

GALERIE LA NOUVELLE ATHÈNES

Raphaël Aracil de Dauksza & Damien Dumarquez

Peintures du XIX^e siècle

Automne 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

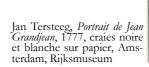
1. Jean GRANDJEAN (1752-1781)

Étude d'homme de profil, 1780

Huile sur toile 49,5 x 40 cm

Signé, localisé et daté au verso : I. Grandjean Pinx : ROMA Aº 1780

Provenance: collection Andrea Cavanna, Rome (1968); collection particulière, Amsterdam



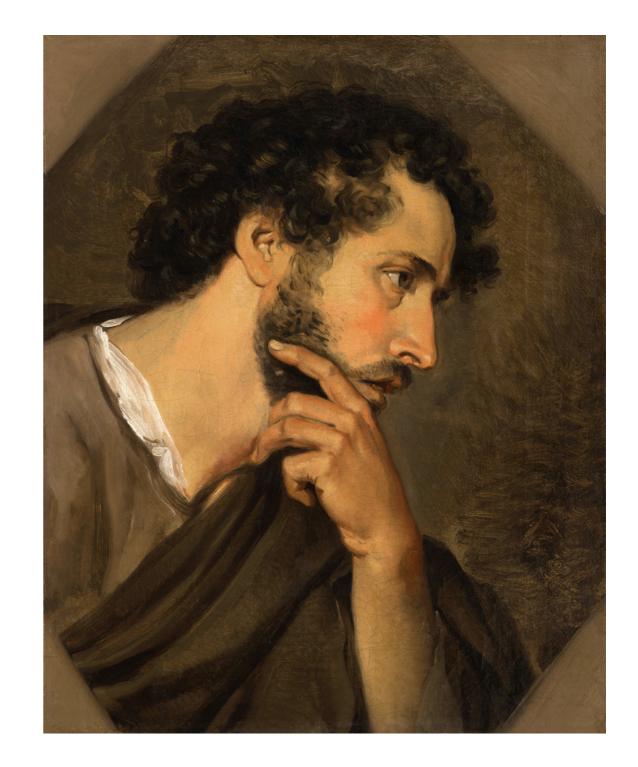


Jean Grandjean est un artiste néerlandais qui doit son nom à ses ancêtres huguenots réfugiés aux Pays-Bas. Né en 1752 à Amsterdam, il se forme dès son plus jeune âge au dessin topographique puis à l'art de l'émail. À dix-neuf ans, il s'inscrit à l'Académie d'Amsterdam où il peut suivre les cours de Jurriaan Andriessen avant d'intégrer l'atelier privé de ce dernier l'année suivante. D'abord attiré par le paysage arcadien, Grandjean, fort de plusieurs prix honorifiques à l'école et sous l'influence du mouvement néo-classique naissant, ambitionne de devenir peintre d'histoire. En 1775, il peint une toile représentant Antiochus et Stratonice, qui attire sur lui tous les regards; en France, un an plus tôt, le peintre Jacques-Louis David venait de remporter le Prix de l'Académie sur le même sujet. Soutenu financièrement par plusieurs riches collectionneurs, le jeune peintre prépare son départ pour l'Italie et arrive à Rome dans le courant de l'été 1779. Durant son séjour, Grandjean reçoit la protection du cardinal Albani et reprend ses études auprès du sculpteur Alexander Trippel. Il intègre la communauté des artistes allemands parmi lesquels Wilhelm Tischbein et Franz Kobell et semble avoir également fréquenté David qui est en Italie à cette époque.

Le peintre dessine beaucoup d'après le modèle vivant et parcourt les environs de Rome à la découverte des paysages du Latium. À la même époque, il travaille sur un ensemble de dessins devant illustrer la vie de Germanicus, qui, gravé par différents artistes et publié à Amsterdam par Pieter Meyer,

montre l'affirmation de son style néo-classique. Plusieurs dessins et quelques tableaux attestent du goût de Grandjean pour les compositions religieuses dont certaines ont dû rester inachevées ou sont encore à découvrir. Datée de 1780 et localisée à Rome, l'Étude d'homme de profil pourrait être préparatoire à l'une de ces œuvres. Sur un fond brossé en brun d'un geste rapide se détache le profil d'un jeune homme à la barbe légère et aux cheveux bouclés. Le menton appuyé sur sa main, le modèle regarde vers sa gauche et entrouvre les lèvres, comme surpris. Un large drapé de toile d'où dépasse un fin col blanc lui donne l'aspect d'un apôtre écoutant le Christ. La finesse et la virtuosité du rendu des carnations et du regard contrastent avec la rapidité d'exécution de l'arrière-plan proche de la manière de David à cette époque.

L'année suivante, Jean Grandjean meurt alors qu'il n'a pas encore atteint sa trentième année. Selon les commentaires de l'époque, son corps est porté par ses plus fidèles amis à la lumière des flambeaux jusqu'au pied de la pyramide Sextius avant d'être enseveli dans le cimetière protestant de Rome. Pour payer les funérailles, ses proches durent envoyer les œuvres restées dans son atelier jusqu'à Amsterdam, où elles furent vendues. Illustre représentant de l'école néo-classique hollandaise, Grandjean – dont la mort précoce aida à l'oubli – ouvrit la voie à de nombreux artistes tels que Daniel Dupré, Hendrik Voogd et Josephus Augustus Knip qui suivirent ses traces en Italie.



2. Jacques-Antoine VALLIN (1760-1835)

Bateaux pris dans la tempête, vers 1791-1795 Huile sur panneau 26,4 x 42,5 cm Signé en bas à gauche Vallin Marque d'inventaire en cyrillique au revers



Jacques-Antoine Vallin, *Scène de naufrage*, 1795, huile sur toile, Vizille, musée de la Révolution française

Fils d'un sculpteur-ciseleur parisien, Jacques-Antoine Vallin entre à l'école de l'Académie à l'âge de quinze ans. Durant les dernières années de l'Ancien Régime, il se forme dans les ateliers d'Antoine Renou et de Gabriel-François Doyen avant d'exposer pour la première fois au Salon de 1791. Pour ses participations aux grandes expositions publiques de l'époque révolutionnaire, Vallin alterne entre deux types de sujets : les paysages animés de figures mythologiques et les marines. Les amateurs de la seconde moitié du XVIIIe siècle apprécient particulièrement les toiles illustrant des scènes de naufrages ou de tempêtes vues depuis les côtes. Joseph Vernet, le maître du genre en France, n'est décédé que depuis deux ans lorsque Vallin expose pour la première fois une œuvre dans sa manière. Ce dernier, en quête de reconnaissance, peut penser que le public orphelin fera bon accueil à ce type de sujet. D'autres artistes tels que Pierre Wallaërt, Jean-François Hue ou Jacques Taurel montrent eux aussi des marines tumultueuses. Si le thème n'est pas nouveau, il entre alors en résonance avec les évènements de la dernière décennie du siècle. Le spectacle d'une nature aussi déchaînée qu'insaisissable, associé à ses conséquences pour l'homme, ne peut qu'évoquer aux yeux des spectateurs les bouleversements terribles des heures les plus sombres de la Terreur.

Une huile sur panneau, non datée, illustre parfaitement la voie choisie par Jacques-Antoine Vallin à ses débuts. De petit

format, l'œuvre représente une marine. La ligne d'horizon basse divise la composition en deux parties et laisse une large place au ciel chargé de nuages. Sur la gauche, trois hommes déposent le fruit de leur labeur sur un rocher tandis qu'une femme, debout, lève les bras en regardant vers le lointain. La mer déchaînée menace de faire chavirer une barque de pêcheurs tentant de rejoindre la côte et bouscule deux grands voiliers qui s'enfoncent dans la tempête. La partie basse du premier plan est presque entièrement occupée par une vague en rouleau et son écume dont les nuances de vert absinthe accrochent la lumière en associant le terrible au sublime. Le musée de la Révolution française à Vizille conserve une toile de grand format datée de 1795 représentant également une scène de naufrage. Moins d'une dizaine de peintures de ce type peuvent être recensées dans l'ensemble de l'œuvre de Vallin, le peintre cessant définitivement d'en exposer après

Par la suite, les bacchantes et les nymphes allongées entourées de jeunes amours dans des paysages antiquisants deviendront la marque de Vallin. Suivant la mode néo-classique, le peintre répond à une demande du public, en attente de plus de légèreté, et connaît un tel succès que ses œuvres sont largement copiées et imitées durant le premier tiers du XIX° siècle.



3. Louis GAUFFIER (1762-1801)

Herminie chez les bergers, vers 1795 Huile sur papier marouflé sur toile 24,5 x 32 cm



Louis Gauffier, L'Apparition des anges à Abraham, 1793, huile sur toile, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau

Né à Poitiers en 1762 au sein d'une famille modeste, Herminie est une princesse amoureuse de Tancrède, le hé-Louis Gauffier vient à Paris pour se former auprès du peintre Hugues Taraval. En 1784, il concourt pour le Grand Prix de peinture d'histoire qu'il remporte ex aequo avec Jean-Germain Drouais, un jeune artiste issu de l'atelier de Jacques-Louis David. Reçu comme pensionnaire de l'Académie de France à Rome, il arrive au palais Mancini où il retrouve Drouais et David venus ensemble. Durant ce premier séjour, Gauffier connaît de récurrents problèmes de santé qui ne l'empêchent pas cependant de venir à bout des travaux imposés par l'École et de plusieurs projets plus personnels. Parmi eux, une œuvre de petit format représentant Renaud et Armide, dont le sujet s'inspire de La Jérusalem délivrée du Tasse, que le peintre exécute l'année précédant son départ. Au terme de ses cinq ans de pensionnat, Gauffier rentre à Paris où il est agréé par l'Académie et participe au Salon de 1789. L'année suivante, il décide de s'établir en Italie, d'abord à Rome où il épouse Pauline Châtillon, son élève, puis à Florence pour fuir les émeutes antifrançaises. Installé en Toscane à partir de 1793, le jeune couple retrouve d'autres artistes français tels que François-Xavier Fabre, Anne-Louis Girodet et Étienne-Barthélémy Garnier. Délaissant peu à peu les sujets d'histoire, Gauffier reçoit de nombreuses commandes de portraits et consacre plus fréquemment ses pinceaux à la pratique du paysage.

En 1795, Louis Gauffier revient puiser dans l'épopée du Tasse le sujet d'un autre petit tableau de chevalet : Herminie chez les bergers. Dans La Jérusalem délivrée publiée en 1580,

ros du poème. Devenue jalouse, elle vole les armes de sa rivale et se réfugie chez une famille de bergers. Sur la droite de la composition, Gauffier représente la jeune femme son casque à la main, venant de descendre de cheval. Elle tend le bras en direction du vieil Ergaste qui tresse un panier devant l'entrée de son humble maison. Entouré de sa famille, le vénérable berger lève la tête, surpris. Le sujet, bien que d'inspiration médiévale, est traité dans l'esprit néo-classique avec des emprunts à l'iconographie antique : casque, instrument de musique, corps dénudés. Une version de cette composition, peinte sur panneau, fut la propriété du peintre François-Xavier Fabre et se trouve aujourd'hui au musée de Montpellier. Une seconde, exactement de même dimension, mais peinte à l'huile sur papier, vient d'être redécouverte. Cette deuxième œuvre ne montre aucune variation avec celle qui était déjà connue. Son support peut laisser supposer que l'artiste réalisa d'abord un dessin qu'il mit en couleur avant de le répéter sur un support moins fragile.

En juillet 1801, la jeune épouse de Gauffier meurt prématurément. De santé fragile, le peintre accablé par le chagrin ne lui survit que quelques mois et décède le 20 octobre à l'âge de trente-neuf ans. Le couple laisse alors deux enfants en bas âge. Les musées Fabre à Montpellier et Sainte-Croix à Poitiers ont présenté en 2022 une large rétrospective consacrée au peintre permettant de remettre en lumière toute l'originalité de son œuvre.



4. Louis-Léopold BOILLY (1761–1845)

Jeune femme tête baissée, vers 1800 Étude préparatoire pour L'Atelier d'artiste Huile sur papier marouflé sur panneau 18 x 12 cm

Au revers étiquette mentionnant : Boilly / souvenir de Diane / Légué à Madame Daroux / 15 hameau du Danube / Paris 19°

Louis-Léopold Boilly, *L'Atelier de l'artiste*, vers 1800, huile sur toile, Washington, National Gallery of Art

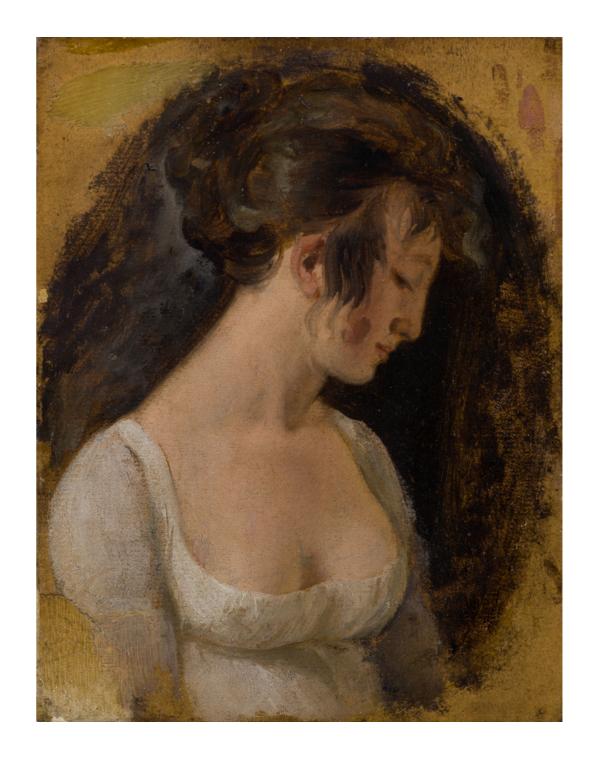


Fils d'un sculpteur installé dans la région lilloise, Louis-Léopold Boilly grandit dans un milieu modeste. En 1785, il décide de s'installer à Paris où ses premières œuvres, peintes ou gravées, sont marquées par l'influence de Greuze et de Fragonard. Grâce au décret révolutionnaire du 21 août 1791 ouvrant le Salon du Louvre à tous les artistes, Boilly peut y exposer une toile intitulée Scène familière, dont le style adopte la finesse et la préciosité des grands maîtres hollandais du XVIIe siècle. Son faible engagement dans la cause révolutionnaire attire sur lui la suspicion de certains de ses confrères qui l'accusent d'indécence et le forcent à prouver publiquement son adhésion aux idéaux républicains. Deux œuvres, Le Triomphe de Marat et L'Arrestation de Charlotte Corday permettent à Boilly de faire taire durablement la rumeur. Très peu intéressé par les sujets historiques, qu'ils soient anciens ou contemporains, le peintre préfère raconter par l'image le quotidien des gens de Paris, dans la rue, les cafés, au théâtre ou dans l'intimité de leur maison et s'impose comme un chroniqueur attentif de la vie artistique de son époque. La toile Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey présentée au Salon de 1798, au-delà de la trentaine de portraits qu'elle regroupe, est emblématique de son intérêt pour les scènes d'atelier.

Deux ans plus tard, pour le Salon de 1800, Boilly expose Un intérieur d'atelier de peinture. La composition, dont il existait

au moins deux versions (l'une à la National Gallery of Art de Washington, l'autre probablement détruite), représente une jeune femme et une adolescente dans un espace aménagé en atelier de peintre. Table, fauteuil, palette et chevalet y sont entourés d'une accumulation de sculptures en plâtre. Sur la droite, une grande plaque inclinée isole ce recoin et laisse voir à l'arrière-plan une colonnade monumentale et des sculptures de marbre plongées dans l'ombre qui évoquent un espace muséal.

Une étude à l'huile sur papier de petit format prépare à la figure de jeune femme placée au centre du tableau. La tête baissée et les yeux clos, le modèle porte une robe blanche largement ouverte sur le buste. De profil, son visage se détache sur un fond rapidement traité en brun. Ses cheveux sont relevés et attachés vers l'arrière à la mode de l'époque. Boilly, à la fois excellent portraitiste et très à l'aise dans l'art de la miniature, aborde cette étude avec légèreté et finesse. Une étiquette collée au dos, portant la mention «Souvenir de Diane», renvoie peut-être à l'identité du modèle qui fut longtemps considéré comme l'une des filles du sculpteur Houdon. Le nom de Diane pourrait alors éventuellement évoquer celui de l'antique chasseresse sculptée par Houdon quelques années plus tôt. Ses traits stylisés et idéalisés, de même que sa coiffure, ne sont pas si éloignés de ceux de la Jeune femme tête baissée.



Cette œuvre sera intégrée dans le supplément au catalogue raisonné de l'artiste par Messieurs Étienne Bréton et Pascal Zuber.

5. François Marius GRANET (1775-1849)

Vue de Subiaco sous un ciel d'orage, entre 1802 et 1810

Huile sur papier marouflé sur toile 13,5 x 19,5 cm

Cachet de la collection Barrié-Chevalier sur le châssis

Provenance : collection Jean-Claude Barrié et Michel Chevalier



François Marius Granet, Vue de Rome, entre 1802 et 1810, huile sur papier marouflé sur carton, collection particulière

En arrivant à Rome à l'âge de vingt-sept ans, François lenciennes, Jean-Joseph-Xavier Bidault, Louis Gauffier et Marius Granet ignore qu'il y passera deux décennies. Formé bien d'autres viennent peindre l'austère beauté du site qui à Aix-en-Provence auprès de Jean-Antoine Constantin, il se rend à Paris et intègre le prestigieux atelier de David. Durant cette période, il se lie durablement à Ingres et Girodet avec lesquels il partage un atelier. En 1802, le jeune peintre accompagné de son fidèle ami Auguste de Forbin quitte Paris pour se rendre à Rome qu'il atteint au début de l'été. D'abord le peintre a saisi une feuille de papier pour croquer le panologé près de San Carlo al Corso, Granet s'installe ensuite rama depuis le lointain. Sur la gauche, la façade massive du comme peintre indépendant et trouve un atelier dans une maison située au coin de la via Felice et de la via Gregoriana, tout près de la Trinità dei Monti sur la colline du Pincio. À cette époque, la Villa Médicis voisine n'est pas encore le siège de l'Académie de France à Rome.

Les œuvres de chevalet de Granet, destinées à être exposées, alternent avec celles plus intimes esquissées sur le motif. Ces huiles – en général de petit format – composent un véritable journal qui témoigne des sites parcourus et de l'intérêt du peintre pour les variations de la lumière. Si la ville de Rome paraît au départ lui offrir une ressource de sujets illimités, Granet sort régulièrement des limites de la cité pour s'aventurer dans la campagne. Située à une cinquantaine de kilomètres à l'est dans les montagnes du Latium, Subiaco attire de nombreux peintres depuis le XVIIIe siècle. Durant les deux dernières décennies du siècle, Pierre-Henri de Va-

allie nature grandiose, vestiges antiques et architectures monumentales. Après son installation, Granet se rend rapidement sur les traces de ses prédécesseurs pour découvrir ces lieux où saint Benoît de Nursie, venu en ermitage dans une grotte, y fonda son premier monastère. Installé sur la colline, monastère Sainte-Scholastique apparaît dans toute sa blancheur. Sur la droite, construit au sommet d'un pic rocheux, le monastère de Saint-Benoit domine le paysage. Le ciel du jour finissant s'éteint peu à peu, chargé de lourds nuages qui menacent. Granet doit se presser pour noter les couleurs et les contrastes avant que la nuit et la pluie ne tombent sur Subiaco. Bien que travaillant sur un support de petites dimensions, le peintre parvient à communiquer le sentiment grandiose de cette vue dont il dut être émerveillé avant nous.

Un certain nombre de dessins et d'autres huiles témoignent des différents passages de Granet à Subiaco durant son long séjour italien. Pour sa participation au Salon de 1819, le peintre choisit de représenter non pas un paysage, mais une Vue intérieure de l'église du couvent de San Benedetto, près Subiaco en pendant de sa toile la plus célèbre, l'Intérieur du chœur de l'église des Capucins de la place Barberini à Rome.



6. Louis HERSENT (1777-1860)

Las Casas malade soigné par les sauvages, 1808

Huile sur toile 53,8 x 64,6 cm

Exposition: Salon de 1808, hors livret; Salon de 1814, n° 509

Provenance: collection particulière américaine, Normandie



Anne-Louis Girodet, Atala au tombeau, 1808, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

Encyclopédiste, grammairien et poète, Jean-François vieux prêtre est allongé, visiblement souffrant, sur un lit. Au-Marmontel (1723-1799) publie en 1777 un roman intitulé Les Incas, ou La destruction de l'empire du Pérou qui raconte l'histoire d'amour entre Cora, une jeune Inca et Alonso, un beau lade pour l'allaiter. Sur la gauche, l'homme, que Marmontel conquistador espagnol. Ce grand ami de Voltaire a réuni une nomme Henri, représenté de profil, évoque étrangement un très importante somme de documents pour mener à bien l'écriture de son livre notamment les travaux d'un prêtre espagnol : Bartolomé de Las Casas (1474 ou 1484-1566). Ce missionnaire dominicain est resté célèbre pour avoir défendu les droits des Amérindiens pendant la colonisation espagnole. L'ouvrage de Marmontel connaît un succès retentissant dans toute l'Europe, sauf en Espagne où il est interdit par l'Inquisition. Il participe d'une mode pour l'exotisme qui se développe particulièrement dans la France des Lumières avec la parution du roman Paul et Virginie de Bernardin de Saint-Pierre, publié onze ans plus tard, et celle de l'Atala de Chateaubriand en 1801.

Né l'année de la sortie du livre de Marmontel, Louis Hersent choisit pour sa participation au Salon de 1808 de s'inspirer directement d'un passage du texte. Deux ans plus tôt, ce fils de graveur et ancien élève de Jacques-Louis David et de Jean-Baptiste Regnault avait déjà présenté deux toiles témoignant de son intérêt pour ce type de sujet : Atala s'empoisonne dans les bras de Chactas, et Le Tombeau aérien, coutume américaine. Alors qu'à son tour Girodet expose une toile inspirée par Chateaubriand en 1808, Atala au tombeau, Hersent présente Las Casas malade soigné par les sauvages. Plongé dans la pénombre d'une pièce éclairée par une unique bougie, le

tour de lui, un couple d'Indiens du Pérou le veille. Au centre, l'épouse du chef indien tend son sein vers la bouche du mamembre de la famille Bonaparte. Ses traits et son front haut pourraient renvoyer plus précisément à Joseph Bonaparte qui vient de monter sur le trône d'Espagne au mois de mai de la même année. L'association de la figure du nouveau roi avec celle du chef indien soignant Las Casas semble avoir une intention politique difficile à interpréter aujourd'hui. Véritable transposition exotique du thème antique de la charité romaine, l'œuvre apportée tardivement par l'auteur est absente du livret du Salon, mais est reproduite en gravure au trait par Landon dans les Annales du musée et de l'école moderne des Beaux-Arts de 1808. Présentée une seconde fois au Salon en 1814, la composition d'Hersent est une nouvelle fois très remarquée par la critique qui salue la qualité de l'œuvre et la haute valeur morale du sujet. Pour le Salon de 1824, le graveur Pierre Adam reproduit la composition dans un cadrage légèrement élargi sur la gauche et la droite.

Après cette date, la toile semble totalement disparaître jusqu'à sa récente redécouverte. Une copie de l'œuvre fut exposée une première fois à Cleveland en 1975 pour l'exposition The European Vision of America puis en 1993 pour l'exposition consacrée à Louis Hersent au musée de la Vie romantique à Paris. À ces deux occasions, la copie fut reproduite en lieu et place de l'original.



7. Fleury François RICHARD (1777-1852)

La Grotte de La Balme, vers 1809-1810

Huile sur toile

88 x 67 cm

Provenance: collection particulière, Amsterdam

Œuvre en rapport : La Mort de saint Paul ermite, Salon de 1810

Bibliographie : Marie-Claude Chaudonneret, La Peinture troubadour, deux artistes lyonnais : Pierre Révoil, Fleury Richard; Patrice Béghain, Gérard Bruyère, Fleury Richard, 1777-1852 : les pinceaux de la mélancolie, rep. page 146

Après avoir grandi dans une riche famille lyonnaise, le jeune Fleury Richard débute sa formation à l'école de dessin de Lyon avant de rejoindre le célèbre atelier de David à Paris en 1796. Au côté de son ami d'enfance, Pierre Révoil, il participe à l'émergence du style troubadour dont il devient l'un des principaux représentants. La qualité et le raffinement des œuvres qu'il expose au Salon à partir de 1801 lui valent des éloges et attirent l'attention de l'impératrice Joséphine. Sa Valentine de Milan pleurant la mort de son époux Louis d'Orléans, exposée au Salon de 1802, connaît un immense succès public. Après quatorze années passées dans la capitale, le peintre – dont la renommée a dépassé les frontières – décide de revenir à Lyon où il ouvre son atelier en 1809 dans l'enceinte du palais Saint-Pierre.

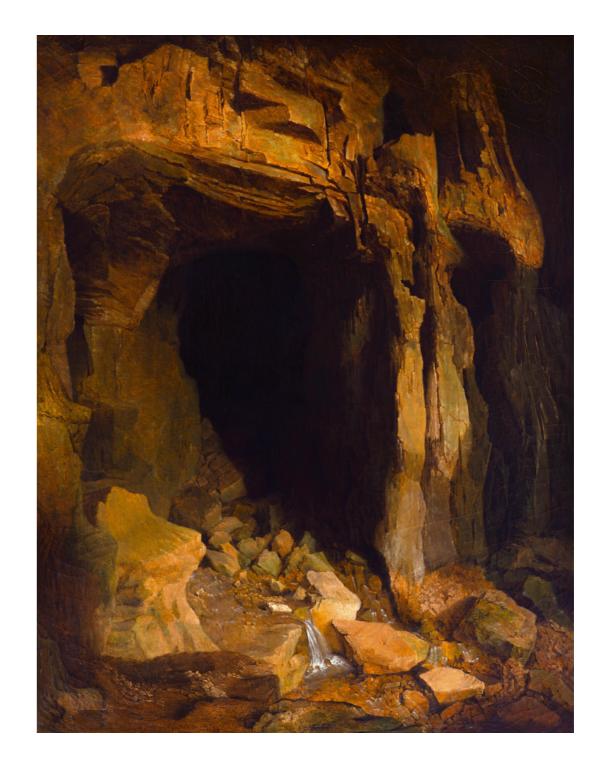
Au début de l'été 1809, Richard est rejoint par le peintre Alexandre Millin du Perreux qui lui propose de l'accompagner pour un voyage d'étude dans le Dauphiné. Les deux artistes quittent Lyon le 29 juillet en direction du village de La Balme à quelques kilomètres d'Aix-en-Savoie (actuel Aix-les-Bains). L'endroit, célèbre pour ses grottes, intéresse particulièrement les deux amis en quête de nouveaux motifs. Ensemble, ils y reviennent à plusieurs reprises pour dessiner et peindre *in situ* selon l'enseignement de Pierre-Henri de Valenciennes dont Millin du Perreux fut l'élève. Plusieurs dessins témoignent de leurs études de la grotte, ainsi que quelques lettres. Dans l'une d'elles, Richard décrit l'imposante cavité naturelle comme ayant «les ombres de couleur chocolat et



Fleury François Richard, *La Mort de saint Paul ermite*, 1810, huile sur toile, Digneles-Bains, musée Gassendi

les lumières jaune d'œuf ». À la suite de ce séjour, les deux peintres souhaitent utiliser la grotte de La Balme pour l'une des toiles qu'ils exposeront au Salon de l'année suivante. Si Millin du Perreux décide d'animer sa composition en y insérant la figure de François I^{er} en dévotion devant un autel, Richard fait le choix d'intégrer la grotte comme décor de fond pour *La Mort de saint Paul premier ermite*. L'œuvre montre les derniers instants de Paul accompagné par Antoine et deux lions venus miraculeusement creuser sa tombe. Lors de l'exposition de la toile au Salon de 1810, certains reprochent au peintre la petitesse des figures réduites au rang de prétexte.

Redécouverte il y a une vingtaine d'années, la version de La Grotte de La Balme sans personnages montre la virtuosité de Richard à rendre le caractère monumental et spectaculaire de ces lieux. Véritable cathédrale naturelle, l'entrée de la grotte, d'où un mince filet d'eau s'échappe, s'ouvre telle une bouche mystérieuse vers le néant. Si l'ensemble prend l'aspect d'un décor somptueux digne de l'Opéra, le traitement subtil des pierres avec des tons d'ocre relevés de vert évoque l'art de François Marius Granet en Italie. Il est probable que, fier du résultat de cette première toile sans autre objet que la nature, le peintre ait préféré en réaliser une seconde propre à accueillir les figures. Ainsi animée, l'œuvre devenue tableau d'histoire pouvait entrer dans une catégorie plus noble que celle du paysage encore relégué à cette époque au rang de genre mineur.



8. Jean Victor BERTIN (1767-1842)

Paysage à la fabrique en Italie, 1813

Huile sur toile 32,5 x 40,5 cm

Signé et daté en bas à gauche Bertin 1813

Exposition: probablement Salon de 1814, nº 83



Jean Victor Bertin, Vue de la ville de Phénéos et du temple de Minerve Caphyes, vers 1801, huile sur toile, Poitiers, musée Sainte-Croix

Formé par Pierre-Henri de Valenciennes, Jean Victor Bertin est reconnu comme l'un des chefs de file du paysage néo-classique en France. Au Salon de l'an VIII (1799-1800), le peintre connaît son premier succès officiel en recevant un prix d'encouragement et obtient rapidement ses premières commandes publiques et privées. Si son œuvre évoque l'Italie dès ses premières peintures, l'artiste ne franchit les Alpes que tardivement, à l'âge de trente-neuf ans. Entre 1805 et 1806, Bertin visite Milan, Florence et Rome puis les sites les plus pittoresques de la péninsule, Tivoli, Subiaco, Olevano, avant d'atteindre Naples. De retour en France à l'automne 1806, le peintre multiplie ses participations au Salon avec des toiles dont les titres conservent le souvenir de son périple italien.

En 1813, Bertin prépare le Salon de l'année suivante où il présentera huit peintures sous les numéros 78 à 85. Hormis un *Intérieur de bois. Chasse au cerf* (n° 81), probablement inspiré par la forêt de Compiègne ou de Fontainebleau, toutes les œuvres exposées se réfèrent à l'Italie, de la Toscane à Naples en passant par Narni. Deux numéros, les 83 et 85, ne portent pas de titre, mais sont indiqués comme les pendants des précédents: *Vue d'Italie, au bord d'un lac* (n° 82) et *Vue d'une partie du pont d'Auguste, sur la Nerra, à Narny* [sic] (n° 84). Une toile signée et datée de 1813, représentant deux lavandières au bord d'une rivière dans un paysage avec une fabrique, pourrait être assimilée au numéro 83 du Salon comme pendant de la *Vue*

d'Italie, au bord d'un lac. Bertin affectionnait particulièrement ce type de composition sans localisation précise. Le paysage recomposé selon l'idéal classique reprend toutes les caractéristiques du genre. Au centre, deux petites figures féminines accompagnées d'un chien lavent leur linge dans la rivière. Face à elles, une architecture de pierre sans fonction précise, une fabrique, laisse apparaître un troisième personnage sous une arcade. Derrière, sur la droite, domine une colline boisée dont la pente marque la diagonale de la composition fermée sur la gauche par un bouquet d'arbres. Colline et arbres ménagent une ouverture vers le ciel bleu ponctué par quelques nuages alors que, plongé dans l'ombre, un jeune homme assis sur l'herbe complète l'ensemble.

Comme professeur, Jean Victor Bertin transmet la tradition du paysage classique à toute une génération d'artistes qu'il incite à se rendre sur le motif et à se confronter directement à la nature. Au sein de l'Académie, il milite pour que le paysage historique soit reconnu comme un genre à part entière et obtient l'ouverture d'un concours spécifique. En 1817, le premier lauréat du Prix de Rome de paysage fut l'un de ses élèves les plus prometteurs : Achille-Etna Michallon. Ce jeune artiste mort à l'âge de vingt-cinq ans ouvrit la voie au paysage romantique en se détachant de l'enseignement de son maître, suivi par Jules Coignet, Charles Rémond et surtout Camille Corot, tous d'anciens élèves de Bertin.



9. Charles-Marie BOUTON (1781-1853)

Vue du palais des Thermes, vers 1814 Huile sur toile fine marouflée sur carton 12 x 10 cm

Signé en haut à gauche Bouton

Œuvre en rapport : Vue du palais des Thermes, vulgairement appelés Bains de César, Salon de 1814

Bernard Romain Julien, Thermes de Julien, 1836, lithographie, Paris, musée de Cluny



Charles-Marie Bouton fut l'élève de Jean Victor Bertin et Pierre Prévost après avoir fréquenté l'atelier de Jacques-Louis David. Son style, quelquefois rapproché de celui de François-Marius Granet, rappelle surtout l'influence lyonnaise des premiers troubadours tels Pierre Révoil et Fleury-Richard. Fasciné par le musée des Monuments français créé par Alexandre Lenoir en 1795, Bouton choisit d'exposer une vue de la salle du XIII^e siècle de ce musée pour sa participation au Salon en 1812; l'œuvre fut achetée par Joséphine de Beauharnais. Pour l'édition suivante du Salon, en 1814, le peintre présente deux nouvelles toiles. Si l'une d'elles explore encore une fois l'un des espaces du musée des Monuments français et plus précisément une *Vue intérieure de la salle du XV** siècle, la seconde permet à Bouton de s'intéresser à un autre site parisien chargé d'histoire : les thermes de Cluny.

Les thermes du nord, dits de Cluny, ont été construits à Lutèce entre la fin du I^{er} siècle et le début du II^e siècle sieurs g sur la rive gauche de la Seine. D'une superficie d'environ 6000 m², ce vaste ensemble de bains allait de l'actuel boulevard Saint-Germain à la rue des Écoles et jusqu'au boulevard Saint-Michel. En majeure partie détruit dès la fin du III^e siècle, le site est plusieurs fois modifié jusqu'à la construction de l'hôtel particulier de Jacques d'Amboise, abbé de Cluny en 1485, aujourd'hui musée national du Moyen Âge. Lorsque Bouton peut découvrir les lieux vers 1810, seul le passés.

voûte et témoigne de l'antique architecture des thermes. Le peintre se place dans l'axe de la pièce face à la haute fenêtre qui laisse pénétrer la lumière. À cette date, l'espace est occupé par un tonnelier et le peintre doit faire abstraction des éléments contemporains pour replonger les thermes dans une époque antérieure. Sur le principe de ses toiles inspirées par le musée des Monuments français, il choisit d'intégrer deux personnages en costumes de la Renaissance. Le premier, assis sur la gauche, dessine sous le regard du second. Au centre, sous l'ouverture, une sculpture évoque l'empereur Julien auquel on attribue par tradition la construction des thermes. Le dallage de marbre noir et blanc résiste encore sous la voûte qui menace.

La toile de Bouton est remarquée pendant le Salon puis transférée au palais du Luxembourg. L'œuvre aujourd'hui considérée comme détruite ou perdue est connue par plusieurs gravures ainsi que par des copies qui attestent de son succès. Le peintre lui-même répète sa composition à l'identique sur une autre toile de très petit format. Cette nouvelle œuvre, dont les dimensions évoquent l'art de la miniature, contraste fortement avec l'original. Souvenir personnel ou cadeau destiné à un proche, cette réduction montre un souci du détail digne des moines copistes que l'artiste aimait à représenter marchant dans les couvents et les églises des temps passés.

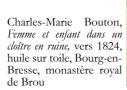


10. Charles-Marie BOUTON (1781-1853)

Un intérieur d'église, vers 1815-1820 Huile sur toile fine marouflée sur carton 15,5 x 11,5 cm

Signé en haut à droite Bouton

Œuvre en rapport : Un intérieur d'église, Versailles, musée Lambinet



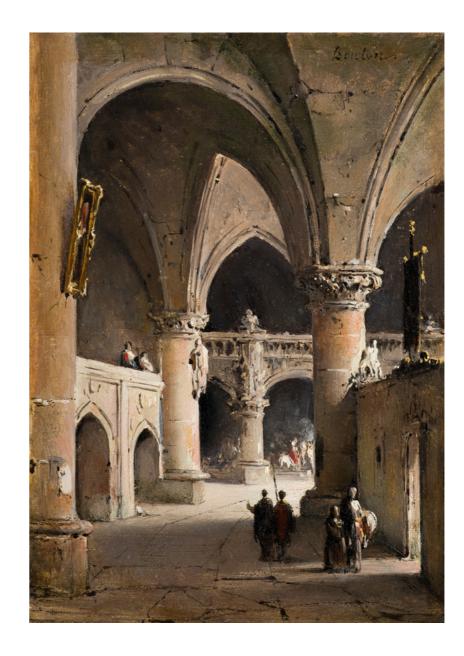


En 1819, alors que Jacques-Louis David en exil tient à richement décoré apparaît étrangement placé. Comme à se tenir informé de l'état des arts en France, certains de ses anciens élèves lui écrivent que Charles-Marie Bouton est devenu «le premier du genre pour les intérieurs et la persdes imitateurs du peintre, faisant de lui le chef de file d'un nouveau genre qu'on nomme alors «Intérieur». Récompensé par des médailles au Salon, Bouton connaît également un véritable succès auprès du public dont l'engouement pour les ruines et les vues d'architectures participe de l'émergence du romantisme.

Si certaines des œuvres de Bouton font directement référence à des lieux précis ou à des évènements historiques clairement énoncés, d'autres sont le fruit de recompositions imaginaires, le peintre utilisant différents motifs réels d'architecture pour les associer au gré de sa fantaisie. Un intérieur d'église peint sur une toile de petit format semble devoir être rangé dans cette deuxième catégorie. L'agencement général l'aspect change en fonction de la lumière. La collaboration des lieux n'a pu être rapproché d'une église en particulier. Plaçant la scène dans le déambulatoire d'un édifice gothique aux lourds piliers, le peintre anime l'espace de quelques figures : deux pèlerins nous tournent le dos, un couple s'apprête à pénétrer dans le chœur et deux autres figures sont installées à la tribune sur la gauche. Vers le fond, un jubé

son habitude, Bouton enrichit le décor de différents détails : statues adossées aux piliers, tableaux suspendus, blasons illisibles, etc. Grâce à l'existence d'une autre toile de composipective». Ces derniers évoquent également le grand nombre tion et de dimensions presque identiques dans les collections du musée Lambinet à Versailles, nous savons que le peintre répétait en plusieurs exemplaires ces petits tableaux souvenirs. L'exemple des Thermes de Cluny, tableau de grande dimension décliné en petit format, peut laisser penser que ces miniatures reprenaient le sujet d'œuvres plus importantes en taille. Cependant aucune toile, telle que décrite aux livrets des salons, ne permet de faire un rapprochement évident avec la composition de cet Intérieur d'église.

> 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 avec Daguerre influence la production de Bouton qui délaisse peu à peu la précision de ses œuvres de jeunesse au profit de l'effet. Tout en poursuivant seul l'exploitation du diorama dans un autre espace après la destruction du site d'origine en 1839, Bouton expose régulièrement ses œuvres au Salon jusqu'à sa mort en 1853.



11. Louis HERSENT (1777-1860)

Laissez venir à moi les petits enfants, vers 1820

Huile sur toile 32,4 x 40,8 cm

À vue : 30,9 x 37,4 cm

Signé du monogramme en bas à gauche LH

Provenance : légué par l'artiste à son élève Juliette de Bourge en 1860

Bibliographie: Anne-Marie de Brem, Louis Hersent 1777-1860. Peintre d'histoire et portraitiste, Paris, Éditions Paris Musées, 1993, n° 121,

indiqué comme non localisé



Louis Hersent, Autoportrait à l'âge de 71 ans, 1848, huile sur toile, collection particulière

Après s'être formé dans les ateliers de Jacques-Louis son testament : «Je lègue à notre chère élève Mme de Bourge, David et Jean-Baptiste Regnault, Louis Hersent échoue au concours de peinture de l'Académie et n'obtient qu'un second Prix de Rome en 1797 sur le sujet de La Mort de Caton d'Utique. Peintre d'histoire reconnu et portraitiste recherché, il participe régulièrement au Salon entre 1802 et 1831. Les œuvres qu'il expose sous l'Empire puis sous la Restauration abordent des sujets puisés dans la littérature antique (La Métamorphose de Narcisse, Achille se séparant de Briséis), contemporaine (Atala mourant dans les bras de Chactas, Las Casas malade soigné par les sauvages) et biblique (Ruth et Booz). Élu membre de l'Académie des Beaux-Arts en 1822, il prend trois ans plus tard la succession d'Anne-Louis Girodet comme professeur à l'École des Beaux-Arts. En 1821, le peintre épouse l'artiste Louise Mauduit avec laquelle il ouvre un atelier privé réservé aux femmes dans leur domicile parisien du 22 rue Cassette.

Au cours des années, de nombreuses jeunes femmes viennent s'inscrire pour se former et recevoir les conseils du couple. C'est le cas de Louise Adélaïde Desnos, qui prendra plus tard la direction de l'école, mais également de Juliette de Bourge née Destailleur, une miniaturiste. Cette dernière, qui dut rester durablement proche de ses maîtres, fait partie des quelques élèves que Louis Hersent souhaita distinguer dans

une esquisse peinte représentant Jésus-Christ qui dit : Laissez venir à moi les petits enfants». Cette toile inédite, mentionnée comme non localisée, sous le numéro 121 du catalogue de l'exposition consacrée à Louis Hersent en 1993 au musée de la Vie romantique à Paris, vient d'être redécouverte. Très finement exécutée malgré son statut d'esquisse, cette toile ne semble jamais avoir été répétée en grand format. Son sujet, tiré de l'Évangile selon Matthieu dans le Nouveau Testament, est traité par le peintre dans un style aussi détaillé que coloré. Le Christ est entouré de huit des apôtres et d'une foule d'enfants accompagnés par leurs mères. Ce groupe d'une vingtaine de figures est resserré au premier plan à la manière d'un bas-relief et se détache sur un fond de paysage aux accents légèrement exotiques.

Le musée des Beaux-Arts d'Orléans conserve un portrait de Romain de Bourge, architecte et époux de Juliette, peint par Louis Hersent en 1846 qui peut attester de la proximité des deux couples. Louis et Louise Hersent décèdent respectivement en 1860 et 1862. Ils reposent ensemble à Paris au cimetière du Père-Lachaise où leur sépulture est ornée d'un médaillon en marbre blanc et de sculptures en bas-relief représentant les deux artistes et certaines de leurs œuvres.



12. Ary SCHEFFER (1795-1858)

Jeune femme assise dans l'herbe, vers 1825 Huile sur toile $33 \times 24 \text{ cm}$ Signé en bas à gauche A. Scheffer



Ary Scheffer, La Plainte de la jeune fille, 1827, huile sur toile, Clermont-Ferrand, musée d'Art Roger-Quilliot

Né à Dordrecht en Hollande, Ary Scheffer grandit dans de Schiller, montre une adolescente aux longs cheveux un foyer d'artistes; son père est peintre et graveur, sa mère miniaturiste et ses frères Henry et Arnold deviendront respectivement peintre et critique d'art. À la mort de son père en 1809, il vient s'installer à Paris et entre dans l'atelier de Pierre-Narcisse Guérin. Âgé de dix-sept ans, il expose pour la première fois au Salon en 1812. Rapidement, ses œuvres rencontrent le succès public et attirent sur lui l'attention du duc d'Orléans, futur roi Louis-Philippe, qui lui confie l'éducation artistique de ses enfants. Ses œuvres illustrent tour à tour les grands sujets historiques ou littéraires développés sur des toiles monumentales et des scènes de genre anecdotiques peintes dans des formats plus intimistes. À l'occasion du Salon de 1824, Ary Scheffer ne présente pas moins de quinze peintures, dont une dizaine de petits et moyens formats aux thèmes sentimentalistes et aux titres évocateurs : La Pauvre femme en couche, Les Enfants égarés, L'Enfant malade, Jeune fille à genoux auprès d'un tombeau, etc. Diffusées grâce à la lithographie, ses compositions deviennent rapidement très populaires.

Dans les années 1820 et 1830, Ary Scheffer réalise une série de petites toiles d'esprit romantique où des figures féminines isolées sont confrontées à la nature. C'est le cas par léon III et cesse d'exposer au Salon après 1846 exemple de La Plainte de la jeune fille qui, inspirée d'un poème

blonds, pleurant, assise sur un rocher face à la mer déchaînée. Composition inédite, la Jeune femme assise dans l'herbe est construite par le peintre dans la même verve. Inscrite dans un format vertical, la scène représente une jeune femme, vêtue d'une robe rouge brodée d'or et d'un chemisier blanc, étendue au creux d'un paysage de sous-bois parsemé de fleurs. Ses cheveux bruns, retenus par une chaîne en or et un foulard noué, lui donnent l'aspect d'une princesse médiévale. L'artiste n'a laissé aucun indice permettant d'identifier un sujet précis ou une source littéraire. Le décor, traité avec rapidité par touches colorées juxtaposées, évoque l'art spontané des paysagistes romantiques tels que Paul Huet et Richard Parkes Bonington.

À la veille des évènements de 1830, le 17 juillet, Scheffer fait l'acquisition d'un hôtel particulier récemment construit rue Chaptal dans le quartier de la Nouvelle Athènes, pour y installer son atelier. Après avoir pris une part active aux combats des Trois Glorieuses, le peintre, déjà proche des Orléans, se voit largement favorisé par le nouveau régime qui lui passe des commandes aussi nombreuses que prestigieuses. À la chute de Louis-Philippe, Scheffer refuse de servir Napo-



13. Jean-Baptiste PAULIN GUÉRIN (1783-1855)

Portrait de femme, tête d'expression, vers 1826

Huile sur toile 73 x 59 cm

Signé en bas à gauche Paulin Guérin

Exposition: probablement Salon de 1827, nº 521

Né à Toulon dans un foyer modeste, Jean-Baptiste Paulin Guérin ambitionne de devenir serrurier comme son père, mais découvre sa vocation à Marseille, où il reçoit ses premières leçons de dessin. Son talent précoce lui vaut rapidement la commande d'une copie dont le paiement permet de financer un voyage jusqu'à Paris. En 1802, le jeune artiste se présente chez le peintre François Gérard qui lui offre un emploi d'assistant puis le recommande auprès de son confrère François André Vincent. Sans moyen financier pour payer des modèles ou un atelier, Paulin Guérin répète les autoportraits, de face ou de profil, à la lumière d'une bougie dans la pénombre de sa chambre. À vingt-sept ans, il débute enfin au Salon en envoyant plusieurs portraits qui sont appréciés et attirent à lui les premiers amateurs. Pour l'édition suivante, en 1812, le peintre présente une toile ambitieuse inspirée de l'Ancien Testament, Cain après le meurtre d'Abel, et se voit chargé par Vivant Denon de réaliser la décoration d'un plafond au palais des Tuileries. La chute de Napoléon en 1814 empêche cependant l'aboutissement de ce premier grand projet.

La carrière de Paulin Guérin connaît un véritable essor avec le retour des Bourbons. Tout en travaillant à la restauration des peintures du château de Versailles, il expose, à chaque Salon, des toiles d'inspiration religieuse ou mythologique ainsi qu'un très grand nombre de portraits. Auguste de Forbin, nouveau directeur général des musées royaux, lui fait, au nom de l'État, des achats réguliers et lui commande son



Jean-Baptiste Paulin Guérin, *Autoportrait*, vers 1815-1820, huile sur toile, collection particulière

portrait puis celui du roi et de la duchesse de Berry.

Au Salon de 1827, si son Adam et Ève exilés du paradis est recu avec timidité, ce n'est pas le cas de ses différents portraits, plus d'une dizaine, qui sont salués par des critiques élogieuses. Celui de l'abbé François de Lamennais, en particulier, retient largement l'attention. La même année, le livret indique au numéro 521 que Paulin Guérin expose également «Plusieurs portraits, même numéro» sans autres détails. Parmi eux devait figurer celui de cette jeune femme représentée en buste, les yeux levés vers le ciel. Placé en pleine lumière, le modèle se détache sur un fond vert sombre avec un talentueux effet de clair-obscur. Sa main droite, appuyée sur la poitrine, marque une douleur retenue propre au jeu des actrices du temps. L'identité de cette jeune femme, véritable effigie romantique, ne nous est malheureusement pas parvenue. Une comédienne peut-être, ou un membre de la famille du peintre. Les registres du Salon de 1827 nous précisent que Paulin Guérin a livré tardivement une toile titrée Portrait de femme, tête d'expression sous le numéro 2937. Les dimensions (si on inclut le cadre) correspondent parfaitement à celle de cette figure féminine dont la composition était connue jusqu'ici par une copie d'Antoine Plamondon, conservée au musée des Beaux-Arts du Canada, à Ottawa. Plamondon, jeune artiste québécois de passage à Paris en 1826, put copier ce portrait alors que son maître Paulin Guérin y travaillait, l'année précédant le Salon.



14. Léon François Antoine FLEURY (1804-1858)

Vue de l'île de Santo Janni depuis Maratea, vers 1828

Huile sur papier 21 x 32 cm

Provenance: collection particulière, Paris



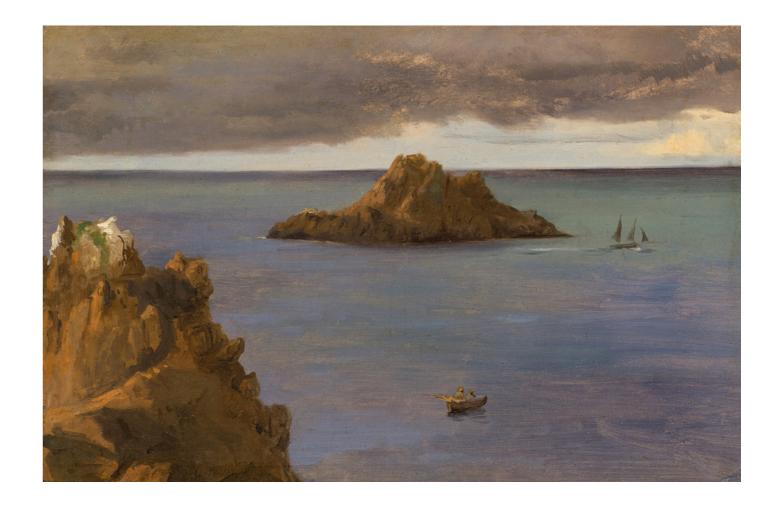
François-Antoine-Léon Fleury, Tombeau de Cecaelia Metella, 1830, huile sur toile, Washington, National Gallery of Art

Léon Fleury, fils du peintre Antoine-Claude Fleury, étudie auprès de son père, avant d'entrer à l'École des Beaux-Arts le relief de l'île placée au centre. L'horizon, tracé d'une ligne en 1821. Élève de Louis Hersent puis de Jean Victor Bertin, il se consacre à l'étude de la nature, mais ne se présente pas au concours pour le Grand Prix de paysage historique nouvellement créé par l'école. En 1827, le jeune peintre part, à ses frais, pour Rome où il retrouve certains de ses anciens condisciples. Fleury s'exerce quotidiennement à la peinture en plein air, souvent à l'huile et généralement sur papier. Ce support plus léger que la toile est plus commode à transporter pour les peintres voyageurs. Cette pratique qui nécessite une réelle rapidité d'exécution permet de saisir l'impression générale et contraint à l'essentiel.

En 1828, accompagné de son ami Corot, Fleury se rend jusqu'à Naples. Les témoignages de son parcours en Italie sont rares, mais depuis les côtes napolitaines il peut facilement poursuivre son chemin plus au Sud dans la région de Maratea au bord du golfe de Policastro. En s'installant sur les hauteurs, dominant le rivage, l'artiste donne à voir la découpe de l'île de Santo Janni. L'endroit qui doit son nom à une ancienne chapelle dédiée à saint Jean s'étend sur trois hectares et culmine à dix-huit mètres au-dessus du niveau de études pour des toiles aux sujets italiens.

la mer. Réalisée à l'huile sur papier, la vue se concentre sur sombre, traverse la pointe de l'îlot qui se détache sur une fine bande claire de ciel dominée par de lourds nuages gris qui menacent. Sur la mer brossée en bleu, une barque s'éloigne et un voilier contourne les récifs longeant Santo Janni. Au premier plan sur la gauche, un pic rocheux traité en camaïeu de brun se termine par quelques touches de blanc et de vert. La gamme chromatique et la touche un peu grasse sur les rochers sont semblables à celles utilisées par Fleury pendant son séjour italien pour ses études sur le motif. L'écriture, intuitive et spontanée, se lit encore dans la trace laissée visible par le pinceau sur la feuille de papier. Étienne-Jean Delécluze, critique d'art et ami du peintre, évoque ces huiles sur papier en précisant que «C'est dans les études d'après nature que se développe le plus librement la principale qualité du talent de Léon Fleury, la vérité».

À son retour en France, le peintre expose au Salon de 1831 un ensemble d'esquisses sur papier réalisées en Italie et aujourd'hui conservées au château de Compiègne. Durant de nombreuses années, Fleury continue de s'inspirer de ses



15. Léon François Antoine FLEURY (1804-1858)

Vue du Ponte Rotto, prise à Rome sur les bords du Tibre, vers 1830

Huile sur toile

29 x 46 cm

Provenance : probablement n° 2 de la vente Fleury des 22-23 avril 1844 à Paris

Œuvre en rapport : $Vue~du~Ponte~Rotto,~prise~sur~les~bords~du~Tibre,~Salon~de~1831,~n^\circ~768$



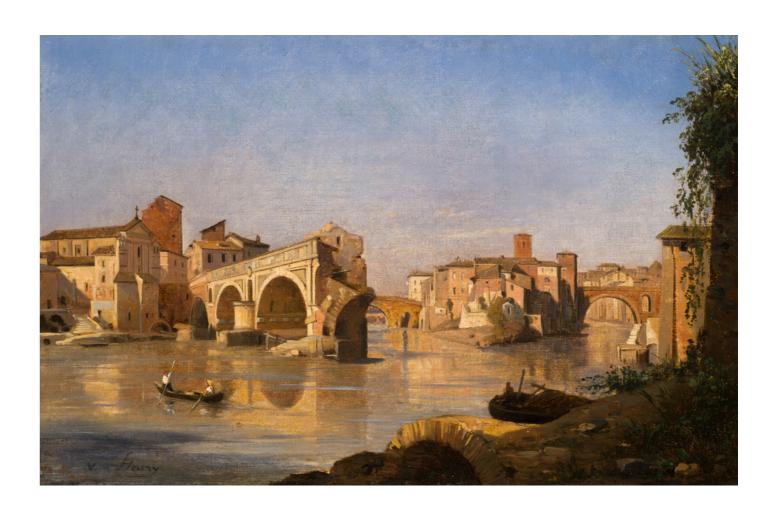
Jean-Baptiste-Camille Corot, L'Île et le pont de San Bartolomeo, Rome, entre 1825 et 1828, huile sur papier, Washington, National Gallery of Art

Les éléments précis concernant le séjour du peintre Léon Fleury en Italie sont rares et le plus souvent, sa présence en un lieu n'est connue que grâce à la correspondance de ses amis ou par les annotations portées sur ses œuvres. En plus de Corot, il retrouve Théodore Caruelle d'Aligny et Édouard Bertin, deux autres paysagistes auprès desquels il aime travailler. Les titres des œuvres qu'il expose plus tard au Salon nous permettent de le suivre à Marino, Olevano, Ariccia ou Naples, même si Rome reste son principal lieu d'étude. «Fleury qui vit à Rome juste comme moi [...] travaille depuis le matin jusqu'au soir; puis se couche pour recommencer la même chose le lendemain». Ces quelques mots rédigés par Corot dans une lettre datée du 2 février 1828 décrivent le tempérament du jeune Fleury pendant qu'il réside dans la Ville éternelle.

Depuis les berges du Tibre, au cœur de la cité, Léon Fleury profite de la lumière matinale pour esquisser l'amorce rompue du plus ancien pont de Rome, le pont Æmilius surnommé *Ponte Rotto* (pont brisé) par les habitants. Si seules deux arches subsistent encore, les suivantes, absentes, laissent voir plus loin l'île Tibérine et ses clochers. Une fois transposée sur la toile, la vue s'éclaire et les restes du pont de pierres et de briques se reflètent dans l'eau du fleuve où bleu et ocre s'entremêlent. Deux hommes dans une barque traversent

pour rejoindre la rive à droite dominée par un mur que la végétation recouvre. La gamme chromatique et le cadrage choisi par Fleury évoquent l'art de Corot en Italie, mais s'en éloignent par un souci du détail et une rigueur moins synthétique.

Sans argent, Léon Fleury doit abréger son séjour et rentre en France dès 1829. De ses deux années passées en Italie, le peintre conserve le souvenir des sites visités et un grand nombre d'études dessinées ou peintes sur le motif. Le Ponte Rotto lui sert de sujet pour une toile exposée lors de sa première participation au Salon en 1831. Si l'œuvre d'assez grandes dimensions (82 x 118 cm) semble aujourd'hui disparue, une autre toile, d'un format plus réduit, permet d'en connaître la composition. Rien ne permet de savoir si la réalisation de cette peinture est préalable ou postérieure à la version du Salon. Il pourrait s'agir du numéro 2 du catalogue de la vente que le peintre organise en 1844. Les œuvres de Léon Fleury connaissent un certain succès de son vivant, mais ne lui apportent jamais la fortune. Après le décès du peintre en 1858, deux autres ventes sont organisées au profit de sa veuve. Le faible montant obtenu, au terme de ces deux vacations, doit être complété par l'État qui octroie une pension à son épouse.



16. Isidore DAGNAN (1788-1873)

Le Pont Marie à Paris, 1831

Huile sur panneau 29,5 x 41 cm

Signé en bas à droite Dagnan 1831

Œuvre en rapport : *Vue de Paris, prise du quai de la Cité*, Salon de 1831, musée des Beaux-Arts de Dijon



Isidore Dagnan, Vue de la Cathédrale Notre-Dame depuis le quai de l'Hôtel de Ville, huile sur toile, collection particulière

Originaire de Marseille, Isidore Dagnan découvre tardivement sa vocation de peintre alors qu'il étudie le droit. À vingt-cinq ans, il décide de s'inscrire à l'école des Beaux-Arts de Marseille où il se forme dans l'atelier d'Augustin Aubert. Rapidement, il fait le choix de voyager en Italie et participe pour la première fois au Salon en 1819 avec une toile inspirée de son séjour romain. Trois ans plus tard, après avoir visité le Dauphiné et la Suisse, il expose une Vue de Lausanne, prise du bois de Montmeillant, qui lui vaut une médaille au Salon, puis est acquise par le roi pour le château de Fontainebleau. Dès cette époque Dagnan, qui fait des passages réguliers à Paris, décide de s'installer à Grenoble où il vit et travaille entre 1824 et 1830. Il souhaite alors ouvrir une école de dessin avec le soutien de Benjamin Rolland, le conservateur du musée. Ce projet n'ayant pas abouti, il quitte la ville pour Paris et ouvre son atelier rue Saint-Georges dans le quartier de la Nouvelle Athènes. Dès lors, il arpente inlassablement les rues de la capitale en quête de sujet.

À l'occasion du Salon de 1831, le peintre expose trois tableaux et une série de vues peintes sur le motif. Hormis un paysage de Moret, les deux œuvres principales présentées par Dagnan sont des vues de Paris, l'une prise depuis le pont au Change et l'autre depuis le quai de la Cité. Cette seconde composition, résultat d'une commande du ministère des travaux publics, permet à Dagnan d'obtenir une nouvelle mé-

daille. L'œuvre, d'assez grandes dimensions (115 x 161 cm) est aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts de Dijon, mais en très mauvais état. Une autre version de la composition, dans un format plus réduit et peinte sur panneau, pourrait être le *modelo* de présentation réalisé avant validation de la commande par le ministère. Installé sur le quai de la Cité (actuel quai de la Corse), Dagnan regarde vers l'est en direction du pont Marie. La lumière du matin plonge le premier plan dans l'ombre et éclaire les façades sur la gauche dominées par le clocher de l'église Saint-Gervais-Saint-Protais. Au loin, estompé par la perspective atmosphérique et le brouillard, le dôme de l'église Saint-Paul-Saint-Louis se dessine. À cette époque, le futur pont Louis-Philippe qui sera inauguré en 1834 entre le pont Notre-Dame et le pont Marie n'est qu'un projet. La perspective de sa construction pour relier la rive droite à l'île Saint-Louis pouvait justifier à elle seule la commande de cette vue par le ministère des Travaux publics.

Tout au long de sa vie, Isidore Dagnan voyage beaucoup et rapporte, de ses nombreux déplacements dans sa Provence natale et à travers la France, des vues de Marseille et Avignon, mais également d'Anjou, de Touraine, de Bretagne et d'Auvergne. Excellent lithographe, il publie plusieurs dizaines de planches et des albums illustrant les sites du Dauphiné, de l'Orléanais et de la Touraine.



17. Jules DUPRÉ (1811-1889)

Paysage en Angleterre, 1831

Huile sur toile $35 \times 70 \text{ cm}$

Signé et daté en bas à gauche J Dupré 1831

Exposition: Galerie René Drouin, Maîtres et Petits maîtres du XIX^e siècle, octobre 1942, nº 73 [Étiquette sur le châssis]



Jules Dupré, Environs de Southampton, 1835, huile sur toile, L'Isle-Adam, musée d'Art et d'Histoire Louis-Senleca

Surnommé par Camille Corot le « Beethoven du pay- de ce dernier sur Dupré a probablement précédé de quelques sage », Jules Dupré est initié très tôt à la peinture dans la manufacture de porcelaine de son père, à Nantes. À l'âge de douze ans, il entre en apprentissage à Paris chez un oncle la manière de peindre du jeune artiste. Les toiles et les études comme peintre sur porcelaine et fait la connaissance de plusieurs futurs grands noms de la peinture de son siècle : Auguste-Denis Raffet, Narcisse Díaz de la Peña et Louis Cabat. Sous l'impulsion de ce dernier, il s'intéresse aux paysagistes hollandais du XVIIe siècle et abandonne la peinture décorative pour se consacrer au travail sur le motif. Grand admirateur de Géricault, il se rapproche des romantiques dont il partage les préoccupations et se lie d'amitié avec Théodore Rousseau. En 1831, année où il va exposer pour la première fois au Salon, Dupré rencontre lord Graves, un riche amateur qui l'invite à traverser la Manche pour étudier les maîtres du paysage anglais.

À cette époque, le goût pour la peinture anglaise est déjà présent en France depuis l'exposition des œuvres de John Constable au Salon de 1824. Grâce à l'aide de lord Graves, Jules Dupré peut séjourner plusieurs mois en Grande-Bretagne. Après avoir débarqué à Plymouth, il découvre le Devonshire, puis l'Hampshire et le sud de l'Angleterre. Son protecteur lui ouvre alors les portes de collections privées où sont conservées certaines œuvres de Constable. Si l'influence

années son voyage, la proximité physique avec la matière de ces œuvres et l'atmosphère des paysages anglais bouleversent peintes par Dupré pendant et après son séjour gagnent en ampleur et en ambition. Les formats s'étirent, la ligne d'horizon s'abaisse et les ciels dominent largement ses compositions grisées par le climat britannique. Une toile datée de 1831 reprend l'ensemble de ces caractéristiques. Elle représente un vaste paysage sauvage, capturé depuis les hauteurs d'un promontoire. Le cours argenté d'une rivière ou d'un fleuve traverse les plaines brunes du sud de l'Angleterre. Le ciel s'étend, chargé de nuages blancs, et domine les fines crêtes des collines, teintées de mauve, dans le lointain. Dupré, comme Constable, ne masque pas la touche du pinceau qui brosse les reliefs en de lourds empâtements.

À son départ depuis Southampton vers la France, l'artiste est chargé de croquis et d'études qui lui serviront de modèle à son retour à Paris. L'une de ses œuvres majeures, Environs de Southampton, exposée au Salon de 1835, fut acquise en 2011 par le musée d'Art et d'Histoire Louis-Senlecq de L'Isle-Adam, ville où l'artiste eut un atelier et d'où sa famille était originaire. Cette toile de grand format reprend les mêmes principes de composition que le Paysage en Angleterre de 1831.



18. Théodore CARUELLE D'ALIGNY (1798-1871)

Bosquet d'arbres, vers 1835-1840 Huile sur papier marouflé sur toile 49,5 x 33,5 cm

Signé du monogramme en bas à droite TCA

Provenance: collection particulière, Paris



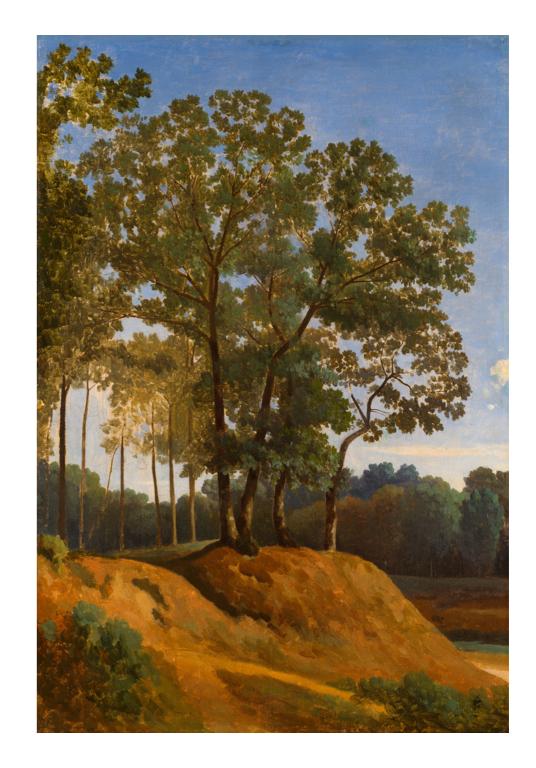
Théodore Caruelle d'Aligny, Rochers à Fontainebleau (Gorge-aux-Loups et Long-Rocher), vers 1830, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

Originaire de la Nièvre, Théodore Caruelle d'Aligny s'installe à Paris avec sa famille à l'âge de onze ans. Dans la capitale, il reçoit ses premières leçons du peintre paysagiste Louis-Étienne Watelet avant d'intégrer l'atelier de Jean-Baptiste Regnault, artiste auprès duquel il se forme à l'art des figures. Fort de ce double apprentissage, il participe pour la première fois au Salon en 1822 en exposant une toile illustrant les amours de Daphnis et Chloé dans laquelle le paysage occupe une place importante. Dès le début des années 1820, Caruelle se rend dans la forêt de Fontainebleau pour travailler en plein air et loue une maison à Barbizon. Il se lie très tôt avec différents artistes issus de l'atelier de Jean Victor Bertin, dont Camille Corot. En 1824, le jeune artiste entreprend un voyage de trois ans en Italie où il retrouve nombre de ses amis paysagistes. Il découvre Naples, Rome et les principaux sites du Latium, de Civita Castellana à Tivoli, en passant par Subiaco. À son retour en France en 1827, Caruelle retourne en forêt de Fontainebleau pour peindre et dessiner arbres, rochers et crayères.

Adepte de l'huile sur papier, technique qui lui permet de travailler directement sur le motif, Caruelle d'Aligny peut installer son chevalet en différents points de la forêt. Saisi par la simplicité d'un bosquet d'arbres plantés sur un talus de terre, il commence par tracer à la pointe du crayon les grandes ver-

ticales des troncs puis les feuilles, une à une détourées. La mise en couleur vient par la suite : l'arrière-plan en larges masses vertes; le ciel en aplat bleu qui ménage une réserve autour des arbres; le talus, traité en larges coups de brosse chargée d'ocre et enfin les détails des troncs et du feuillage. Précise et naturaliste à l'état de dessin, l'étude se dépouille au fur et à mesure de sa mise en couleur et laisse, en certains points, le support et le crayon visibles. L'artiste ne considère pas pour autant son œuvre comme inachevée et la paraphe de son monogramme. Cette manière propre à Caruelle de synthétiser la nature lui vaudra le surnom d'«Ingres du paysage».

À partir du début des années 1830, Théodore Caruelle d'Aligny obtient peu à peu la reconnaissance qu'il mérite et reçoit plusieurs commandes officielles pour des églises ou des édifices publics. Nommé à la direction de l'école des Beaux-Arts de Lyon en 1860, il ne cesse jamais de peindre et envoie des œuvres au Salon jusqu'en 1869. À son décès, Corot aide à préparer l'inventaire de l'atelier pour la vente qui aura lieu en mai 1874 à Paris. Si son ami de jeunesse est aujourd'hui considéré comme l'un des peintres majeurs de l'histoire de l'art du paysage, Caruelle est lui, rapidement et injustement, tombé dans l'oubli.



19. Auguste de FORBIN (1777-1841)

Scène de dévotion dans une église, 1836-1839

Huile sur toile

52,5 x 41 cm

Signé et daté en bas à droite Forbin 1836

Au revers du châssis, une inscription :

Dernier coup de pinceau de comte de / Forbin directeur gal des musées à son cousin le duc de Marmier en 1839

Auguste de Forbin, Gonzalve de Cordoue s'emparant de l'Alhambra de Grenade, 1831, huile sur toile, Aix-en-Provence, musée Granet

Auguste de Forbin est l'un des plus proches amis de François Marius Granet, comme lui originaire de la région d'Aix-en-Provence. Ensemble, ils suivent les cours du paysagiste Constantin d'Aix avant d'intégrer le prestigieux atelier l'aspect d'un brasier. L'œuvre d'une grande liberté technique de Jacques-Louis David à Paris. Après une brève carrière dans l'armée, Forbin part pour l'Italie et décide de se consacrer pleinement à la peinture. Son style et ses thèmes, proches de ceux de Granet, montrent l'influence de leur premier maître. À partir de 1814, Forbin entame une longue carrière à la tête de l'administration des Beaux-Arts. Nommé en 1816 directeur général des musées royaux, il voyage beaucoup dans le cadre de ses fonctions, retournant plusieurs fois en Italie et Salon de 1839, Auguste de Forbin expose six toiles dont les se rend jusqu'au Proche-Orient et en Égypte. En 1828, il subit une attaque vasculaire dont il se remet péniblement. Suite à la Révolution de 1830, Forbin est confirmé dans ses fonctions par Louis-Philippe et apporte son soutien au choix de Granet comme directeur du château de Versailles. Comme peintre, il continue de participer presque annuellement au Salon en présentant principalement des paysages inspirés par l'Orient et l'Italie.

En 1836, Forbin peint sur une toile très fine une scène de genre pieuse dans un goût commun à celui de Granet. Le décor d'église, exécuté avec une huile diluée à la manière de l'aquarelle, est dominé par une tenture de procession, rouge feu, accrochée au plafond. Sous les voûtes, un prêtre – tracé accompagné d'un texte du comte de Marcellus. plus en épaisseur - officie un ciboire entre les mains. Face à

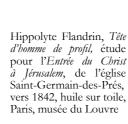
lui sont assis une femme serrant deux enfants contre elle et un pèlerin. Le traitement de la lumière joue sur un fort effet de clair-obscur et les couleurs chaudes donnent à l'ensemble possède quelque chose de déroutant. Si la toile est signée et datée de 1836 en bas à droite, une mention au revers sur le châssis nous indique que l'auteur a retouché certains détails en 1839 avant d'offrir ce tableau à «son cousin» le duc de Marmier. Philippe-Gabriel de Marmier, jusqu'alors marquis, venait d'hériter, le 30 mars 1839, du titre de duc transmis par son défunt beau-père le duc de Choiseul. À l'occasion du thèmes abordent la peinture d'histoire, le paysage qu'il soit italien ou oriental et la scène de genre. Le titre de l'une de ces œuvres, Prière du matin à la Vierge, dans une vallée des Abruzzes qui conduit à un monastère, pourrait éventuellement correspondre à la peinture offerte au duc de Marmier, même s'il devait plus vraisemblablement s'agir d'un paysage animé.

Lourdement affecté par un second accident vasculaire cérébral en 1841, Forbin décède peu de temps après. Deux ans plus tard, la publication d'un ouvrage titré Porteseuille du comte de Forbin permet de découvrir, comme l'indique le sous-titre, ses tableaux, dessins et esquisses les plus remarquables. Cet ensemble composé de quarante-cinq gravures est alors



20. Hippolyte FLANDRIN (1809-1864)

Tête de saint Jean de profil, 1842 Huile sur papier contrecollé sur toile 21,9 x 17,6 cm Daté en bas à droite 1 Juin 1842



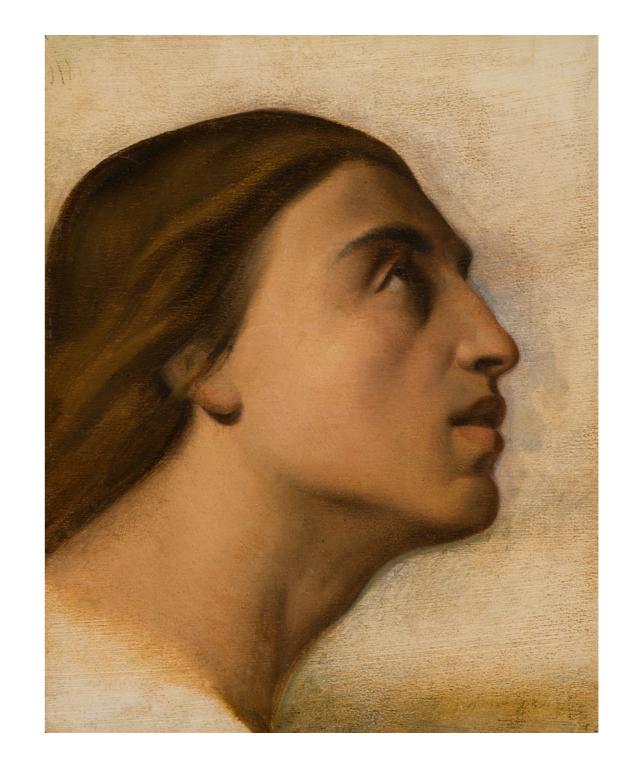


Hippolyte Flandrin est l'un des peintres religieux majeurs du XIX^e siècle. Originaire de Lyon, il apprend très tôt à dessiner avec son frère aîné Auguste avant d'entrer à l'école des Beaux-Arts de Lyon. En 1829, il se rend à Paris avec son frère Paul pour étudier dans l'atelier du peintre Louis Hersent, avant de rejoindre Ingres dont il devient le plus fidèle disciple. Inscrit à l'École des Beaux-Arts, il concourt pour le Prix de Rome et obtient le premier prix en 1832. L'année suivante, Flandrin rejoint la Villa Médicis pour un séjour de cinq ans. Ses envois de Rome, Le Dante aux enfers en 1835, puis Saint Clair guérissant les aveugles en 1836, montrent vrir le résultat et tous les visiteurs saluent la qualité de cet l'affirmation de son style tout en témoignant de l'influence de son maître. D'une piété sincère, Flandrin partage avec d'autres peintres lyonnais tels qu'Orsel, Périn, Janmot ou Chenavard un esprit mystique qui guide le choix de ses sujets.

De retour à Paris en 1839, l'artiste décide de se consacrer principalement à la peinture religieuse et reçoit sa première commande importante. Dans le cadre d'une ambitieuse campagne de réhabilitation des édifices religieux parisiens voulue par la monarchie de Juillet, Flandrin est chargé de décorer la chapelle Saint-Jean de l'église Saint-Séverin située au cœur du Quartier latin. Le 23 décembre, dans une lettre à son frère Auguste, il évoque ses difficultés et l'avancement du chan-

tier: «Mes cartons m'occupent beaucoup, ainsi que toutes les études qui en dépendent. Et les peintres, les maçons qu'il faut diriger! Tout cela dans cinq heures de jour environ, et quel jour, bon Dieu!» Le programme se découpe en quatre compositions : La Cène et Saint Jean écrivant l'Apocalypse sur la paroi de droite, et face à elles, Le Martyre de saint Jean l'évangéliste surmonté par La Vocation de saint Jean. Le peintre fait le choix pour cet ensemble de la peinture à la cire, technique propre à évoquer les fresques de la Renaissance. Le chantier une fois terminé en 1841, tout Paris se presse pour découensemble.

Flandrin offre alors à ses amis les plus proches des études préparatoires ou des répétitions de certains détails. C'est probablement le cas d'une figure peinte à l'huile sur papier représentant la tête de saint Jean de profil telle qu'on peut la voir sur la gauche dans La Vocation de saint Jean. Celle-ci, datée du 1er juin 1842, est postérieure à la fin des travaux. Le modèle, un jeune homme, regarde vers la gauche dans un mouvement dynamique ascendant. Il existe une autre version de ce détail isolé offerte par Flandrin à son ami le graveur Édouard Gatteaux et aujourd'hui conservée à l'École des Beaux-Arts.



21. Paul FLANDRIN (1811-1902)

Vue de Montredon animée d'une figure antique, vers 1850

Huile sur papier marouflé sur toile 18,3 x 27,7 cm Signé en bas à gauche *Paul Flandrin*



Paul Flandrin, Vue prise à Montredon, près de Marseille, 1851, huile sur toile, Nantes, musée d'Arts

Avec Édouard Bertin et Alexandre Desgoffe, Paul Flandrin est l'un des rares élèves d'Ingres à s'être spécialisé dans l'art du paysage. Issu d'une famille de peintres lyonnais, Paul prend ses premières leçons de dessin avec son frère aîné Auguste. Après des études à l'école des Beaux-Arts de Lyon, il se rend à Paris avec son autre frère Hippolyte où, ensemble, ils rejoignent l'atelier d'Ingres en 1829. En 1832, Paul remporte le concours d'esquisses de paysage historique, mais échoue au Grand Prix. En 1834, sans pension, il décide malgré tout de rejoindre son frère, pensionnaire de la Villa Médicis à Rome, pour parfaire sa formation. Son attirance pour le paysage ne fait que se renforcer en découvrant la campagne romaine et les lumières de l'Italie. Dès son retour à Paris en 1839, Paul Flandrin expose au Salon deux œuvres pour lesquelles il reçoit une médaille de seconde classe. Ne pouvant pas encore vivre de sa peinture, il aide son frère qui vient de recevoir sa première commande importante pour l'église Saint-Séverin à Paris. Par la suite, Paul continue de travailler avec lui sur différents programmes de décors publics ou privés.

À partir du début des années 1840, Paul Flandrin se rend régulièrement (à au moins sept reprises) en Provence, quelques fois accompagné de son ami et futur beau-père Alexandre Desgoffe, puis après 1852, avec son épouse Aline. Sur place, le peintre Bonaventure Laurens lui sert souvent de guide. Les environs de Marseille et plus particulièrement le

site de Montredon l'inspirent. Situé à l'ouest de la cité phocéenne, au niveau du port de la Madrague, Montredon tire son nom de la montagne arrondie qui domine la mer. Depuis les hauteurs, en tournant le dos à la ville, le peintre peut observer les massifs de Marseilleveyre et de Béouveyre; au loin, l'île Maïre et l'île Tiboulen complètent le décor. Ce panorama, maintes fois répété au crayon, à l'aquarelle ou à l'huile sur papier, s'anime quelques fois de figures, comme dans le tableau conservé au musée d'Angers, daté de 1859, où un berger et son chien se sont arrêtés pour surveiller le troupeau. C'est également le cas pour cette petite huile sur papier dans laquelle Flandrin a choisi d'intégrer une minuscule figure féminine qui, drapée de blanc à l'antique, porte sur sa tête une amphore. Le musée d'Arts de Nantes conserve également une petite huile datée de 1851 dans laquelle on retrouve une jeune femme à l'amphore cette fois-ci accompagnée d'une autre figure au loin et d'un berger au premier plan.

Les très nombreux dessins et esquisses réalisés en Provence servent durablement de modèles au peintre pour les toiles qu'il présente au Salon. En 1896, il expose encore, alors âgé de quatre-vingt-cinq ans, une œuvre intitulée *Le Mont Redon, près Marseille*. Ce site encore sauvage à l'époque, où Paul Flandrin venait poser son chevalet, sera peu à peu envahi par les usines et leurs cheminées de brique.



22. Léopold BURTHE (1823-1860)

Diane et Sylvandre, 1852

Huile sur toile 26,5 x 33,5 cm

Dédicacé, signé et daté en bas à droite : à Monsieur Silvain [sic] Marie-Léopold Burthe 1852



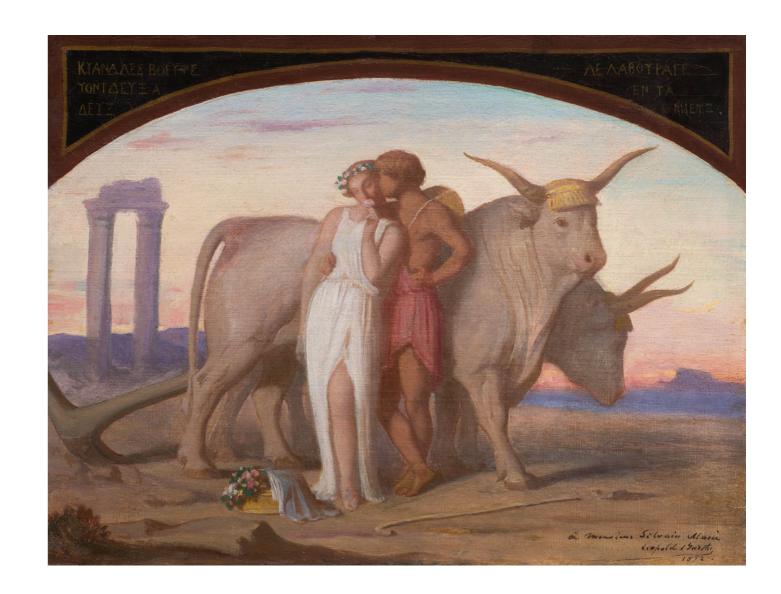
Léopold Burthe, Ophelia, 1852, huile sur toile, Poitiers, musée Sainte-Croix

Né à La Nouvelle-Orléans en 1823 dans une famille de lise ce principe pour une petite toile au sujet mystérieux. Réplanteurs originaires de Metz, Léopold Burthe est le benjamin d'une fratrie de cinq enfants. Très jeune, il accompagne à Paris sa sœur aînée, la future marquise de Circé, puis intègre en 1840 l'atelier du peintre Amaury-Duval. Ce dernier, ancien élève d'Ingres, va lui enseigner le goût de la ligne pure et des sujets classiques. À vingt-quatre ans, le jeune artiste fait ses débuts au Salon en exposant un sujet L'Odyssée. L'auteur a pris soin d'intégrer dans les deux écoinbiblique, Bethsabée (œuvre disparue). Le reste de sa production sera majoritairement inspiré par des thèmes antiques : Hercule aux pieds d'Omphale (1846), Alphée et Aréthuse (1847), Narcisse (1848), Sapho jouant de la lyre (1849), etc. Fortement influencé par l'art de son maître, Burthe adhère esthétiquement au goût néo-grec en puisant ses modèles dans les œuvres archaïques de l'antiquité. Bien que globalement ignoré par la critique, Burthe est récompensé en 1849 avec l'achat de sa Sapho par l'État, aujourd'hui au musée de Carcassonne.

En 1852, le peintre va puiser dans Hamlet le sujet d'un nouveau tableau. Exposée au Salon, son Ophélia épouse tous les codes de l'ingrisme. L'héroïne, allongée sur l'eau, se retient à une branche. Le paysage qui sert de fond à la scène évoque les toiles synthétiques de Caruelle d'Aligny ou d'Édouard Bertin. Aux œuvres de ce dernier, la composition emprunte une forme cintrée. La même année, Burthe réuti-

cemment redécouvert, ce tableau représente un couple vêtu à l'antique adossé à deux taureaux attelés. Le décor de fond avec son temple en ruine évoque un paysage méditerranéen dans la lumière du soir et les bêtes majestueuses portant entre leurs cornes des coiffes de cérémonie pourraient renvoyer aux bœufs d'Hélios, tués par les compagnons d'Ulysse dans cons un texte qui éclaire le sujet. Tracés en alphabet grec les vers «Quand les bœufs vont deux à deux, le labourage en va mieux» sont tirés de Richard Cœur de Lion, le célèbre opéra-comique d'André Grétry sur un livret de Michel-Jean Sedaine. Ils font référence dans le texte au jeune berger Sylvandre et à la bergère Diane, deux personnages empruntés au roman pastoral L'Astrée, écrit par Honoré d'Urfé au début du XVIIe siècle. Il est très probable que par jeu d'érudition Burthe ait souhaité associer la figure de Sylvandre avec le prénom de celui à qui l'œuvre est destinée : Sylvain Marie (1805-1870), un ami d'enfance d'Amaury-Duval.

Léopold Burthe, décédé à l'âge de trente-sept ans, n'aura pas eu le temps de forger sa notoriété et restera longtemps ignoré des dictionnaires même les plus spécialisés. Ses œuvres connues sont rares, tout au plus une douzaine, le musée de Poitiers en conserve six d'entre elles léguées par la sœur du peintre en 1881.



23. Thomas COUTURE (1815-1879)

L'Ivresse de Pierrot, vers 1857-1860

Huile sur toile

16,4 x 21,7 cm

Signé du monogramme sur le panier en bas à gauche T.C.

Provenance: collection Alexis Rouart (1839-1911) (son cachet sur le châssis en haut à gauche (Lugt 4899); sa vente, Paris, hôtel Drouot, 8 mai 1911, n° 48 (portait une étiquette de vente en bas à gauche numérotée 48, replacée au revers); acquis par Florine Langweil (1861-1956), au moins jusqu'en 1922; Paris, galerie Raphaël Gérard [selon une étiquette sur le cadre]

Exposition: Exposition des œuvres de Thomas Couture, Paris, galerie Levesque, 1913, p. 21, n° 16; Cent ans de peinture française, exposition au profit du musée des Beaux-Arts de Strasbourg, Paris, Hôtel de la Chambre syndicale de la curiosité et des beaux-arts, 15 mars-20 avril 1922, n° 48 («appartient à M^{me} Langweil»)



Thomas Couture, La Maison d'or également connu sous le titre Chaque fête a son lendemain, 1855, huile sur toile. Vancouver Art Gallery

Pour beaucoup, la carrière de Thomas Couture se résume viances de son époque. Pierrot et Arlequin deviennent dès à sa toile la plus célèbre, Les Romains de la décadence, et à son rôle de maître d'Édouard Manet. Pourtant, l'artiste connut en son temps une immense célébrité. Après être passé par les ateliers de Gros et Delaroche, Thomas Couture termine Pierrot. La dernière de ces œuvres, non datée, est la plus petite second au concours du Prix de Rome de 1837. Ses premières toiles exposées au Salon, Un jeune Vénitien après une orgie en 1840, Le Fils prodigue en 1841 et L'Amour de l'or en 1844, montrent une affection pour la peinture vénitienne et un penchant précoce pour les sujets moralisateurs. Si en 1847, Les Romains de la décadence lui apporte indéniablement la célébrité, cette dernière ne sera pas suivie d'un solide soutien institutionnel. Les rapides changements de régime durant les quatre années qui vont suivre le forcent à abandonner plusieurs projets, dont celui de L'Enrôlement des volontaires de 1792, toile monumentale restée inachevée. Il en sera de même pour les différentes commandes officielles passées sous le règne de Napoléon III.

Au fil du temps, déçu par ses contemporains et par l'administration, le peintre devient amer et décide, après 1855, de ne plus participer au Salon. Cette année-là, avec Un souper à la Maison d'or exposé sous forme de papier peint, il débute une série inspirée par la commedia dell'arte qui lui permet, sous les masques et les costumes, de continuer à critiquer les dé-

lors les protagonistes de scènes tenant à la fois de l'allégorie et de la caricature. Suivront dans cette veine Les Politiciens, La Commandite, Pierrot en correctionnelle, Pierrot malade et L'Ivresse de de la série. Nous y retrouvons Pierrot et Arlequin endormis autour d'une table d'auberge. L'endroit paraît misérable en comparaison des décors de lambris de la Maison d'or. Les chandeliers de bronze et les appliques ont laissé la place à un simple bougeoir en cuivre, et les fauteuils Louis XV à d'humbles chaises en bois. Le sol de terre battue est jonché de bouteilles vides et d'assiettes brisées. Arlequin dort sur la table tandis que Pierrot, ivre, s'est effondré la tête renversée vers l'arrière. Son costume n'est plus celui des fastueux bals de l'Opéra avec chapeau à larges bords et collerette, mais se résume à une modeste tunique blanche et à une simple calotte noire. La scène évoque tout autant la déchéance humaine intemporelle que la décadence orgiaque d'un régime finissant.

En 1857, victime d'une campagne calomnieuse du Figaro, Thomas Couture décide de quitter la capitale pour s'installer à Senlis, sa ville natale, et c'est probablement dans son atelier aménagé dans la chapelle de l'ancien palais épiscopal que le peintre compose son Ivresse de Pierrot.



24. Auguste ANASTASI (1820-1889)

Chemin de Port-Manec'h, vers 1868-1869

Huile sur papier

16 x 33,5 cm

Porte le cachet de la vente de l'atelier au dos sur le châssis (Lugt 60)

Porte une étiquette vente Aug. Anastasi. 1873 / N° 84 Chemin de Port-Manec [sic] / Bretagne



Auguste Anastasi, Terrasse de couvent en Italie, huile sur panneau, collection particulière

Né à Paris en 1820, Auguste Anastasi est le fils de Paul du bac à Douarnenez, qu'il expose au Salon de 1870 (musée Joseph Anastasi, peintre-miniaturiste d'origine grecque avant travaillé pour Joseph-Benoît Suvée à Rome. Devenu aveugle à l'âge de trente-six ans, le père 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 travaille régulièrement en forêt de Fontainebleau et se rend plusieurs fois en Normandie. Au Salon de 1843, il présente pour la première fois ses œuvres 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. Très tôt, le peintre entame 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. À cette époque, il ressent déjà les premiers effets de l'hérédité paternelle et profite de chaque occasion pour visiter de nouvelles régions et travailler sur le motif.

Suivant les conseils d'Emmanuel Lansyer et de Jules Breton, Auguste Anastasi part en 1868 à la découverte de la Bretagne et y revient l'année suivante. Durant ses deux séjours, il passe par Pont-Aven et Douarnenez, comme en témoignent un certain nombre de ses études ainsi qu'une toile, L'Escalier

des Beaux-Arts de Quimper). Non loin du village de Pont-Aven, il gagne la côte et se rend jusqu'au village de pêcheurs de Port-Manec'h. Là, apercevant enfin l'océan, il s'installe sur un chemin à l'ombre des arbres et commence à saisir, sur une feuille de papier, la vue qui lui est offerte. Au bout du chemin, la plage de sable blanc borde l'embouchure de l'Aven venu se jeter dans l'océan. La touche rapide du peintre restitue parfaitement l'impression de fraîcheur que lui offre ce coin de terre.

L'année suivant son second séjour en Bretagne, Anastasi, atteint d'une cécité totale et définitive, ne peut plus peindre ni subvenir à ses besoins et encore moins voyager. Ses amis, 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 à son tour une vente avec le fonds de son d'atelier. Le Chemin de Port-Manec'h, l'une de ses dernières œuvres, sera vendue à cette occasion sous le numéro 84 du catalogue. Le fruit très important de ces deux vacations a permis à l'artiste de vivre dignement jusqu'à sa mort en 1889.



25. Federico ROSSANO (1835-1912)

Paysage d'Ischia, vers 1875

Huile sur panneau 9,5 x 18 cm

Signé en bas à gauche au crayon Rossano

Titré au verso Ischia

Provenance : collection Alphonse Portier (1841-1902)



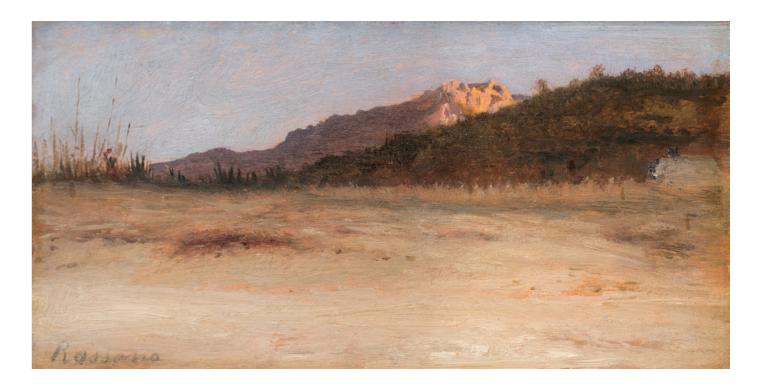
Giuseppe de Nittis, *Torre Annunziata*, 1872, huile sur toile, Trissino (Vicenza), Fondazione Progetto Marzotto

Né à Naples, Federico Rossano débute une formation académique à l'Institut Royal des Beaux-Arts avant de s'intéresser au paysage en prenant modèle sur les peintres Giacinto Gigante et Filippo Palizzi, adeptes du pleinairisme. Vers 1860, il rejoint la Scuola di Resìna, un groupement d'artistes installés entre Portici et Naples, près du site d'Herculanum. Réunie autour des figures dominantes que sont Adriano Cecioni, Giuseppe De Nittis et Marco De Gregorio, cette communauté artistique cherche à développer un art du paysage non académique. Ils sont en quête de spontanéité, proches en cela du mouvement des Macchiaioli en Toscane et de ce que sera l'Impressionnisme en France. À Naples, Rossano participe aux expositions du groupe en présentant d'abord une toile titrée Le Champ de blé en 1864. L'île d'Ischia, sur laquelle le peintre se rend régulièrement pour travailler, lui inspire un grand nombre d'œuvres tout au long de sa carrière.

Située au nord du golfe de Naples, en mer Tyrrhénienne, l'île d'Ischia couvre une superficie de 47 km² dominée en son centre par le mont Époméo, point culminant d'un volcan en sommeil depuis le XIV^e siècle. Sur une planchette de bois, Rossano restitue l'aspect sauvage d'un recoin de l'île. La partie inférieure est entièrement traitée avec un jeu d'ocres clairs,

parsemés de taches brunes. Divisée en deux horizontalement par une ligne de broussailles tracée à la pointe du pinceau, la composition laisse voir une partie du mont Époméo dont les contours se découpent sur le ciel rapidement brossé en bleu. Pour le talus de terre recouvert d'herbe sur la droite, le peintre utilise la réserve du panneau de bois comme composante colorée sombre. Cette étude esquissée sur le motif peut être facilement rapprochée de certaines œuvres réalisées par De Nittis dans la région de Naples.

À partir de 1872, Federico Rossano entame une collaboration avec le célèbre éditeur et marchand d'art parisien Adolphe Goupil pour qui il peint des répliques de ses meilleurs tableaux et accepte de changer sa manière en fonction des goûts du public. Installé à Paris à partir de 1876, l'artiste s'éloigne peu à peu de Goupil et commence à exposer ses œuvres au Salon. Grâce à son ami De Nittis, il rencontre les peintres Edgard Degas, Édouard Manet, et Camille Pissarro ainsi qu'Émile Zola et les frères Goncourt. Admirateur de Corot, il fréquente Barbizon et les peintres paysagistes de cette école. De retour à Naples en 1892, il accepte le poste de professeur de peinture à l'Institut royal des beaux-arts.



26. François-Nicolas CHIFFLART (1825-1901)

Les Journées de mai, 1871

Huile sur toile $62 \times 107 \text{ cm}$

Signé du monogramme F.C en bas à droite

Titré au revers au crayon bleu : Paris, mai 1871

Contresigné ou annoté au revers François Chifflart

Provenance: collection Georges Hartmann (1847-1940), sa marque de collection au revers (Lugt L.1243a); acquis par le père du dernier propriétaire à la vente Hartmann du 1er et 2 mars 1950 à Paris; collection particulière, Biarritz



Auguste Joliet d'après François Chifflart, «Histoire de Paris - Les Nuits de mai.», gravure publiée dans Le Monde illustré, n° 756, 7 octobre 1871, p. 232-233

Durant la nuit du mardi 23 mai 1871, Paris s'enflamme. Depuis le dimanche précédent vient de débuter «la semaine sanglante», période la plus violente et dernier acte de la Commune de Paris. L'insurrection populaire des Parisiens qui refusent la capitulation française face à Bismarck est écrasée dans le sang par les armées versaillaises. Acculés, quelques communards équipés de chariots de poudre, d'essence et de goudron, décident de détruire par les flammes les symboles du pouvoir. De part et d'autre de la Seine, ils mettent le feu au palais des Tuileries et au palais d'Orsay où siège la Cour des comptes. L'incendie qui dure trois jours et trois nuits ne laisse qu'un tas de cendres et de ruines. Présent à Paris pendant la Commune, François Chifflart est témoin des évènements.

Cet artiste est probablement le seul lauréat du Prix de Rome à ne pas avoir connu de véritable carrière académique. Né à Saint-Omer en 1825, il reçoit ses premières leçons de son père, serrurier et graveur, avant d'intégrer l'atelier de Léon Cogniet à l'École des Beaux-Arts de Paris. Sous la direction de ce dernier, il remporte le Prix de Rome en 1851 et se rend en Italie comme pensionnaire de la Villa Médicis. De retour en France, l'artiste est rapidement mis à l'écart pour ses prises de position politiques. Ouvertement opposé à Napoléon III, il ne reçoit pas de commandes publiques et survit sur le soutien de Charles Baudelaire et Théophile Gautier.

grâce au soutien de son beau-frère, Alfred Cadart, qui publie ses premières gravures. En 1871, alors qu'il assiste aux incendies spectaculaires qui embrasent la capitale pendant «la semaine sanglante», l'artiste décide de fixer sur le papier les images fortes des évènements. Dès le mois de juin, plusieurs de ses dessins sont gravés par Auguste Joliet et reproduits dans Le Monde illustré. Le 7 octobre de la même année, le journal publie sur une double page une planche titrée Les Nuits de mai. L'œuvre montre le palais des Tuileries et celui d'Orsay, en flammes, vus depuis le pont de la Concorde. Cette vision des incendies en noir et blanc est qualifiée de «chef-d'œuvre de la gravure contemporaine». Une toile inédite de Chifflart reprend avec de légères variantes cette composition. De grand format, l'œuvre dans laquelle le rouge sang des flammes remplace le blanc des fumées nocturnes est tracée avec la rapidité d'un instantané. D'une modernité évidente dans son traitement, cette peinture montre l'influence sur son auteur des visions d'incendies peintes par Hubert Robert ou Pierre-Antoine Demachy à la fin du siècle précédent.

François Chifflart apparaît aujourd'hui comme l'un des artistes les plus singuliers de son temps. Proche de Victor Hugo, pour lequel il illustra plusieurs ouvrages dont Les Travailleurs de la mer et Notre-Dame de Paris, l'artiste put compter



27. Jean DESBROSSES (1835-1906)

La Cour des comptes en ruine, après 1871

Huile sur papier marouflé sur toile

 $35 \times 29 \text{ cm}$

Provenance: collection particulière, Toulouse



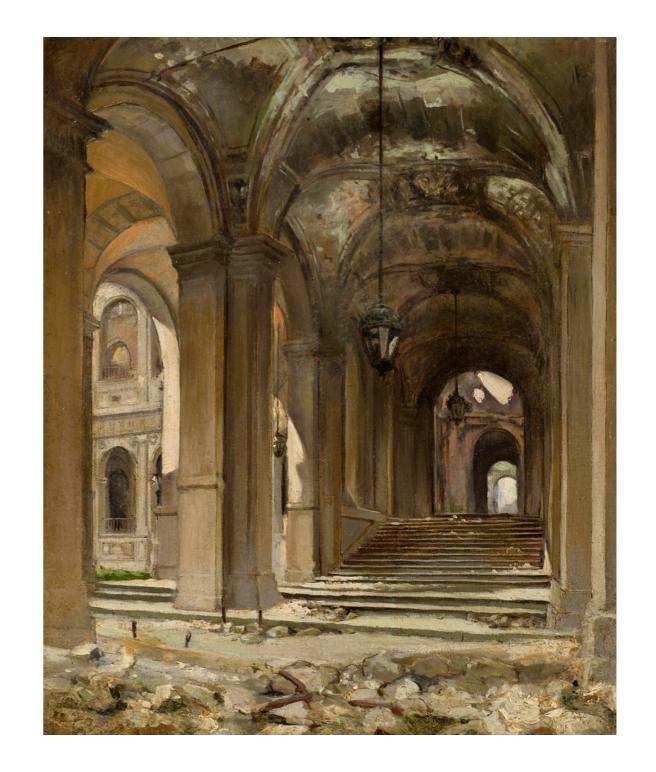
Jean-Alfred Desbrosses, Les Ruines du Palais d'Orsay, après 1871, huile sur toile, Paris, Palais Cambon

Jean Desbrosses est né à Paris dans un milieu très modeste. Deux de ses frères, Joseph né en 1819 et Léopold né en 1821, ont choisi contre l'avis paternel de suivre une voie artistique, devenant respectivement sculpteur et graveur. À la mort précoce de l'aîné en 1844, Jean n'a que neuf ans. Forcé à trouver un emploi, il est placé comme apprenti tapissier Antoine Chintreuil, un ami de ses frères, le jeune homme décide lui aussi d'embrasser une carrière artistique. Face à la déception de son père, il se réfugie chez Chintreuil auprès duquel il va entamer sa formation. Jean a alors quatorze ans et son maître trente-cinq. Les deux hommes partagent une vie de misère, logeant et déménageant ensemble, d'ateliers de campagne en mansardes parisiennes, au gré de l'infortune. D'abord intéressé par les scènes de genre rustiques, Desbrosses expose pour la première fois au Salon de 1861. Sous l'influence de son mentor, il se tourne rapidement vers le paysage et voyage en quête de motifs. Fasciné par la montagne, il visite les Alpes et le Jura.

En 1870, au déclenchement de la guerre, les deux hommes quittent Paris et se réfugient à La Tournelle, une propriété située sur la commune de Septeuil au nord-ouest de Versailles. Quand il découvre la capitale en ruine, Jean Desbrosses est profondément marqué par la vision des bâtiments détruits

par les flammes. Poursuivant sa carrière en présentant régulièrement ses paysages au Salon, le peintre se trouve esseulé lorsque Chintreuil décède le 8 août 1873. Il n'aura de cesse de faire reconnaître le talent de son ami et compagnon de route, consacrant beaucoup d'énergie à faire entrer certaines de ses œuvres au Louvre. Quelques années plus tard, Desdans les faubourgs. Initié très tôt au dessin par le peintre brosses entame une série de toiles consacrées aux ruines de la Cour des comptes dans l'ancien palais d'Orsay. Laissées à l'abandon, les pierres calcinées lentement envahies par la végétation attirent le peintre qui vient poser son chevalet.

> Installé sous un passage du rez-de-chaussée, il trace sur le papier les piliers et les voûtes noircis par la fumée. La perspective s'ouvre au loin, en traversant une succession d'arcades scandée par des lanternes aux verres brisés toujours suspendues à leurs chaînes. La lumière qui pénètre de tous côtés blanchit les gravats alors que sur la gauche, quelques touches de vert tentent de rompre le caractère minéral des lieux. Jean Desbrosses réalise plus d'une trentaine d'œuvres sur ce thème. Certaines sont reproduites dans le numéro 65 du Parisien de Paris en 1898 et vingt-et-une d'entre elles sont acquises en 1899 par la Cour des comptes. D'abord accroché sur les murs du Palais Royal, cet ensemble de toiles est aujourd'hui exposé rue Cambon, dernier siège de la haute juridiction.



28. Hippolyte LAZERGES (1817-1887)

Plage en Algérie, 1879 Huile sur carton 27,5 x 42,5 cm Signé, daté et localisé en bas à droite H[‡] Lazerge 79



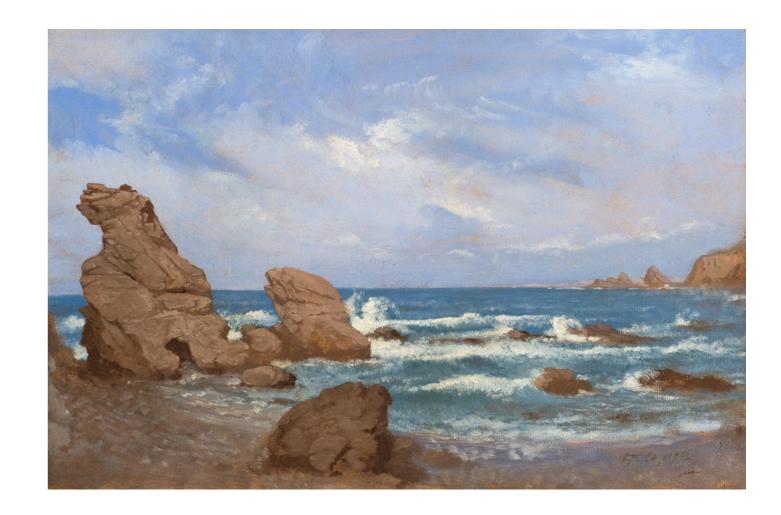
Hippolyte Lazerges, Le Christ cheminant dans le jardin des Oliviers, vers 1867, Beauvais, MUDO - musée de l'Oise

Hippolyte Lazerges, fils d'un boulanger de Narbonne, l'on retrouve au bas d'une marine peinte sur carton en 1879. passe son enfance dans le sud de la France. Son goût pour les arts est déjà présent lorsqu'à treize ans il accompagne homme, qui assiste à la conquête de l'Algérie par les armées de Louis-Philippe, s'exerce au dessin. En 1838, contraint de se soumettre à la conscription, il revient en France avant d'être rapidement libéré de ses obligations. Malgré l'insistance de son père, il refuse de rentrer en Algérie et décide de s'installer à Paris pour se former au métier de peintre. À cette gers avant de rejoindre celui du peintre François Bouchot. Très rapidement, Lazerges fait ses premiers envois au Salon avec des œuvres dont les sujets alternent entre thèmes orientalistes et religieux. Si l'artiste connaît une certaine reconnaissance, ses toiles se vendent difficilement. Lourdement endetté, il doit solliciter des commandes de l'État et organiser plusieurs ventes aux enchères de ses œuvres. En 1861, affaibli par des problèmes de santé, il décide de retourner en Algérie avec sa famille, sans pour autant cesser de participer au Salon. Son fils, Paul, suit la vocation paternelle et expose également à partir de 1867.

Les paysages purs sont excessivement rares dans l'œuvre Lazerges. d'Hippolyte Lazerges et pourtant c'est bien son paraphe que

Installé sur une plage située aux environs d'Alger, le peintre dut être saisi par la monumentale présence d'un groupe de son père à Alger. Durant les huit années suivantes, le jeune rochers. À l'approche du rivage, la mer, frappant ces écueils de pierre rouge, se transforme en une dentelle d'écume blanche. La côte aiguisée sur la droite se perd au loin, dominée par un ciel vaporeux sur lequel les nuages semblent danser. Cette année-là, Hippolyte Lazerges envoie au Salon une toile très narrative intitulée Le Derouïch' du café Mohamed-Chérif et peint au moins treize autres tableaux à sujets orientalistes. fin, il entre d'abord dans l'atelier du sculpteur David d'An- Si les paysages peuvent apparaître en arrière-plan de certaines de ces compositions, ils ne sont habituellement jamais exempts de figures. Ce bord de mer en Algérie semble pourtant n'avoir servi de décor pour aucune composition connue.

> Jusqu'à sa mort en 1887, le peintre ne cesse jamais de travailler et expose aux côtés de son fils des toiles inspirées par l'Algérie. Ses œuvres sont visibles dans de nombreux musées français dont celui de Narbonne, sa ville natale, ou au musée d'Orsay, mais également dans de nombreuses églises et notamment à Orléans. Après 1894, Paul fera précéder son prénom de ceux de son père, s'inscrivant désormais dans les registres du Salon sous le nom de Jean-Hippolyte Paul



29. Marius PERRET (1851-1900)

Rochers de Kabylie, vers 1884-1886 Huile sur toile marouflée sur carton 22 x 38 cm Signé en bas à droite Marius Perret



Marius Perret, Le Petit oiseau qui vient chaque matin..., vers 1884, huile sur toile marouflée sur carton, collection particulière

Marius Perret, qui a grandi à Moulins dans l'Allier, débute à dix-huit ans des études de médecine puis s'inscrit en parallèle à l'École des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier d'Alexandre Cabanel. Reçu au concours pour l'externat de la faculté de médecine en 1873, il n'ira cependant pas au terme de sa formation. À la même époque, il commence à collaborer avec différents éditeurs en réalisant des dessins d'illustration. En 1884, Marius Perret décide de quitter la France pour visiter l'Afrique du Nord et arrive en Algérie où il rencontre le jeune peintre Étienne Dinet. Durant les trois années qui vont suivre, il parcourt cette région en s'enfonçant dans le désert du Sahara, des montagnes de Kabylie à Laghouat, et du Mzab jusqu'au territoire des Châamba.

La Kabylie est une région montagneuse située à l'est d'Alger. Bordée par la Méditerranée au nord et les hauts plateaux au sud, elle offre pour le jeune artiste des paysages sans comparaison avec ceux qu'il a pu croiser en France. Arpentant les hauteurs, chargé de tout son matériel de peintre, Peret s'arrête un instant pour admirer la vue. Après avoir posé son chevalet et saisi ses pinceaux, il peut tracer les montagnes qui s'étendent jusqu'à l'horizon, les faisant passer de l'ocre au bleu avant de les laisser se perdre dans le ciel. À quelques mètres, un âne minuscule esquissé en quelques touches de

brun ne rompt en rien l'impression d'immuabilité silencieuse de cette œuvre que l'artiste a choisi de titrer Rochers de Kabylie.

De son voyage qui s'achève en 1886, Perret rapporte un grand nombre de dessins et d'esquisses. Certaines des toiles sont exposées et récompensées à l'Exposition universelle de 1889. Dès la fin de l'année suivante, il décide de regagner l'Afrique et rejoint à ses frais l'expédition du colonel Alfred Dodds au Sénégal. En l'absence de médecin pour accompagner la mission, sa formation médicale s'avère d'une grande utilité. Ce nouveau périple lui inspire une œuvre intitulée Le Départ des piroques pour la pêche à Guet N'dar au Sénégal grâce à laquelle il obtient une médaille au Salon des Artistes français en 1892. L'œuvre acquise par l'État est aujourd'hui conservée au musée d'Orsay. La même année, Marius Perret est nommé peintre de la Marine et des Colonies. Son dernier voyage en 1900 l'éloigne de l'Afrique et le pousse vers l'Asie où il est emporté par la fièvre à son arrivée sur l'île de Java. L'artiste n'a que quarante-huit ans. L'Exposition universelle réalisé d'après ses maquettes. Le Salon des peintres orientalistes organisa, deux ans plus tard, une rétrospective de son œuvre au Grand Palais.



30. Jean-Léon GÉRÔME (1824-1904)

Béatitude, vers 1890

Huile sur toile 50 x 75 cm

Cachet de l'atelier en bas à droite

Provenance: collection de la famille Kuntz

Bibliographie: Gerald M. Ackerman, Jean-Léon Gérôme: monographie et catalogue raisonné, ACR Édition, Paris, 2000, pp. 326-327, rep. sous le

numéro 370.3 sous le titre «Béatitude, ébauche»



Jean-Léon Gérôme, *Les Deux majestés*, 1883, huile sur toile, Milwaukee, Layton Art Collection, Milwaukee Art Museum

Originaire de Vesoul, Jean-Léon Gérôme intègre très tôt l'atelier de Paul Delaroche à Paris. Il se présente à plusieurs reprises au Prix de Rome, mais face à ses échecs successifs, décide d'accompagner son maître en Italie. L'année de son retour en France, le jeune peintre connaît son premier succès au Salon de 1847 avec sa toile des Jeunes Grecs faisant battre des cogs. Le tableau salué par Théophile Gautier apparaît comme un véritable manifeste du courant néo-grec. Adoptant tous les codes de la peinture académique, le peintre expose des œuvres aux sujets tant religieux que mythologiques ainsi que des portraits. En 1854, Gérôme visite l'Empire ottoman puis, trois ans plus tard, part à la découverte de l'Égypte. Ses premiers voyages ont une profonde influence sur son travail qui évolue vers l'orientalisme. Pour le Salon de 1861, aux côtés de sa Phryné devant l'aréopage et de deux autres toiles inspirées par l'histoire antique, le peintre expose Un Hache-paille égyptien. Dès 1862, ses toiles connaissent une large diffusion grâce à Adolphe Goupil, son beau-père, éditeur et marchand d'art renommé qui fait reproduire ses compositions par la gravure.

Parallèlement à ces scènes de genre orientales, Jean-Léon Gérôme produit une série de toiles dont les animaux et surtout les félins deviennent les acteurs principaux. Les lions occupent une place particulière dans ce bestiaire. Plusieurs spécialistes de l'artiste ont suggéré un rapport symbolique entre l'homme et l'animal : son prénom, Léon, signifiant lion

en latin et son patronyme qui renvoie à la figure de saint Jérôme, souvent associée dans l'iconographie chrétienne au roi des animaux. Lorsqu'au début des années 1890 Gérôme accorde une série d'entretiens à Fanny Field Hering, qui souhaite écrire sa biographie, l'artiste évoque l'une de ses toiles intitulée Béatitude. Il explique que cette peinture représentant un lion assis devant l'entrée d'une grotte, reprend l'image d'une sculpture en bronze présentée au Salon de 1891. Le titre illustre bien le plaisir paisible de l'animal s'abandonnant à la chaleur des derniers rayons du soleil. Une autre toile, considérée comme son «ébauche» par Gerald M. Ackerman, montre la même composition avec des variantes significatives. Si les deux lions sont presque identiques, le décor à l'arrière-plan diffère davantage et la lumière du soleil couchant change d'orientation, projetant l'ombre du lion à gauche sur la paroi dans l'une, et de manière plus estompée à droite dans l'autre. Le format supérieur et la présence de plusieurs repentirs partiellement masqués peuvent laisser penser que cette œuvre correspondrait plus à une première version laissée inachevée qu'à une esquisse préparatoire. Son traitement, d'une grande liberté, ainsi que les choix colorés de Gérôme, contrastent avec l'idée convenue d'un artiste à la technique froide et photographique, longtemps considéré avec Bouguereau comme le porte-étendard des peintres académiques injustement surnommés, «pompiers».



31. Serafino MACCHIATI (1861-1916)

L'Oiseau noir, vers 1904

Huile sur toile marouflée sur carton

39 x 27 cm

Dédicacé, localisé et signé en bas à gauche
À mon collaborateur et collègue / René Lelong / Paris / S.Macc...



Serafino Macchiati, *Le Vi*sionnaire, 1904, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay

À la lumière d'une bougie, assis à son bureau, un homme vêtu de noir consulte un ouvrage avec inquiétude. Face à lui, piétinant des cartes à jouer, un oiseau noir le domine. Mi-corbeau, mi-marabout, le volatile semble attendre, tel un inquisiteur, que l'homme ait terminé sa lecture. Le décor de lambris et trumeau est complété par une horloge de parquet dont le tic-tac doit presser l'issue de la recherche. L'épisode pourrait évoquer un passage de *The Raven*, célèbre poème d'Edgar Allan Poe publié en 1845 et traduit par Baudelaire en français dès 1853, mais doit tirer sa source d'un autre poème noir de la fin du siècle. Serafino Macchiati, peintre et illustrateur italien, choisit de traiter cette scène en grisaille.

Né à Camerino dans le centre de l'Italie en 1860, Serafino Macchiati se forme à Rome parmi les peintres divisionnistes et fréquente les milieux artistiques et littéraires de la capitale. Rapidement, le jeune artiste consacre une partie de son talent à l'illustration d'ouvrages pour des éditeurs romains puis français avant de venir s'établir à Paris en 1898. Dans la capitale effervescente, il retrouve son compatriote, le peintre Giacomo Balla avec qui il partage logement et atelier. Les deux hommes très engagés politiquement se rapprochent du socialiste révolutionnaire français, Henri Barbusse. Tout en collaborant régulièrement avec Le Figaro illustré, Macchiati di-

versifie ses activités et réalise plusieurs affiches publicitaires dans le goût Art nouveau alors en vogue. Comme illustrateur, son style proche de celui de Steinlen et de Forain est mis au service des romans de Balzac, Tolstoï ou Conan Doyle. À la fin de sa vie, le peintre lègue à la France un certain nombre de ses œuvres qui entrent à sa mort en 1916 au musée du Luxembourg. L'une d'elles, intitulée Le Visionnaire, peinte en 1904, est très proche tant dans sa technique que dans son ambiance de L'Oiseau noir. Elle représente un homme, probablement un autoportrait, effrayé par l'apparition d'un spectre féminin. À l'arrière-plan, l'auteur a utilisé la même horloge comme élément de décor. Probable projet d'illustration prévu pour être reproduit en photogravure mécanique, L'Oiseau noir porte une dédicace à son « collaborateur et collègue », le peintre René Lelong (1871-1933) qui comme lui travaille à cette époque pour Le Figaro illustré.

En 1922, la XIII^e Biennale de Venise a consacré à Serafino Macchiati une exposition où furent présentées trente-deux de ses œuvres, dont *Jardin sous la neige, Cerisier en fleur, La Seine à Vitry, La Marne, Bateaux sur la Seine, Le Lavoir d'Anduze*, ou *Le Chêne et l'olivier.* Sa descendante, Silvana Frezza Macchiati, en collaboration avec Raffaele De Grada, a publié en 2003 un catalogue raisonné de son œuvre en deux volumes.



32. Georges ROCHEGROSSE (1859-1938)

Soldats grecs courant, vers 1911

Étude pour Les Héros de Marathon; l'attaque

Huile sur toile

28 x 29,5 cm

Cachet de la vente Rochegrosse au revers

Provenance : fonds d'atelier de l'artiste



Georges Rochegrosse, *Les Héros de Marathon*, 1859, huile sur toile, Nîmes, musée des Beaux-

Peintre aux compositions grandiloquentes et dessinateur fécond, Rochegrosse accepte en 1893 de réaliser à la demande de l'éditeur Ferroud, une suite importante d'illustrations pour l'édition de luxe de Salammbô. Le peintre eut l'occasion enfant de rencontrer Gustave Flaubert chez son beau-père, le poète Théodore de Banville. En quête d'authenticité, il voulut voir l'antique Carthage, cité où se déroule le roman, mais à son arrivée en Tunisie, il fut déçu de ne pas découvrir dans les ruines le souvenir flamboyant des décors décrits méticuleusement par Flaubert. Il décide alors de se rendre à Alger en avril 1894 pour un premier séjour. Trouvant enfin l'inspiration, il y revient une seconde fois et fait la connaissance de Marie Leblon, son modèle et sa muse, qu'il épouse en 1896. À partir de ce jour, le couple alterne période de vie parisienne dans l'atelier de la rue Chaptal et séjours algérois. Depuis la célèbre villa des Oliviers où il réside, le des critiques. peintre poursuit ses participations aux salons parisiens.

En 1911, Rochegrosse travaille sur une toile de grand format dont le sujet est une évocation de la célèbre bataille de Marathon. Titrée *Les Héros de Marathon; l'attaque*, l'œuvre illustre l'assaut qui met fin à la première guerre médique en 490 avant notre ère. Le peintre qui prépare sa composition va puiser ses sources chez Hérodote et Aristophane qui décrivent l'évènement comme une charge armée, rapide et bruyante. Pour obtenir le plus grand réalisme, Rochegrosse emploie des modèles qu'il affuble de casques, de lances, d'armures et de jupettes et à qui il demande de courir devant lui.

Tel un cinéaste, il tente de capter l'énergie du mouvement. Plusieurs études témoignent de ses recherches. Sur l'une d'elles, trois hommes avancent de face sur un fond de paysage esquissé. Leurs costumes semblent tout droit sortis des remises d'un théâtre parisien : deux tiennent des boucliers de garde romain et le troisième un bouclier africain en toile peinte de motifs colorés sans rapport avec le sujet. L'œuvre définitive, tardive dans la production de Rochegrosse, est contemporaine du cinéma avec lequel elle semble vouloir rivaliser. Son cadrage, avec ses deux hoplites qui foncent droit vers nous et le reste des troupes qui envahissent la surface de la toile, voulait surprendre, voire même effrayer le spectateur. Dernier feu de la grande peinture académique dans la tradition du siècle précédent, *Les Héros de Marathon* reçurent un accueil amusé du public et plutôt sarcastique de la part des critiques.

Ses succès relatifs ne parviennent pas altérer la douceur algéroise dans laquelle s'épanouissaient le peintre et son épouse. Leur bonheur s'interrompt brusquement lorsque Marie s'engage comme infirmière sur le front à la déclaration de guerre de 1914, puis cesse définitivement quand elle décède en 1920. Inconsolable, Rochegrosse rentre en France après avoir fait ériger un mausolée face à la mer en souvenir de sa compagne. À partir de ce jour, il ajouta au bas de ses toiles et de ses dessins, l'initiale M de Marie, signant G. M. Rochegrosse.



ANASTASI Auguste	24	GAUFFIER Louis	3
BERTIN Jean Victor	8	GÉRÔME Jean-Léon	30
BOILLY Louis-Léopold	4	GRANDJEAN Jean	1
BOUTON Charles-Marie	9-10	GRANET François Marius	5
BURTHE Léopold	22	HERSENT Louis	6-1
CARUELLE D'ALIGNY Théodore	18	LAZERGES Hippolyte	28
CHIFFLART François-Nicolas	26	MACCHIATI Serafino	31
COUTURE Thomas	23	PAULIN GUÉRIN Jean-Baptiste	13
DAGNAN Isidore	16	PERRET Marius	29
DESBROSSES Jean	27	RICHARD Fleury François	7
DUPRÉ Jules	17	ROCHEGROSSE Georges	32
FLANDRIN Hippolyte	20	ROSSANO Federico	25
FLANDRIN Paul	21	SCHEFFER Ary	12
FLEURY Léon	14-15	VALLIN Jacques-Antoine	2
FORBIN Auguste (de)	19		

Catalogue réalisé en collaboration avec Elsa Manant et Carole Rabiller

Photographie: Alberto Ricci - Photogravure: Olivier Broncard

Nous tenons à remercier chaleureusement, Gérard Audinet, Camille Ayasse--Staletti, John Bergen, Chantal Bourgeot, Isabelle Bozzi, Bernard Branger, Étienne Bréton, Julien Chaudet, Caroline Girard, Adrien Goetz, Guillaume Kientz, Sidonie Lemeux-Fraitot, Jean-Louis Litron, Elena Marchetti, Raphaële Martin-Pigalle, Jérôme Montcouquiol, Bertrand Moulins, Stéphane Paccoud, Olivier Pesci, Gaëlle Rio, Loualid Saïdi, Pierre Stépanoff, Valérie Sueur-Hermel, Thomas Unger et Georges Vigne.

La galerie est ouverte pendant l'exposition du mardi au vendredi de 10h à 18h. Le samedi de 14h à 18h.

Exposition du 21 octobre 2022 au 10 novembre 2022

