtel Lambert, dit aussi ***Polonaise dédiée à Fontana par Chopin***, vers 1859

Aquarelle et gouache sur papier

13 x 26 cm

Mention du nom de l'auteur et titré au dos du dessin fecit *t. kwiatkowski / Polonaise dédié à Fontanna [sic] par F. Chopin*

Téofil Kwiatkowski, *Le Bal à l'hôtel Lambert*, 1859, aquarelle, Poznan, musée National

Après des études à l'école des Beaux-Arts de Varsovie, Téofil, issu de la noblesse polonaise, s'engage dans l'armée d'insurrection contre l'envahisseur russe. La défaite le contraint à l'exil et il rejoint la France avec cinq mille autres polonais en 1832. D'abord réfugié en Avignon, il obtient le droit de gagner Paris où il rencontre le poète Adam Mickiewicz. Très rapidement, il fait la connaissance du plus célèbre Polonais vivant à Paris : Frédéric Chopin. À partir de 1834, Téofil réalise de lui plusieurs portraits considérés comme les représentations les plus fidèles et les plus intimes du célèbre pianiste. À la mort de Chopin, le 17 octobre 1849, Téofil exécute devant sa dépouille plusieurs dessins qui connaissent un immense succès. Les obsèques, grandioses, ont lieu en l'église de la Madeleine ; le cortège accompagnant le char funèbre jusqu'au cimetière du Père-Lachaise réunit plus de trois mille personnes.

Imaginée dix ans après la mort du musicien, la composition intitulée *Le Bal à l'hôtel Lambert* tient plus de la création symbolique que d'un réel souvenir. L'œuvre s'inspire des célèbres bals de charité costumés donnés à l'hôtel Lambert sur l'île Saint-Louis par le prince Czartoryski dans les années 1840. Frédéric Chopin et Téofil Kwiatkowski sont entourés par différentes personnalités de l'histoire polonaise, les membres de la famille Czartoryski ainsi que le poète Adam Mickiewicz. Aux principaux représentants de la diaspora polonaise se mêlait à ces occasions festives la haute société parisienne. Le peintre puise certains éléments de sa composition dans une « vision » que Chopin raconte avoir eu lors d'un séjour à Majorque dans le monastère de Valldemossa. Le compositeur, dans une sorte de transe artistique, aurait vu une procession de chevaliers en costume polonais avançant lentement, au rythme de la musique. Généralement, ce souvenir est associé à la partition de *La Polonaise en La majeur* que compose Chopin en 1842. L'œuvre semble avoir une importance particulière pour Kwiatkowski qui en a réalisé plusieurs versions. La plus célèbre, une grande aquarelle, est aujourd'hui conservée au musée national de Poznań. Une autre aquarelle de dimensions réduites reprend l'ensemble de la composition avec un effet de flou plus appuyé qui renvoie au monde des songes. Le décor d'arrière-plan en est presque totalement absent. Les différentes figures à la blancheur fantomatique semblent évoluer dans l'espace tels des esprits insaisissables.

Téofil Kwiatkowski, qui jouit d'une grande notoriété en Pologne, reste encore aujourd'hui méconnu en France. Avec amusement, Théophile Gautier proposait déjà en son temps une explication à cet oubli : « *le Polonais Théophile Kwiatkowski serait fort connu s'il jouissait d'un nom prononçable* ».

29. et 30. Achille BENOUVILLE (1815-1891)

Vue du Vatican depuis le Tibre, vers 1862
Aquarelle sur papier
8,5 x 18 cm
Cachet de la vente d'atelier en bas à gauche (Lugt 228b)
Bibliographie : M.-M. Aubrun, *Catalogue raisonné de l'œuvre*, n° D. 346

Rome, bords du Tibre, 1862
Aquarelle sur papier
8,5 x 17,5 cm
Daté en haut à gauche *19 février 1862*
Monogrammé en bas à gauche *A. B.* et annoté en bas à droite *1876*
Cachet de la vente d'atelier en bas à droite (Lugt 228b)
Bibliographie : M.-M. Aubrun, *Catalogue raisonné de l'œuvre*, n° D. 68

Achille Benouville, *Vue du Vatican depuis le Tibre*, aquarelle et gouache sur carton, Meaux, musée Bossuet

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

La campagne de Rome attire depuis longtemps Achille Benouville qui vient y dessiner depuis plus de dix-sept ans. Nous pouvons l'imaginer, en février 1862, longeant les bords du Tibre pour la énième fois. Aux portes de la ville, qu'il vient de quitter par le nord, l'artiste s'arrête, se retourne puis s'installe sur le rivage pour regarder en direction du Vatican. À cet endroit, le fleuve semble large et sur le ciel bleu, au loin, se détache l'imposant dôme de la basilique Saint-Pierre. Pour travailler, il choisit l'une de ses techniques de prédilection : l'aquarelle. De ce point de vue, l'artiste peut détailler à la pointe du pinceau les moindres détails de l'architecture et les bâtiments situés à l'ouest de la cité pontificale. Son œuvre terminée, il reprend la route, toujours vers le Nord, puis au bout de quelques kilomètres, s'arrête de nouveau. Le ciel romain s'est couvert de lourds nuages et le dôme qui domine la ville n'est plus qu'une lointaine silhouette bleutée.

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

31. Auguste ANASTASI (1820-1889)

Rome : le forum au soleil couchant, vers 1865

Aquarelle et gouache sur papier

27 x 53 cm

Cachet de la vente d'atelier en bas à droite (Lugt 60)

Provenance : vente d'atelier du 3-8 mars 1873, Paris, n° 428

Œuvre en rapport : Paris, Salon de 1865 (n° 35), aujourd'hui au musée des Beaux-Arts d'Angers

Auguste Anastasi, *Le Forum au soleil couchant*, 1865, huile sur toile, Angers, musée des Beaux-Arts

Né à Paris en 1820, Auguste Anastasi est le fils de Paul-Joseph-Charles Anastasi, peintre d'origine grecque ayant travaillé pour Suvée à Rome, qui, devenu aveugle à l'âge de trente-six-ans, doit élever son fils dans des conditions d'extrême pauvreté. Auguste se forme à l'École des Beaux-Arts de Paris auprès de Paul Delaroche et reçoit les conseils de Camille Corot. Il présente pour la première fois ses œuvres au Salon de 1843 et en exposera pas moins de quatre-vingt-dix tout au long de sa carrière. Le jury le récompensera par deux fois en 1848 et 1865. Il travaille régulièrement en forêt de Fontainebleau et se rend plusieurs fois en Normandie. Le peintre entame également une série de voyages en Belgique, aux Pays-Bas et en Allemagne mais doit attendre l'été 1862 pour découvrir l'Italie. S'il ne peut y rester que quelques mois, jusqu'au printemps 1863, ce séjour lui inspire plusieurs toiles qu'il présente au Salon avec succès.

En 1865, il expose deux peintures et deux aquarelles aux sujets italiens. La plus remarquée est une toile intitulée *Rome : le forum au soleil couchant*. L'œuvre saluée par la critique est reproduite par la gravure dans plusieurs journaux tels que le *Magasin pittoresque* et *L'Autographe au Salon*. Rapidement acquise par l'État pour la somme importante de 3 000 francs, cette vue du forum est déposée au musée des Beaux-Arts d'Angers en 1866. Suite au succès de sa composition, Anastasi répète son sujet sur une feuille de grand format. À gauche, un bosquet qui ferme la perspective masque partiellement l'arc de Constantin près duquel deux moines sont venus admirer le panorama. Plus loin au centre, l'arc de Titus domine une procession religieuse qui se dirige vers la ville. Deux soldats allongés dans l'herbe, identifiables par leurs costumes rouge et bleu, assistent à l'évènement. Sur la droite, les ruines du temple de Vénus et de la basilique Santa Francesca Romana s'éclairent à la lumière du couchant.

Après 1870, Anastasi atteint à son tour de cécité ne peut plus peindre ni subvenir à ses besoins. Ses amis artistes, attristés par son sort, décident d'organiser une vente de leurs œuvres à son profit. Les paysagistes Corot, Daubigny, Dupré, ou Harpignies offrent des toiles et des dessins ; plusieurs artistes académiques parmi lesquels Bonnat, Bouguereau, Gérôme et même Gustave Moreau montrent également leur générosité. En 1873, Anastasi organise la vente de son fonds d'atelier, au cours de laquelle le duc d'Aumale acquiert une autre aquarelle représentant l'Arc de Titus. Le fruit très important de ces deux ventes permet à l'artiste de vivre dignement jusqu'à sa mort en 1889.

32. Gabriel-Hippolyte LEBAS (1812-1880)

Vagues sur les rochers avec voiliers au loin, vers 1865

Aquarelle, encre et gouache sur papier

28 x 44,5 cm

Signé en bas à gauche *Hip Lebas*

Gabriel Hippolyte Lebas, *Scène de naufrage*, vers 1870, aquarelle et gouache sur papier, collection particulière

Pour des raisons d'homographie, l'œuvre de Gabriel-Hippolyte Lebas est souvent confondue avec celle de son père. Fils de l'architecte Louis-Hippolyte Lebas (1782-1867), il n'épouse cependant pas la vocation paternelle et devient l'élève de François Marius Granet. En 1836, il participe pour la première fois au Salon avec une *Vue de la vallée de Montmorency* et se spécialise dans le genre du paysage naturaliste. Entre 1841 et 1842, il visite l'Italie en compagnie du sculpteur James Pradier. Bien que non pensionnaire, Lebas fils est reçu à la Villa Médicis par Jean-Victor Schnetz, le directeur des lieux après le départ d'Ingres. À son retour, le peintre expose au Salon plusieurs vues d'Italie avant de se rapprocher de l'école de Barbizon.

À partir du début des années 1860, Gabriel-Hippolyte Lebas effectue des séjours réguliers en Normandie. Ses œuvres, principalement des aquarelles de grand format, sont alors influencées par l'art d'Eugène Isabey et de Théodore Gudin dont il adopte l'intérêt pour les marines déchaînées et les scènes de naufrage. Parfois localisées près d'Étretat, ses œuvres reprennent le plus souvent un procédé de composition identique où les rochers bruns du rivage sont placés au premier plan. La mer et les éléments narratifs, figures ou bateaux, sont repoussés sur le côté en laissant une large place au ciel menaçant. Les nuages et l'écume, traités à la gouache blanche, contrastent avec l'aspect plus graphique de l'aquarelle.

Si cette œuvre respecte l'ensemble de ces principes, elle accentue plus encore l'impression de domination de la nature sur l'homme. Les deux rochers massifs qui occupent le centre de la composition attirent immédiatement le regard. Il faut fixer l'image un long moment avant d'apercevoir dans le lointain un mât qui signale la présence d'un bateau en train de s'échouer sur les récifs. Si l'œil s'attarde encore, il finit par remarquer les silhouettes de trois mouettes qui s'envolent et peut-être une petite tache bleue sous les rochers. Détaillé telle une miniature, un personnage, coiffé d'un béret et tenant un bâton à la main, s'est arrêté. Il semble regarder dans notre direction comme surpris d'une autre présence que la sienne en ces lieux.

33. Georges CLAIRIN (1843-1919)

Morceaux d'épaves en Bretagne, vers 1866-1870

Aquarelle et gouache sur papier

51,5 x 33,5 cm

Signé en bas à gauche *G. Clairin*

Georges Clairin, *Les Brûleuses de varech à la Pointe du Raz*, 1882, huile sur toile, Saint-Brieuc, musée d'art et d'histoire

Georges Clairin passe son enfance à Paris dans le quartier des Invalides et rencontre très jeune le peintre Romain Cazes, un ancien élève d'Ingres qui lui donne ses premières leçons de dessin. Son père, entrepreneur de travaux publics, le soutient dans ses choix de carrière et lui présente Paul Huet, un célèbre paysagiste qui est l'un de ses amis. Ce dernier, proche de Delacroix, lui parle du grand peintre romantique. En 1906, Clairin racontera à André Beaunier dans *Les Souvenirs d'un peintre* : « […] deux cultes s'offraient à moi et se disputaient ma piété : à Paris entre les quatre murs de l'atelier de Romain Cazes, le culte d'Ingres ; à la campagne, dans la liberté de la nature et des vacances le culte d'Eugène Delacroix ». En 1861, Georges Clairin intègre à l'École des Beaux-Arts de Paris les ateliers d'Isidore Pils et de François Édouard Picot, où il fait la connaissance d'Henri Regnault avec lequel il se lie d'amitié.

Au milieu des années 1860, Georges Clairin fait un premier séjour en Bretagne où il accompagne son père alors chargé de construire un pont ferroviaire près du village de Plogoff. « C'était une grande chose imposante et lugubre, que ce pays. J'en ai subi le charme farouche… Quand je revins à Paris, je racontai aux camarades ce voyage, je leur vantai la pointe du Raz ; bref, aux vacances, je les entrainai. Nous sommes tous partis pour la Bretagne, bons bohémiens avides de beaux paysages ». Les compagnons dont parle Clairin sont les peintres Regnault, Philippoteaux fils et Butin mais également le jeune Camille Saint-Saëns. Ensemble, ils visitent Quimper, Douarnenez, Tréboul et d'autres lieux dans lesquels ils ne reçoivent pas toujours le meilleur accueil. Dans ses souvenirs, Clairin évoque une ambiance mystique entre dévotion chrétienne et sorcellerie. Avec ses amis, il profite de chaque instant d'arrêt pour dessiner les paysages bretons et leurs habitants. Déjà, la mer le fascine. La vision des brûleuses de varech et les pilleurs d'épaves de la baie des Trépassés lui inspirent deux de ses premières toiles pour le Salon de 1868.

Une grande aquarelle, probablement réalisée à l'occasion de l'un de ses périples bretons, représente des morceaux d'épaves abandonnés sur un quai. Entassés les uns sur les autres, ancres, cordages, bouts de bois et de ferraille, s'étalent sur la terre battue. Derrière une retenue de pierre dépassent deux mâts qui signalent la présence de l'eau en dehors du cadre. À l'arrière-plan, le toit de chaume d'une maison et des collines verdoyantes évoquent la Bretagne. L'œuvre, par son cadrage et sa perspective forcée, parvient à être inquiétante. Un élément en fer rougi qui évoque des cornes au premier plan et la présence d'une fourche mêlée aux agrès de marine, confèrent une étrangeté supplémentaire à l'ensemble de la composition.

34. Alexandre CABANEL (1823-1889)

Étude d'homme, vers 1870

Dessin préparatoire pour *Le Triomphe de Flore*

Sanguine sur papier

38,5 x 23 cm

Signé en bas à droite *Alex Cabanel*

Alexandre Cabanel, *Le Triomphe de Flore*, vers 1869-1873, aquarelle, Paris, musée du Louvre

Originaire d'une famille de Montpellier, Alexandre Cabanel est l'un des artistes les plus célèbres du Second Empire. Élève de François Édouard Picot à l'École des Beaux-Arts, il obtient le second Prix de Rome en 1845 et devient pensionnaire de la Villa Médicis. De retour à Paris en 1850, il peut débuter une brillante carrière. Peintre de genre, portraitiste mondain et peintre d'histoire, Cabanel reçoit plusieurs commandes de grands décors ; d'abord pour la salle des cariatides de l'Hôtel de Ville de Paris en 1852, puis pour les hôtels particuliers des frères Pereire en 1858 et celui de Constant Say en 1861. Lorsqu'en 1870 Hector Lefuel achève la reconstruction du pavillon de Flore, entre le Louvre et les Tuileries, il confie au peintre la réalisation d'un plafond. Entourée de quatre grands bas-reliefs sculptés par Eugène Guillaume, cette peinture représente le triomphe de Flore, la déesse du printemps. Composée d'une multitude de personnages sur un fond de nuages, l'œuvre puise son vocabulaire dans l'iconographie traditionnelle du thème : la déesse au centre s'envole sur un char tandis que Zéphyr soulève ses cheveux et qu'un cortège de figures volantes déverse sur terre des moissons de fleurs. En bas à droite de la toile de forme ovale, le corps d'un homme, le bras levé, est coupé à la taille.

Fortement inspiré par les *ignudi* de Michel-Ange au plafond de la chapelle Sixtine, ce modèle présente une physionomie athlétique dont le peintre accentue la musculature en lui faisant tendre le bras pour saisir une branche de feuillage. La figure, qui n'est qu'un détail peu lisible sur l'œuvre définitive, apparaît pleinement sur un dessin préparatoire. Tracé à la pointe d'une sanguine, le torse du jeune homme s'étire verticalement sur la feuille. Le visage du modèle, les muscles de son cou, de ses bras et de sa poitrine sont dessinés avec soin par l'artiste grâce à un jeu de hachures serrées. Seul un drapé, suggéré par quelques traits de sanguine au-dessus de ses épaules, complète la composition.

En 1871, l'incendie des Tuileries endommage *Le Triomphe de Flore* sans le détruire. Restaurée par Cabanel lui-même, l'œuvre, toujours en place, domine la salle de consultation du département des Arts graphiques du Louvre.

35. Jean-Léon GÉRÔME (1824-1904)

Étude d'homme de dos, vers 1872

Première pensée pour *Pollice verso*

15 x 14,5 cm

Annoté sur le montage d'origine *Jean Léon GERÔME*

Jean-Leon Gérôme, *Pollice Verso*, 1872, huile sur toile, Phoenix, Phoenix Art Museum

Ancien élève de Paul Delaroche et de Charles Gleyre, Gérôme est depuis 1846 le héraut de l'esthétique néo-grecque. Nourries par de nombreuses lectures sur Pompéi et l'histoire de Rome, ses peintures illustrent une Antiquité savamment étudiée, résultat de recherches approfondies, menées davantage à la manière d'un archéologue que de celle d'un peintre d'histoire. Pour le rendu historique, il questionne Eugène Viollet-le-Duc et visite les collections du comte James-Alexandre de Pourtalès, riches en armes antiques, ainsi que le musée archéologique de Naples. L'émerveillement du peintre pour l'Antiquité se traduira par la suite dans les œuvres inspirées par son voyage dans le sud de l'Italie. Gérôme utilise une première fois les arènes comme décor en 1859 avec *Ave Caesar, morituri te salutant*, puis en 1872 avec *Pollice verso*. Le cirque, et plus précisément le Colisée, se retrouve encore une fois dépeint en 1883 dans *La Dernière prière des martyrs chrétiens*.

L'expression *pollice verso* (le pouce renversé), que le peintre utilise pour titrer son chef-d'œuvre, provient d'une mauvaise interprétation des traducteurs du poète Juvénal. Pour les historiens, le geste était celui d'un doigt tendu en direction du gladiateur à sacrifier. De manière à déterminer la composition générale, Jean-Léon Gérôme réalisa plusieurs études au crayon. L'une d'elles représente un gladiateur esquissant un dernier geste de désespoir dirigé vers la tribune où se situe l'organisateur des jeux, souvent l'empereur, qui devra statuer sur son sort après avoir consulté l'avis de la foule. Le soin apporté au traitement du bras montre l'intérêt de l'artiste pour ce détail qui doit concentrer tout le drame de la scène. Finalement, Gérôme supprimera cette figure agenouillée dans la composition définitive au profit d'un gladiateur vaincu, couché sur le dos, terrassé par un Thrace posant son pied sur sa gorge avant de savoir s'il devra éliminer son adversaire. Gérôme conserve néanmoins le geste dramatique de la main tendue avec trois doigts dressés.

Malgré les railleries de Charles Baudelaire ou de Champfleury, Gérôme a su mettre en place dans ses compositions à grand spectacle une vision de l'Antiquité qui parvient à séduire le public du Second Empire. Quelques décennies plus tard, les cinéastes vont largement s'inspirer de ces œuvres en allant jusqu'à l'imitation des plans et cadrages inventés par le peintre. Des films tels que *Quo vadis, Spartacus*, ou plus récemment *Gladiator* semblent redonner vie aux figures inanimées de Gérôme. Si le geste de demande de clémence *pollice verso* n'a rien d'historique, Gérôme et le cinéma lui ont donné une réalité dans la conscience collective.

36. Benjamin ULMANN (1829-1884)

***Étude de femme* pour *La Sirène*,** vers 1875-1879

Sanguine, pierre noire et gouache blanche sur papier

56 x 24 cm

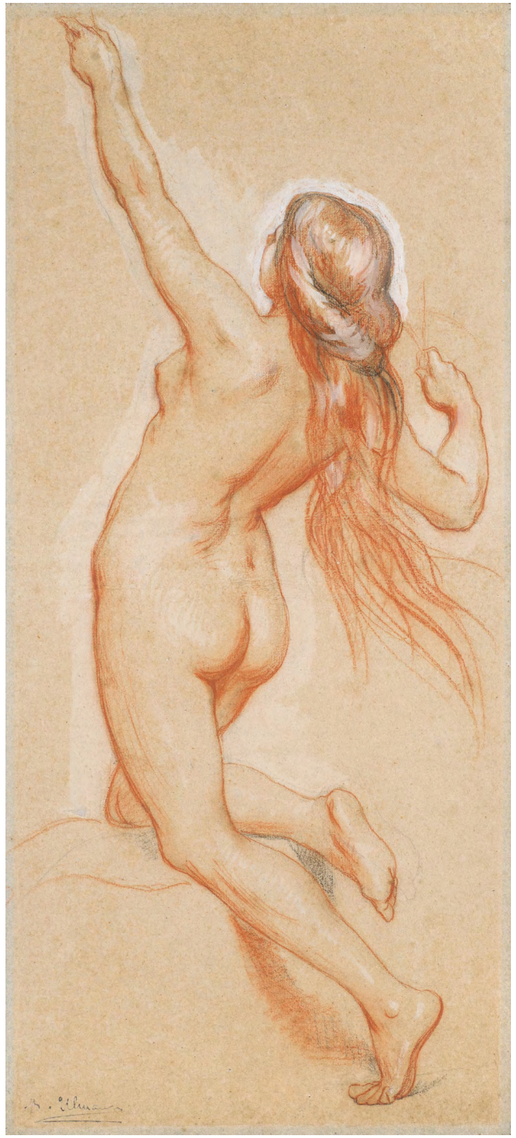
Cachet de la signature en bas à gauche

Benjamin Ulmann, *La Sirène*, vers 1879, huile sur toile, non localisée

Né à Blotzheim dans le Haut-Rhin, Benjamin Ulmann reçoit ses premières leçons auprès de son père, le peintre alsacien Abraham Ulmann. Arrivé à Paris à l'âge de huit ans, il est admis à l'École des Beaux-Arts en 1846 et fréquente l'atelier de Drolling jusqu'à la mort de ce dernier puis rejoint celui de Picot. Tout en préparant le concours pour le Prix de Rome, il débute au Salon en 1855 avec *Dante aux enfers*. Après deux échecs et un second prix en 1858, Ulmann est finalement lauréat en 1859 et part pour cinq années à la Villa Médicis où il retrouve Jean-Jacques Henner, également alsacien et ancien élève de Drolling. Durant son séjour, il fait plusieurs envois au Salon dont le dernier, *Sylla chez Marius*, est acquis par l'État en 1866. De retour à Paris, il reçoit la commande des décors de la Cour de cassation.

Comme tous les autres peintres d'origine alsacienne, Benjamin Ulmann souffre des conséquences de la guerre de 1870 et du rattachement de sa région à l'Allemagne. Les toiles qu'il expose à partir de cette époque deviennent plus politiques à l'image de son tableau intitulé *Le Pillage d'une ferme en Alsace*. L'œuvre, qui représente la cruauté des Prussiens, fut d'abord accrochée au Salon de 1872 avant d'être retirée sur ordre du ministère. Dès lors, son attachement à l'Alsace sera mis en avant par des choix thématiques plus littéraires. Sa toile illustrant la légende d'*Ondine et le pêcheur* d'après Goethe en 1876 ainsi qu'une aquarelle représentant la *Loreley* de Heine, exposée au Salon de 1880, font toutes deux référence aux mythes germaniques de son enfance. Une autre toile, simplement connue par une reproduction photographique publiée en 1879 par Boussod, Valadon et Cie, s'attache, elle aussi, à la représentation d'une divinité aquatique. Titrée simplement *La Sirène*, elle montre une femme entièrement nue sortant de l'eau les bras écartés à la vue d'un jeune homme. Il pourrait s'agir dans ce cas particulier d'une référence au conte des frères Grimm, *L'Ondine de l'étang*.

Une grande feuille de l'artiste, excellent dessinateur, montre une étude très aboutie pour le personnage de la sirène. Principalement tracée à la sanguine, relevée de gouache blanche, la figure féminine, aux longs cheveux noués, se tient de dos, les genoux posés sur des coussins et le bras gauche tendu vers le ciel. La réalisation du dessin, d'après un modèle vivant dans l'atelier, peut en soit expliquer les légères différences entre l'étude et l'œuvre définitive. Pour conserver cette pose inconfortable suffisamment longtemps, la jeune femme devait se tenir à une corde de la main gauche et à une barre de bois de la main droite.



37. Eugène CARRIÈRE (1849-1906)

L'Appel de Samuel, 1876

Gouache sur papier

39 x 51 cm

Annoté sur un papier collé au verso : *Eugène Carrière / Maquette du sujet de la montée en « Loge » / de l'Artiste pour le prix de Rome / Sujet : Samuel et le prophète Elie [sic]/ Hommage à son frère aîné Gustave Carrière*

Eugène Carrière, *Esquisse pour Priam aux pieds d'Achille*, 1876, huile sur carton, collection particulière

Issu d'un milieu modeste, Eugène Carrière passe son enfance et sa jeunesse à Strasbourg. Il y fréquente à partir de 1862 l'école municipale de dessin et, dès 1864, est placé comme apprenti chez un lithographe industriel. En 1869, contre l'avis de son père, il s'installe à Paris et entre dans l'atelier de Cabanel puis à l'École des Beaux-Arts en 1873. Trois ans plus tard, il échoue au Prix de Rome et expose pour la première fois au Salon. Cette gouache date de cette époque mais ne constitue pas, contrairement à ce qui est indiqué au verso, la maquette pour la montée en loge de l'artiste pour le Prix de Rome. En 1876, le véritable sujet auquel Eugène Carrière doit se confronter est celui de *Priam aux pieds d'Achille* et non « Samuel et le prophète Elie [*sic*] » comme précisé au verso.

Cette œuvre, qui doit constituer un exercice d'atelier ou une esquisse personnelle, s'inspire d'un passage de l'Ancien Testament. Samuel, jeune homme éduqué par le grand prêtre d'Israël, Éli, entendit, pendant la nuit, une voix. Par trois fois cette voix l'appela. Samuel pensait qu'il s'agissait de celle d'Éli et à chaque fois accourait auprès de lui. Alors le grand prêtre comprit que c'était le Seigneur qui appelait l'enfant et il lui dit « Va te recoucher, et s'il t'appelle, tu diras : "Parle, Seigneur, ton serviteur écoute." ». Eugène Carrière respecte scrupuleusement le texte pour mettre en place la scène sur la feuille. Sous les traits d'un adolescent, Samuel est représenté assis sur son lit au premier plan de la composition, alors qu'Éli, dont la longue barbe marque les années, dort dans une seconde pièce visible derrière un rideau ouvert. Pour le décor, l'artiste s'inspire des monuments de l'antiquité égyptienne : larges colonnes polychromes surmontées de chapiteaux lotiformes et plafond peint à caissons ; alors que pour le mobilier il puise dans l'iconographie gréco-romaine : un lit à col de cygne et une lampe en bronze entourée d'un serpent.

Cette œuvre surprenante et colorée apparait bien éloignée de la production postérieure de l'artiste. L'influence de son maître Alexandre Cabanel et celle du goût dominant pour l'historicisme s'y ressentent encore. Très vite, Eugène Carrière devient célèbre pour ses toiles traitées systématiquement dans un camaïeu de brun sépia. Ce rare témoignage des années de formation du peintre porte au revers la mention « Hommage au frère aîné Gustave Carrière ». Nous ne savons que très peu de choses sur ce frère, né en 1841 à Lille, qui devint peintre décorateur et doreur à Strasbourg.

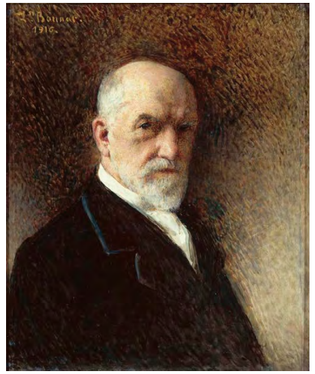
38. Léon BONNAT (1833-1922)

Binocle, vers 1881

Crayon sur papier

14 x 16,3 cm

Signé en bas à droite *L. Bonnat*

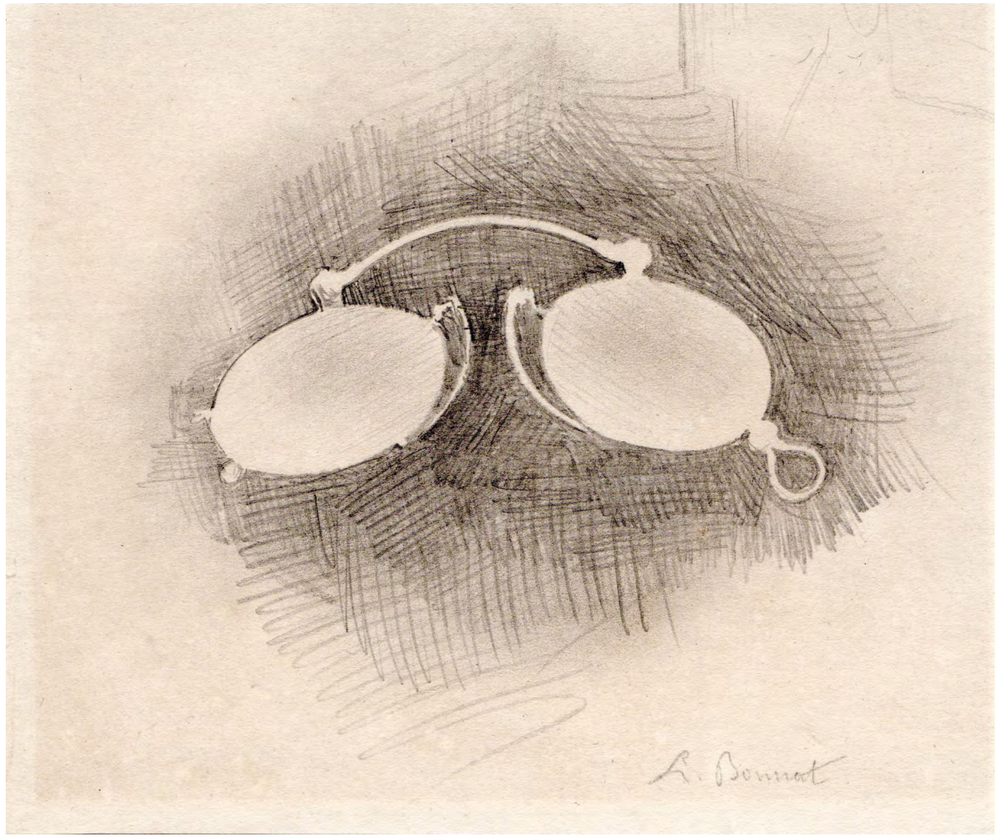


Léon Bonnat, *Autoportrait*, 1916, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay

Originaire de Bayonne, Léon Bonnat passe une partie de son enfance en Espagne avec sa famille. À Madrid il peut découvrir la peinture et prendre ses premières leçons dans l'atelier de Federico de Madrazo. Plus tard, il devient l'élève de Léon Cogniet à Paris et participe au concours du Prix de Rome. Lauréat du second Grand Prix en 1857, il ne peut gagner l'Italie qu'avec l'aide financière de sa ville natale. À Rome, la découverte de l'architecture et des maîtres de la Renaissance lui inspire plusieurs de ses premières œuvres. Sa peinture restera imprégnée tout au long de sa carrière par la manière monumentale de Michel-Ange dont il a admiré le plafond dans la chapelle Sixtine. Pendant son séjour en Italie, il fréquente Edgar Degas, Gustave Moreau et Carolus-Duran. Dès son retour à Paris, il participe assidûment au Salon et ouvre son atelier en 1865. D'abord spécialisé dans la peinture religieuse, Bonnat trouve la gloire dans l'art du portrait. À partir de la fin des années 1870, personnalités politiques, intellectuels et membres de la haute société se pressent dans son atelier, d'Adolphe Thiers à Victor Hugo en passant par Alexandre Dumas et le président Jules Grévy. Si ses portraits peuvent paraître aujourd'hui austères, l'artiste ne l'était peut-être pas toujours autant.

En 1881, année où le jeune Toulouse-Lautrec vient se former dans son atelier, Léon Bonnat est élu à l'Académie des Beaux-Arts en remplacement de son maître Léon Cogniet. Les dessins de Bonnat sont rares mais comme certains de ses amis académiciens, Henner par exemple, l'artiste n'a pas pu résister à l'envie de noircir les feuillets mis à sa disposition durant les longues séances de l'Institut. Sur une feuille presque carrée, il réalise alors un petit dessin aussi brillant qu'amusant. Dégagé sur la réserve du papier par un jeu complexe de hachures qui l'entourent, un binocle pince-nez est représenté par Bonnat, dans sa taille réelle. Le binocle, sorte de paire de lunettes sans branches qui se fixe sur le nez au moyen d'un ressort, fut un accessoire aussi utile pour ceux qui n'y voyaient rien, que symbolique pour ceux qui voulaient paraître plus érudits. Les lunettes, lorgnons et binocles sont rares dans les portraits peints par Léon Bonnat, et à priori totalement absents dans ses autoportraits.

Âgé de quarante-huit ans à l'époque de ce dessin, l'artiste avait peut-être encore une très bonne vue ou préférait-il, par simple coquetterie, ne pas affubler ses portraits de ces optiques. Rien ne dit que ce binocle lui appartenait. Il pouvait être à un ami, à un visiteur ou à un voisin de table lors d'une réunion interminable durant laquelle Bonnat aura su tuer le temps en se servant de l'objet comme modèle. Ce binocle, posé sur la feuille, semble avoir été simplement détouré avec la pointe du crayon.



39. Mathilde BONAPARTE (1820-1904)

Portrait de jeune femme, 1883

Aquarelle sur papier

33 x 24 cm

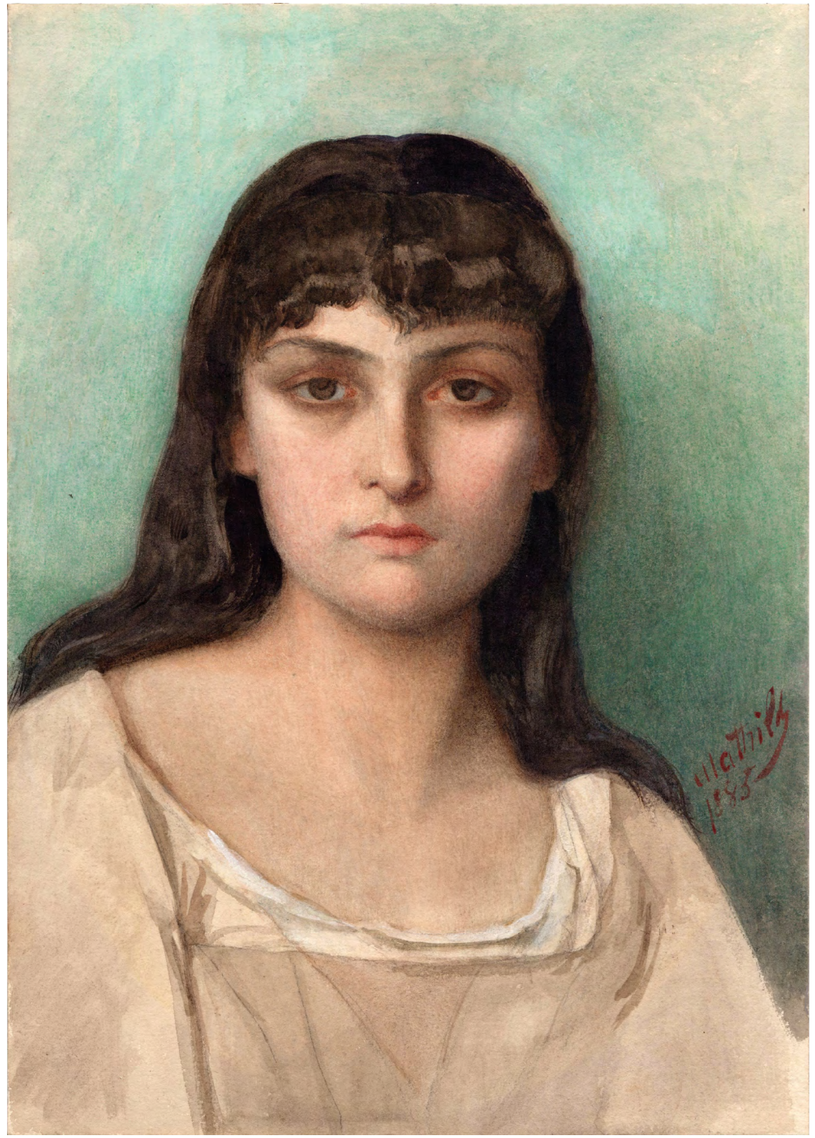
Signé et datée en bas à droite *Mathilde / 1883*

Sébastien Charles Giraud, *La Princesse Mathilde dans son atelier, rue de Courcelles*, vers 1860, huile sur toile, Compiègne, musée du Second Empire

Artiste accomplie exposant ses œuvres au Salon sous le Second Empire, Mathilde Bonaparte fut surnommée affectueusement par Sainte-Beuve « Notre-Dame des Arts ». Fille de Jérôme Bonaparte et de Catherine de Wurtemberg, la princesse Mathilde est née en 1820, un an avant la mort de son oncle Napoléon Ier, emprisonné sur l'île de Sainte-Hélène. Elle passe son enfance en exil entre Rome et Florence. Après avoir été fiancée à son cousin, le futur Napoléon III, elle épouse à vingt ans le comte Anatole Demidoff, un riche collectionneur russe. Rapidement séparée de son mari violent, elle s'installe à Paris en 1846 avant d'obtenir le divorce l'année suivante. La révolution de 1848 et l'élection de son cousin comme premier président de la République offrent à Mathilde un rôle de premier plan avant même l'instauration du Second Empire. La pension que lui verse son ex-mari lui permet de vivre dans le faste entre son hôtel particulier parisien et son château de Catinat à Saint-Gratien. Les peintres Jean-Léon Gérôme, Charles et Eugène Giraud, le jeune sculpteur Jean-Baptiste Carpeaux et des écrivains tels que Théophile Gautier, Gustave Flaubert ou les frères Goncourt font partie des habitués de la rue de Courcelles où la princesse les reçoit chaque mercredi. À cette époque, elle s'affiche dans le Tout-Paris au bras de son amant, le comte Émilien de Nieuwerkerke, artiste devenu surintendant des Beaux-Arts. Ce dernier conseille Mathilde qui, comme collectionneuse, accumule peintures et objets d'arts.

Ayant reçu depuis l'enfance une éducation propre à celle des jeunes filles de la noblesse, la princesse manie le crayon et le pinceau avec une prédilection pour l'aquarelle. Refusant de cantonner sa pratique à un simple loisir féminin, elle produit des compositions originales et ambitieuses en quête d'une certaine forme de reconnaissance. En 1859, elle participe pour la première fois au Salon où elle expose trois aquarelles : deux portraits de femmes et une copie d'après Rembrandt. À cette occasion, elle se présente comme élève d'Eugène Giraud. Mathilde reçoit même une médaille officielle en 1865 pour l'une de ses œuvres. Restée à Paris malgré la chute du Second Empire en 1870, la princesse poursuit ses activités artistiques comme le montre un portrait à l'aquarelle daté de 1883.

Devant l'artiste, une jeune fille d'une quinzaine d'années prend la pose. De face, elle nous fixe avec ses yeux noirs. Ses longs cheveux bruns détachés tombent sur ses épaules couvertes d'un chemisier clair ouvert sur la poitrine. Ses traits tendres de jeune paysanne méditerranéenne contrastent avec la dureté de son regard qui évoque l'héroïne vengeresse, Colomba, dans la nouvelle de Prosper Mérimée.



40. Fernand FAU (1858-1915)

Portrait authentique de la baleine échouée à Luc-sur-Mer en 1885, entre 1885 et 1890

Encre, crayon bleu, carte à gratter Gillot détourée et collée sur papier Bristol

32 x 40,5 cm

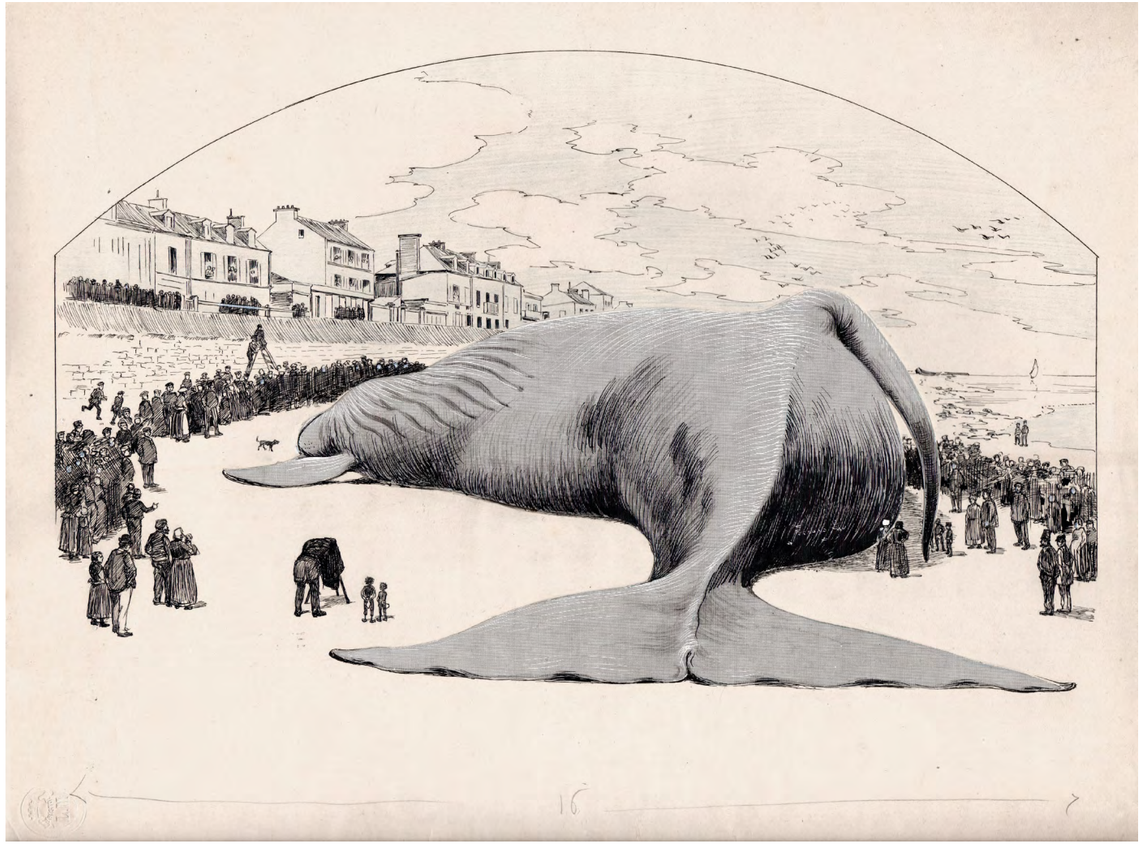
Signé sur la baleine *Fernand Fau*

Bibliographie : Constant de Tours, *Vingt jours du Havre à Cherbourg ; Rouen – Basse-Seine, côtes Normandes,* Paris, Maison Quantin, 1890 (reproduit en noir et blanc)

Attribué à Jules Brechet, *La Baleine de Luc-sur-mer*, 1885, photographie, Caen, collection particulière

Le matin du 15 janvier 1885, un douanier découvre sur les rivages de la côte de Nacre, à l'endroit dit la « Brèche du Moulin », une baleine de quarante tonnes et longue de dix-neuf mètres, qui s'était échouée pendant la nuit. La portion de plage, située entre les communes de Luc-sur-Mer et de Langrune-sur-Mer, attire durant plusieurs jours des milliers de visiteurs qui arrivent des villages avoisinants mais également depuis Caen, en train, pour voir le gigantesque cétacé. Quelques photographes professionnels et amateurs font également le déplacement et fixent pour la postérité l'impressionnante dépouille de la baleine. Au bout de quelques jours, le cadavre de l'animal qui commence à se décomposer dégage des effluves pestilentiels. L'odeur n'empêche pas certains visiteurs de s'approcher au plus près pour prélever un morceau de la bête en guise de souvenir macabre. La mairie se doit alors d'agir rapidement et fait appel au professeur Yves Delage de la faculté des sciences de Caen qui dirige depuis 1883 la station zoologique de Luc-sur-Mer. Il est chargé de déplacer l'animal pour l'étudier et si possible le préserver. Les premiers constats des scientifiques déterminent que la baleine est un rorqual commun, mort des suites de ses blessures après avoir percuté un navire. L'animal est alors dépecé en prenant soin de récupérer tout ce qui peut être utile, notamment la graisse pour fabriquer des savons. Une fois dégagé, le squelette est préservé puis transporté à Caen pour être étudié. Exposé dans différents lieux de la ville dont l'église Saint-Sauveur de Caen, il ne revient à Luc-sur-Mer qu'en 1937 pour être installé sous un abri construit à cet effet dans le parc municipal. La baleine est depuis devenue l'emblème de la ville.

Artiste parisien né à Poitiers, Fernand Fau est chargé par la maison d'édition Quantin d'illustrer la découverte de la baleine. À l'époque, les clichés pris par les photographes circulent déjà et sont même édités en carte postale. Le dessinateur, qui n'a probablement pas fait le voyage jusqu'en Normandie, choisit alors l'image la plus marquante à sa disposition : la baleine y est étendue sur la plage entourée par plusieurs centaines de badauds. Vue de dos, sa queue immense s'étale au premier plan. Quelques maisons de bord de mer surplombent la scène. Fernand Fau choisit d'élargir l'angle de vue de la photographie et de cintrer la partie supérieure de la composition. Travaillé à part sur une carte à gratter Gillot, l'animal est découpé puis collé sur la page. Assumant sa dette au photographe, l'artiste l'intègre sur la gauche avec son appareil. Son dessin sera publié en 1890 dans le livre de Constant de Tours intitulé *Vingt jours du Havre à Cherbourg ; Rouen – Basse-Seine, côtes Normandes* dont le sous-titre *130 dessins d'après nature* peut paraître pour le moins mensonger.



41. 42. 43. Jules HABERT-DYS (1850-1930)

Fantaisies aquatiques, vers 1885

Aquarelle et encre sur papier

25 x 18 cm (chaque)

Signé en bas à gauche *J. Habert-Dys*

Bibliographie : *Fantaisies Décoratives*, Paris, Librairie de l'Art J. Rouam, 1886-1887, reproduit

D'après Gil Baer, *Caricature de Jules Habert-Dys*, 1889, in *Les Hommes d'Aujourd'hui*, couverture du n°354

Jules Habert-Dys est un artiste, peintre, dessinateur et céramiste, précurseur de l'Art nouveau. Né en 1850 à Fresnes, dans le Loir-et-Cher, il grandit dans un milieu modeste avant d'entrer, à l'âge de treize ans, comme apprenti chez un peintre en bâtiment. Après quatre ans d'apprentissage, il intègre l'atelier d'Ulysse Besnard, un céramiste réputé de Blois. À vingt-quatre ans, Jules Habert-Dys arrive à Paris et s'inscrit dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme à l'École des Beaux-Arts. Parallèlement à ses études, le jeune homme trouve un emploi chez un potier et expose pour la première fois au Salon de 1876 deux plaques en barbotine. L'année suivante, il est employé dans la célèbre manufacture de porcelaine de Charles Haviland où il rencontre Félix Bracquemond, Edgar Degas et Eugène Carrière. De cette époque date également sa découverte de l'art japonais qui a une influence immédiate et durable sur son travail. Après avoir quitté l'atelier de Gérôme aux Beaux-Arts, puis son emploi chez Haviland en 1880, Jules Habert-Dys collabore avec la revue *L'Art* et reçoit le soutien de la baronne de Rothschild qui lui achète plusieurs pièces.

En 1885, alors que la revue *L'Art* a cessé de paraître, son éditeur, le libraire Jules Rouam, propose à Habert-Dys la publication d'un recueil de dessins reproduits en couleur d'après ses créations. L'ouvrage, intitulé *Fantaisies décoratives*, se compose de quarante-huit planches gravées par Charles Gillot et propose plus de deux cents motifs pour servir de modèles à la décoration de faïences, de meubles, de tissus ou de bijoux. Habert-Dys aborde chacune de ces planches comme une œuvre isolée et réalise un ensemble graphique qui annonce l'Art nouveau. L'artiste vient effectivement puiser son inspiration dans la faune et la flore, sur terre, dans les airs et dans les eaux. Il mêle les encres à l'aquarelle qu'il rehausse d'or et d'argent dans une savante alchimie. Si les planches gravées en couleur semblent être déjà une prouesse pour l'époque, la découverte des originaux les font passer pour de pâles interprétations des intentions d'Habert-Dys. Trois de ces originaux, consacrés aux poissons, peuvent en témoigner. Fortement imprégnées par le japonisme, ces trois planches présentées sur une ou plusieurs colonnes, détaillent, avec une grande liberté graphique, différentes espèces sous-marines nageant entre la végétation et les coraux.

Artiste aujourd'hui méconnu, Jules Habert-Dys s'est principalement illustré dans le domaine des arts décoratifs. Certains de ses projets pour des porcelaines sont conservés au musée national de céramique à Sèvres et le musée Charles VII de Mehun-sur-Yèvre expose une partie de l'un de ses services de table créés pour l'Exposition universelle de 1889.

44. Georges CLAIRIN (1843-1919)

Sarah Bernhardt dans le rôle de Tosca, 1887

Pierre noire sur papier

33,5 x 19 cm

Dédicacé et signé en bas à gauche *à mon ami Dussart / G. Clairin*

Annoté en bas à gauche *croquis fait pendant une des répétitions / de la Tosca*

Attribué à Paul Nadar, *Sarah Bernhardt dans le rôle de Tosca*, 1887, photographie, collection particulière

Georges Clairin et Sarah Bernhardt (1844-1923) entretiennent, dans le dernier quart du XIXe siècle, une relation aussi forte que durable. Après avoir été amants, ils deviennent des amis inséparables. Muse et modèle pour le peintre, l'actrice trouve chez Clairin un conseiller fidèle et un professeur de dessin patient. Sarah Bernhardt, qui a débuté sa carrière à l'âge de dix-huit ans, enchaîne les succès jusqu'à devenir la plus célèbre comédienne de son époque. Elle alterne les rôles du répertoire classique dans des pièces de Racine et de Molière avec des créations contemporaines de Victor Hugo, d'Octave Feuillet et de Victorien Sardou. En 1887, ce dernier lui offre le rôle-titre de *La Tosca*, sa dernière pièce.

L'œuvre, un mélodrame historique, est présentée pour la première fois le 24 novembre 1887 au théâtre de la Porte-Saint-Martin à Paris. L'histoire est celle de la chanteuse d'opéra Floria Tosca et de Mario Cavaradossi, dont l'amour est compromis par les manœuvres du baron Scarpia, le chef de la police. L'intrigue complexe, qui se déroule à Rome en 1800 sur fond de tension politique, pousse Tosca, dans la dernière scène du IVe acte, à poignarder Scarpia pour tenter de sauver la vie de Mario. Clairin assiste à l'une des répétitions et capture ce moment précis de la pièce sur le papier. L'actrice y est représentée debout dans une robe serrée sous la poitrine. À ses pieds, l'acteur qui joue le rôle de l'infâme Scarpia est allongé, inerte, et simule la mort. Sarah Bernhardt tient deux bougeoirs qu'elle va déposer religieusement près du corps de sa victime. De nombreuses photographies de la pièce sont prises le jour de la première. L'une d'elles reprend presque parfaitement la composition du dessin. Clairin a dédicacé la feuille à son ami Dussart. Ce dernier pourrait être le peintre Léon Dussart, un ancien élève de Paul Delaroche, né en 1824.

La pièce de Victorien Sardou a ses détracteurs mais connaît un immense succès dès le jour de la première. Sarah Bernhardt, très attachée à ce rôle, l'interprétera à travers le monde jusqu'en 1913. Lors d'une tournée au Brésil, alors qu'elle joue Tosca une énième fois, l'actrice tombe et se blesse au genou. Cet accident aura pour conséquence, des années plus tard, l'amputation de sa jambe malade. Opérée en 1915, la tragédienne ne quitte pas les planches pour autant et continue de monter sur scène où elle joue assise dans un fauteuil. Georges Clairin a souvent peint son amie dans ses costumes de scène, mais son portrait le plus célèbre reste celui où la grande Sarah est assise sur un canapé, un lévrier à ses pieds. Cette toile, datée de 1876, est aujourd'hui exposée au Petit Palais à Paris.

45. Émile BAYARD (1837-1891)

Gaffeuse !, 1888

Illustration pour *L'Immortel* d'Alphonse Daudet

Encre et gouache sur papier

26,5 x 21 cm (à vue)

Signé en bas à droite *Emile Bayard*

Mentions au verso *5e coupure – Gaffeuse (n° 227)*

Bibliographie : *L'Illustration*, 2 juin 1888, reproduit

Couverture de la réédition de *L'immortel* d'Alphonse Daudet, Paris, Flammarion, 1941

Né à La Ferté-sous-Jouarre en 1837, Émile Bayard est un peintre, décorateur, dessinateur et illustrateur français. Tout en suivant l'enseignement de Léon Cogniet, il débute au Salon à l'âge de vingt ans en exposant des dessins. Très tôt, il fournit des illustrations pour des journaux tels que *Le Tour du monde*, *L'Illustration*, *Le Journal pour rire*, *Le Journal de la jeunesse* et *le Journal des voyages*. Son style, à la fois précis et dynamique, attire également l'attention de Louis Hachette qui fait appel à lui pour illustrer *Les Misérables* de Victor Hugo. L'éditeur Hetzel lui commande à son tour des illustrations pour plusieurs livres de Jules Verne. La vision populaire des romans *De la Terre à la Lune* et *Autour de la Lune* reste aujourd'hui indissociable des inventions graphiques de Bayard.

Entre mai et juillet 1888, le rédacteur en chef du journal *L'Illustration* commande à Émile Bayard une série de cinquante-huit dessins devant accompagner des extraits du dernier roman d'Alphonse Daudet, *L'Immortel*. Ce livre, en partie biographique, se veut une satire de la société intellectuelle française de la fin du XIXe siècle et raconte l'histoire de Léonard Astier, un historien ayant passé sa vie à tout faire pour intégrer l'Académie et devenir immortel. Au fil du texte, cet homme en quête de gloire croise une galerie de personnages hauts en couleur.

Pour le numéro du 2 juin, Bayard doit illustrer un passage du roman se déroulant dans une loge de la Comédie-Française. Celle-ci se divise en deux espaces ouverts l'un sur l'autre. Au premier plan, l'artiste représente un petit salon où les personnages ont pu déposer manteaux et chapeaux. Garni de lampes en applique, de fauteuils et d'une cheminée, l'endroit semble offrir un certain confort. Un jeune homme élégant et une femme se disputent violemment à l'écart. Il s'agit de Paul Astier, fils de l'académicien, traitant sa mère de gaffeuse au sujet d'une complexe histoire de mariage et d'argent. Vers le fond, un espace plus étroit s'ouvre sur la scène : c'est le balcon. Deux hommes d'un certain âge s'y tiennent debout et conversent avec une dame assise qui se désintéresse du spectacle derrière elle. À sa droite, une femme plus jeune, munie de jumelles de théâtre, semble au contraire captivée par ce qui se passe sur la scène. L'œuvre en grisaille, réalisée à l'encre noire et à la gouache blanche, fut gravée par Jules Huyot. L'ensemble des dessins pour *L'Immortel* fut publié sous forme de recueil par l'imprimerie du journal.

46.Gustave COURTOIS (1853-1923)

Artisan ciselant un vase, vers 1885-1890

Verso : ***Artisan dessinant***

34 x 26,5 cm

Pierre noire sur papier bleu

Signé en bas à droite *Gustave Courtois*

Dédicacé en bas à gauche *à Michel de Grammont en souvenir de son maître et ami Gustave Courtois PAJ Dagnan-Bouveret*

Provenance : vente anonyme, Paris, hôtel Drouot, Thierry de Maigret, 18 juin 2009, n° 140 (sous le titre *Le Graveur*)

Gustave Courtois, *Artisan dessinant*, vers 1885-1890, pierre noire sur papier bleu, revers du n°46

Fils d'un garçon charcutier et d'une blanchisseuse, Gustave Courtois grandit à Pusey, une petite ville de Haute-Saône. À Vesoul, où il est scolarisé, son talent précoce est remarqué par l'un de ses professeurs qui le fait entrer à l'école municipale de dessin. À dix-sept ans, il rencontre le célèbre peintre Jean-Léon Gérôme, lui aussi natif de Vesoul, qui, en voyant ses dessins, l'invite à s'inscrire dans son atelier de l'École des Beaux-Arts. À Paris, il retrouve le jeune Pascal Dagnan-Bouveret originaire comme lui de Haute-Saône. Les deux amis ne se quitteront plus et s'installent dans un appartement au numéro 53 de la rue Notre-Dame-des-Champs. Ensemble, ils exposent pour la première fois au Salon en 1875. Ouvertement homosexuel, le peintre entretient à cette époque une liaison avec Carl Ernst von Stetten, un autre élève de Gérôme, d'origine allemande.

Sur une feuille de papier bleu, Gustave Courtois saisit à la pierre noire la silhouette d'un jeune homme assis nonchalamment à une table d'atelier. Le modèle, dont les traits rappellent ceux de von Stetten, regarde un petit vase qu'il tient dans sa main. Il semble étudier la pièce avant de vouloir l'inciser à la pointe d'un stylet. Au revers, l'artiste a esquissé un second motif. L'artisan a tourné sa chaise, le dossier collé à l'établi sur lequel il s'apprête, songeur, à dessiner. Dans cette esquisse, le modèle aux larges épaules et à l'épaisse chevelure bouclée, a retiré sa chemise et ne porte plus qu'un gilet sur ses bras dénudés. Ces deux dessins, probablement tracés vers 1890, portent une dédicace beaucoup plus tardive qui n'est pas le fait de Courtois. Son ancien compagnon d'atelier, Pascal Dagnan-Bouveret, a offert cette feuille après la mort de son ami en 1923. La mention « en souvenir de son maître et ami Gustave Courtois » s'adresse à Michel de Grammont. Ce dernier, qui selon Pascal Dagnan-Bouveret fut l'élève de Courtois, n'a que vingt-deux ans à la mort de l'auteur de ces dessins.

La fascination de Gustave Courtois pour le corps masculin transparaît dans les œuvres qu'il expose au Salon tout au long de sa carrière. Après Carl Ernst von Stetten, l'artiste prit pour modèle le sculptural athlète d'origine suisse, Maurice Deriaz, qu'il fit poser pour illustrer Hercule ou Persée dans ses toiles aux sujets mythologiques prétextes.

47. Jean GEOFFROY, dit GEO (1853-1924)

L'Apprentissage de l'alphabet, vers 1892

Aquarelle sur papier

30 x 32 cm

Signé en bas à droite *Geo*

Dédicacé en bas à droite *à Monsieur Léo Claretie/ Très cordial / hommage de l'auteur*

D'après Geo, *La Leçon*, vers 1892, gravure publiée dans *L'Université moderne* de Léo Clarétie

Jean Geoffroy, qui signe de son pseudonyme Geo à partir des années 1880, fut qualifié de « peintre des humbles et des enfants », comme l'indique l'épitaphe sur sa tombe au cimetière de Pantin. Né en 1853 à Marennes, en Charente-Maritime, il est le fils d'un tailleur et le petit-fils d'un peintre anglais qu'il n'a jamais connu, John Dickinson. Peu de temps après sa naissance, ses parents emménagent à Paris. Il grandit dans les rues de la capitale et s'inscrit aux cours de dessin et de sculpture de l'école municipale de la rue Volta. Adolescent, il s'initie à la gravure et à la lithographie dans l'atelier d'Eugène Levasseur avant de s'inscrire, en 1871, à l'École des Beaux-Arts de Paris où le peintre Adolphe Yvon devient son professeur. À cette époque, Jean Geoffroy, qui vit au 48 rue du Faubourg-du-Temple, fait la connaissance de Louis Girard et Julie-Félicité Mercier, un couple qui tient une école privée et auquel il va s'attacher. Ses premières années de carrière se font au son des jeux d'enfants qui vont profondément marquer son œuvre. Dès 1878, les titres de ses toiles montrent son intérêt pour l'école et l'enfance. *Les Premières leçons*, qu'il expose cette année-là, appartient au riche industriel et collectionneur Laurent-Louis Borniche, qui va lui apporter son soutien. À la même période, l'éditeur Jules Hetzel commence à lui confier l'illustration de plusieurs ouvrages destinés à la jeunesse.

Les années 1880 et 1890 sont celles de la reconnaissance officielle. Le peintre est nommé membre d'une commission chargée de l'imagerie scolaire et reçoit une importante commande du ministère de l'Instruction publique pour réaliser cinq tableaux de grand format. En 1892, l'artiste qui signe désormais Geo expose au Salon une toile intitulée *La Leçon de lecture* et fournit une série d'illustrations pour l'ouvrage de Léo Claretie (1862-1924) *L'Université moderne*, publié chez Delagrave. Sur l'une des images du livre, le dessinateur représente quatre jeunes enfants face à un tableau sur lequel les lettres de l'alphabet sont tracées. Le plus grand, un jeune garçon aux cheveux courts, désigne de la pointe d'une baguette la lettre « I ». La bouille du garçonnet de six ou sept ans se retrouve également sur une aquarelle de format presque carré. Cette fois, l'enfant est seul, de profil, cadré au-dessus de la taille, et lit à voix haute les lettres et les chiffres imprimés sur une affiche dans la salle de classe. L'œuvre est dédicacée par l'auteur à l'écrivain et journaliste Léo Claretie, certainement en souvenir de leur collaboration.

Entre 2015 et 2016, les musées Anne-de-Beaujeu à Moulins et de L'Échevinage à Saintes ont présenté une exposition monographique qui a permis de redécouvrir les œuvres tendres et délicates de Jean Geoffroy.

48. Imre TÍMÁR, dit Emeric TIMAR (1898-1950)

Esmeralda, Quasimodo et Frollo, vers 1942

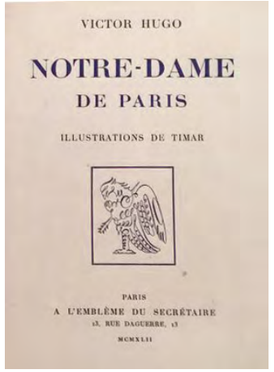
Illustration pour *Notre-Dame de Paris*

Technique mixte sur papier

26 x 18 cm

Signé en bas à droite *Timar*

Bibliographie : Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris,* Paris, À l'Emblème du Secrétaire, 1942, T.3 reproduit en frontispice


VICTOR HUGO

NOTRE-DAME
DE PARIS

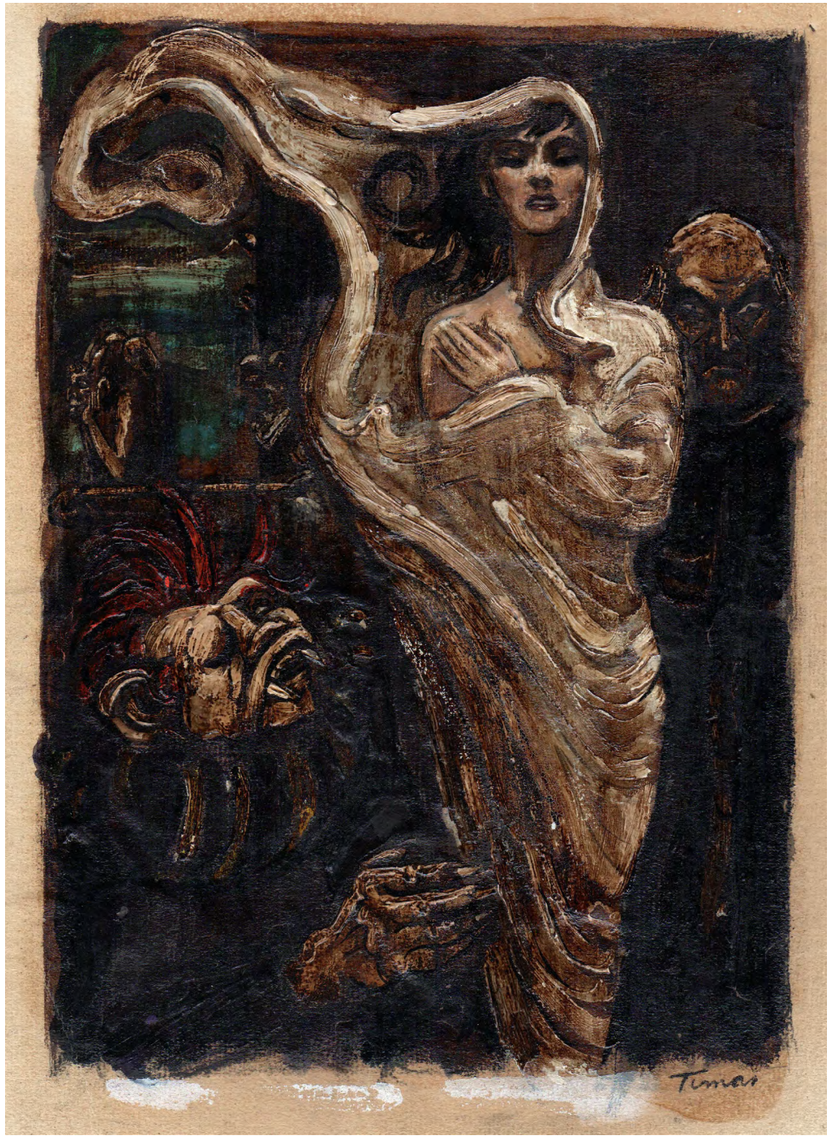
ILLUSTRATIONS DE TIMAR

PARIS
A L'EMBLÈME DU SECRÉTAIRE
13, RUE DAGUERRE, 13
MCMXLII

Page de titre de *Notre-Dame de Paris*, Paris, À l'Emblème du Secrétaire, 1942

Emeric Timar naît à Budapest en 1898. Durant son adolescence, le jeune homme voit l'effondrement de l'Empire austro-hongrois et assiste au morcellement, puis à la réunification de sa Hongrie natale. Fuyant l'instabilité de la région, il quitte Budapest en 1925 et décide de tenter sa chance à Paris. Comme de nombreux artistes européens, Timar est attiré par l'effervescence artistique de la capitale. Rapidement, il fait la connaissance du peintre et graveur Jacques Villon dont il devient l'assistant et auprès duquel il se spécialise dans le domaine de l'illustration. Entre 1930 et 1949, il travaille pour de nombreux éditeurs et produit des images fortes en variant les techniques, de l'eau-forte à la lithographie en passant par le burin et l'aquatinte. Il réalise des planches pour illustrer les livres d'auteurs contemporains, tel que *Crainquebille* d'Anatole France et contribue à la réédition de plusieurs grands classiques de la littérature comme *Faust* de Goethe.

En 1942, la maison d'édition parisienne À l'Emblème du Secrétaire décide de publier en trois volumes *Notre-Dame de Paris*, le chef d'œuvre de Victor Hugo, et confie les illustrations à Timar. L'artiste réalise pour l'ouvrage quatre-vingt-quatre compositions en couleur dont quatorze hors-texte. La première planche du troisième tome est gravée d'après une œuvre peinte sur papier. L'œuvre jouant sur de forts contrastes montre Esmeralda debout au centre de la composition. Emmaillotée telle une momie dans un drapé blanc, elle lève la tête, ferme les yeux et pose sa main gauche sur son épaule dans un geste de résignation face au destin. À sa droite, Quasimodo est représenté tel un monstre défiguré aux dents de vampire. Les mains jointes, il regarde l'élue de son cœur. Au second plan, comme coincé entre la belle et les limites de l'image, Claude Frollo, le terrible archidiacre de Notre-Dame, serre sa tête entre ses mains alors que son corps noir disparaît sur le fond sombre de l'œuvre d'où n'émerge, sur la gauche, qu'une emblématique gargouille. La technique de cette œuvre préparatoire est complexe. Sur une feuille de papier partiellement préparée, Timar a travaillé ses fonds avant de relever les figures et certains détails avec une peinture blanche épaisse à la cire. Certains détails ont été grattés ou même arasés à la lame d'un couteau pour créer des effets de transparence avant que l'ensemble ne reçoive une couche d'un vernis teinté légèrement ocré.



49. Romain de TIRTOFF, dit ERTÉ (1892-1990)

Les Fantômes, vers 1950

Gouache et mine de plomb sur papier

32 × 21 cm (à vue)

Signé en bas à droite *Erté*

Numéroté et titré au dos *n° 4634 / Les Fantômes*

Erté, *Le Fantôme*, 1957, gouache sur papier, collection particulière

Artiste emblématique de la période Art déco, Erté est un artiste russe naturalisé français. Descendant d'une grande famille de Saint-Pétersbourg, il est à la fois peintre, sculpteur, illustrateur, costumier et décorateur pour le théâtre et le cinéma. En 1912, il s'installe à Paris et travaille comme décorateur pour les défilés du couturier Paul Poiret. À partir de 1915, il débute une longue collaboration avec le magazine *Harper's Bazaar* auquel il fournit de très nombreux dessins de mode. Erté effectue pendant cette période plusieurs allers-retours à New York et publie des illustrations dans *Vogue* et *Cosmopolitan Magazine*. En 1925, il signe un contrat avec la Metro-Goldwyn-Mayer pour réaliser des costumes et devient la coqueluche du tout Hollywood. Durant l'automne 1929, Erté subit de plein fouet le krach boursier du jeudi noir et, ruiné par la crise, doit quitter les États-Unis. De retour à Paris, il poursuit ses activités d'illustrateur et de décorateur. Après la Seconde Guerre mondiale, Erté travaille principalement pour les cabarets parisiens. Durant quarante ans, il va concevoir des milliers de costumes et de décors pour des lieux tels que Le Narcisse, Le Drap d'or, Le Sphinx, La Nouvelle Ève, Le Raspoutine, Le Shéhérazade, Les Folies Pigalle ou Le Moulin Rouge.

À la fin des années 1950, Erté rencontre Hélène Martini, une ancienne danseuse des Folies Bergère qui a fait fortune en gagnant à la loterie. Celle que l'on va rapidement surnommer « l'impératrice de la nuit » achète, les uns après les autres, tous les plus beaux cabarets de Pigalle. Pour elle, Erté va dessiner des affiches et des décors mais surtout des centaines de projets de costumes. Une gouache en camaïeu de gris datant de cette époque représente un personnage ressemblant à un poulpe en smoking. Composé d'une dizaine de tentacules partant du visage pour atteindre le sol, ce costume est complété d'un chapeau haut-de-forme et de plusieurs pompons blancs qui lui donnent un côté masculin. Une série d'yeux peints, dont seuls quatre sont visibles sur la maquette, décorent le tour de la tête et accentuent le caractère fantastique du personnage. Au revers est inscrit un numéro d'inventaire et la mention *Les Fantômes*. Une autre feuille d'Erté, vendue en 2013 pendant la dispersion de la collection d'Hélène Martini est titrée *Le Fantôme*. Daté du 4 janvier 1957, ce projet pour un costume féminin était destiné au cabaret Le Sphinx.

L'amitié entre l'artiste et la patronne de cabaret ne cessa pas même lorsque Erté décida de consacrer tout son temps à la sculpture. Décédé en 1990, Romain de Tirtoff aura traversé le siècle sans que jamais ses œuvres paraissent démodées. Son travail est aujourd'hui exposé dans de nombreux musées tels que le palais Galliera à Paris, le Metropolitan Museum of Art de New York ou le Victoria and Albert Museum à Londres.

ANASTASI Auguste..... 31
BARRIAS Félix-Joseph 27
BAYARD Émile..... 45
BENOUVILLE Achille..... 29-30
BONAPARTE Mathilde..... 39
BONNAT Léon..... 38
BOUTON Charles-Marie..... 21
CABANEL Alexandre..... 34
CARRIÈRE Eugène..... 37
CHAMPIN Jean-Jacques..... 20
CLAIRIN Georges..... 33-44
COGNIET Léon..... 16
COURTOIS Gustave..... 46
DELAROCHE Paul 18
DEVÉRIA Achille 14
ERTÉ (Romain de TIRTOFF) 49
ESCHARD Charles..... 1
FAU Fernand..... 40
FORBIN (de) Auguste..... 11
FRANCOIS-TALMA Auguste 4
GARNERAY Auguste-Siméon 9
GEO (Jean GEOFFROY)..... 47
GÉRÔME Jean-Léon..... 35
GRANET François Marius..... 6-10-23
GROS Antoine-Jean..... 13
HABERT-DYS Jules Auguste..... 41-42-43
HARPIGNIES Henri-Joseph..... 25
INGRES Jean-Auguste-Dominique..... 7
KNÉBEL Charles-François..... 17
KWIATKOWSKI Téofil..... 28
LEBAS Gabriel-Hippolyte..... 32
LEPRINCE Auguste-Xavier..... 12
MÉRIMÉE Prosper..... 22
MONNIER Henry..... 15-19
MONTAGNY Élie-Honoré..... 5
NICOLLE Victor Jean..... 3
ODEVAERE Joseph Denis..... 8
PETIT de MEURVILLE Didier..... 26
TIMAR Imre..... 48
UGGERI Angelo..... 2
ULMANN Benjamin..... 36
ZIEM Félix..... 24

Catalogue réalisé en collaboration avec Elsa Manant et Thomas Unger

Nous tenons à remercier chaleureusement Gérard Audinet, Camille Ayasse-Staletti, Stephen Bann, Patrick de Bayser, Bernard Branger, Jean-Pierre Cappoen, Julien Chaudet, Denis Coekelberghs, Karine Demay, Alexandre Gady, Valentin Gandolfi, Thomas Gérard, Sylvie Le Gratiet, Sidonie Lemeux-Fraitot, Jean-Louis Litron, Dominique Lobstein, Jérôme Maingard, Annie Martinez Prouté, Jérôme Montchal, Loualid Saïdi, Sylvie Tocci Prouté et Georges Vigne.

Dépôt légal mars 2022 - ISBN 978-2-490440-09-2
Achevé d'imprimer à 400 exemplaires en mars 2022 par Samper Impresores - Espagne

Emile Bayard