

# GALERIE LA NOUVELLE ATHÈNES



GALERIE  
LA NOUVELLE ATHÈNES

Raphaël Aracil de Dauksza & Damien Dumarquez

Dessins et aquarelles du XIX<sup>e</sup> siècle

Printemps 2023

Ce catalogue est dédié à la mémoire de  
Caroline Imbert et de Ger Luijten

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. Louis-Jean DESPREZ (1743-1804)

### *Reconstitution du temple d'Isis à Pompéi*, vers 1779-1781

Encre et aquarelle sur papier

22 x 36,5 cm



Louis-Charles et Édouard Gautier-Dagoty d'après Louis-Jean Desprez, *Temple d'Isis à Pompéi*, vers 1781, aquatinte, New York, Metropolitan Museum of Art

Né à Auxerre en 1743, Louis-Jean Desprez se forme à l'Académie royale d'architecture à Paris en suivant les enseignements de Jean-François Blondel, Jacques Desmaisons et Jean-Rodolphe Perronet. Suite à plusieurs échecs, il décide de se placer sous la protection de Charles de Wailly et remporte en 1776 le Grand Prix d'architecture qui lui permet de se rendre à Rome comme pensionnaire de l'Académie. Durant son séjour en Italie, ses projets architecturaux et ses envois d'élève sont souvent jugés aussi grandiloquents qu'irréalisables. Desprez multiplie alors les activités personnelles en parallèle de ses études. Remarqué avec d'autres pensionnaires par l'abbé de Saint-Non, il est recruté comme dessinateur pour illustrer l'un de ses ouvrages. Jean-Claude Richard de Saint-Non est lui-même graveur et dessinateur. Ses nombreuses visites de Naples, Herculanium et Pompéi, en compagnie de Jean-Honoré Fragonard et d'Hubert Robert, lui inspirent le projet d'une monumentale publication pour laquelle il s'associe à Dominique-Vivant Denon. Le *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*, richement illustré de 374 gravures, paraît en cinq tomes entre 1781 et 1786.

Desprez est chargé de fournir plusieurs dessins dont une série consacrée au temple d'Isis. Situé à Pompéi, ce monument construit à la fin du II<sup>e</sup> siècle avant notre ère était destiné au culte de la déesse égyptienne adopté par les romains. Détruit une première fois en 62, le temple est immédiate-

ment reconstruit avant d'être enseveli sous les cendres par l'éruption du Vésuve en 79. Redécouvert durant les fouilles du site au XVIII<sup>e</sup> siècle, son architecture attire les visiteurs. Sur un premier dessin datant de 1779, Desprez représente le site archéologique en ruines investi d'un grand nombre d'érudits curieux. Vue de manière frontale, la composition place la façade du temple au centre d'un format horizontal. Reprenant un cadrage identique, l'artiste propose sur un autre dessin une vision imaginaire du site reconstitué : sous la lumière de la lune, une assemblée de personnages en costumes antiques célèbre le culte à la déesse. Plusieurs braseros votifs, alimentés par des vestales, dégagent d'épaisses fumées qui encombrant le ciel. Au premier plan, une femme accompagnée de deux volatiles nous tourne le dos et se dresse face au temple éclairé depuis l'intérieur. Le musée de Besançon conserve un dessin aquarellé presque identique à celui-ci et qui servira de modèle pour la gravure illustrant l'ouvrage de l'abbé de Saint-Non. Sur cette variante, la prêtresse de dos au centre de la composition est remplacée par une vasque remplie d'offrandes.

En 1784, Desprez ayant prolongé son séjour italien est remarqué par le roi de Suède Gustave III qui admire ses talents de décorateur et de scénographe. Ce dernier l'invite à Stockholm pour devenir premier dessinateur des menus plaisirs du roi. En Suède, Desprez connaît la célébrité et forme de nombreux élèves jusqu'à sa mort en 1804.

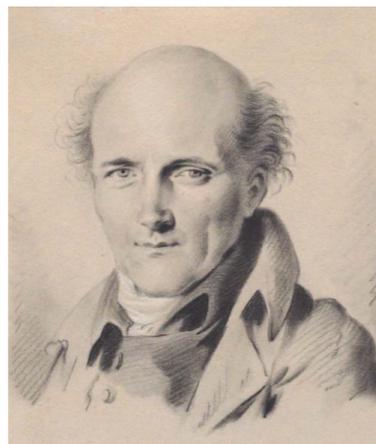


## 2. Pierre François Léonard FONTAINE (1762-1853)

*Façade du Palais Barberini côté jardin*, vers 1786-1790

Lavis d'encre sur papier

20,3 x 29,6 cm



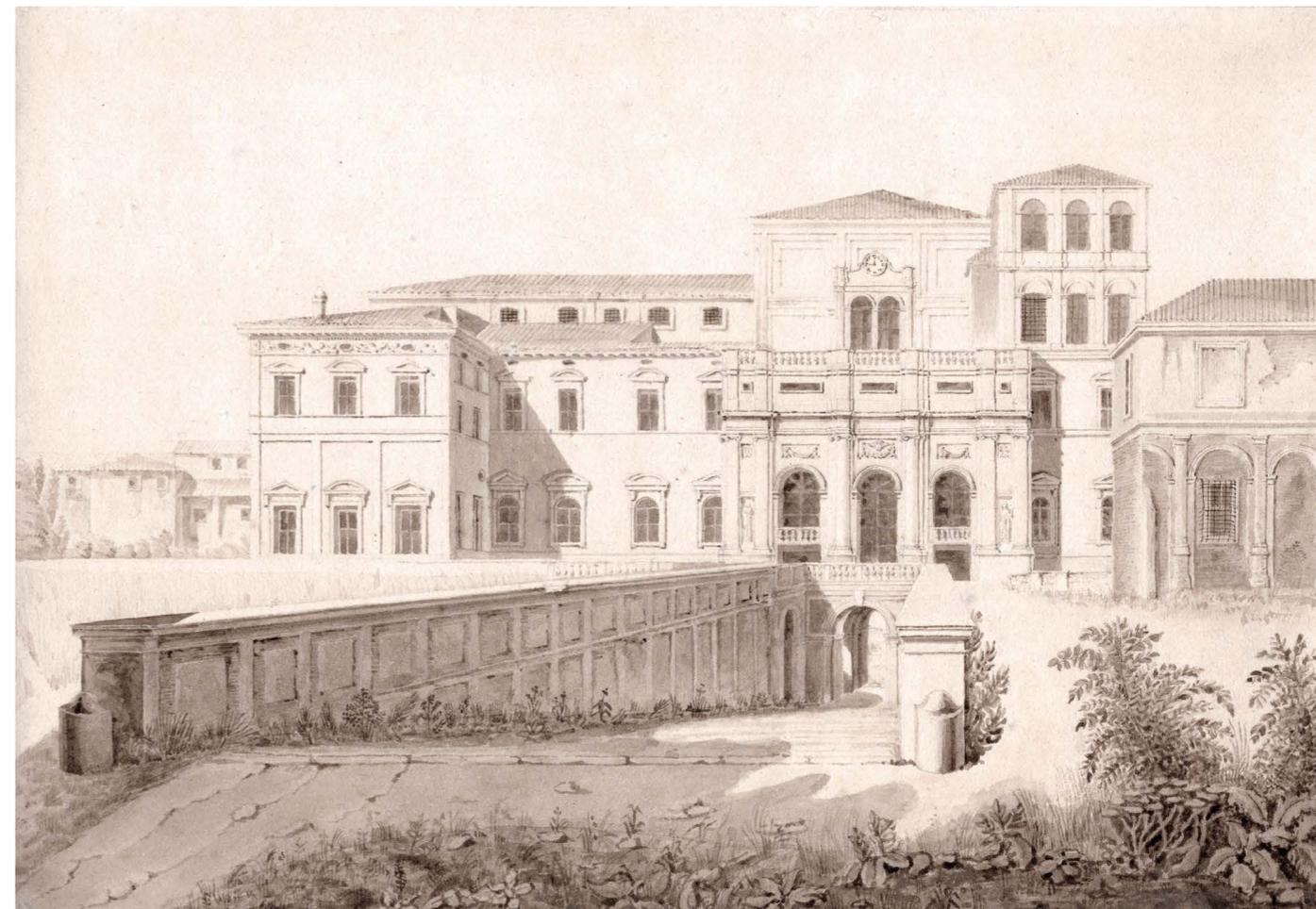
Julien-Léopold Boilly, *Portrait de Pierre François Léonard Fontaine* (détail), avant 1807, craie noire et blanche sur papier, Williamstown, The Clark Art Institute

Fils d'architecte, Pierre Fontaine se forme dans l'atelier paternel avant de venir étudier à Paris auprès d'Antoine-François Peyre. Chez ce maître, il rencontre un autre jeune étudiant, Charles Percier, avec lequel il se lie d'une amitié durable. Les deux élèves de l'Académie, devenus inséparables, se préparent ensemble pour le concours du Grand Prix d'architecture auquel Fontaine n'obtient qu'une seconde place, en 1785. Ne pouvant compter sur la bourse associée au premier prix, le jeune architecte se rend seul, à ses frais, en Italie. L'année suivante Percier, lauréat plus heureux du concours, peut le rejoindre à Rome. Quelques mois plus tard, une place s'étant libérée au palais Mancini, Fontaine retrouve son ami et devient pensionnaire à son tour.

Durant leur séjour italien, de 1786 à 1791, les deux hommes parcourent Rome et ses environs en traçant des relevés, des plans et des vues des principaux monuments et bâtiments de la région. À cette époque, Fontaine réalise plusieurs dessins du palais Barberini. Cet édifice privé, l'un des plus imposants de Rome, fut commandé par la famille Barberini à Carlo Maderno qui en débuta la construction en 1627. Poursuivi par son neveu Francesco Borromini et par Le Bernin, le chantier fut achevé en 1633. Lorsque Fontaine découvre le Palais, la famille Barberini qui en est toujours propriétaire est sur le déclin et n'a plus les moyens de l'entretenir. Sur un dessin tracé au lavis d'encre sépia, l'artiste montre la façade arrière du bâtiment dont les enduits se lézardent. Les jardins

qui entourent la monumentale rampe d'accès vers la cour de la façade principale sont laissés à l'abandon, les plantes sauvages s'insinuant entre les pierres tandis que les herbes hautes recouvrent les parterres. Il semble que cette vision préromantique ait suffisamment séduit son auteur pour qu'il répète sa composition presque à l'identique dans un autre dessin de même format et technique (vente Millon du 15 octobre 2018 à Paris). De retour en France, Fontaine publie en 1798 avec son ami et associé Charles Percier, un recueil de planches gravées intitulé *Les Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*. L'architecture du palais Barberini y est illustrée par deux planches (80 et 81) représentant la façade sur rue et le plan du bâtiment. Le dessin de la façade côté jardin, plus naturaliste que scientifique, n'est pas retenu pour l'ouvrage et ne fut jamais traduit en gravure.

Ce recueil attire immédiatement l'attention de la haute société du Directoire sur ses auteurs qui reçoivent de nombreuses commandes de décoration d'appartements et d'hôtels particuliers. Joséphine de Beauharnais décide alors de présenter les deux architectes à Bonaparte qui, séduit par leur goût pour l'antique, les nomme architectes des Palais en 1801. Sous le Consulat, Percier et Fontaine mettent au point le dessin des façades de la rue de Rivoli, puis entament la rénovation complète du palais du Louvre et du palais des Tuileries délaissés par l'Ancien Régime.



### 3. Germain Joseph HALLEZ (1769-1840)

#### *Portrait de Philibert Delobel, 1790*

Craies noire et blanche sur papier vergé brun

53,5 x 42 cm

Signé et daté en bas à gauche G. J. Hallez D. 1790

Dédicace sous le motif *Philiberte Delobel / Artiste pictoria cultori gratitudinis causa dedicatum*

Provenance : vente Bruxelles, Galerie Thémis, 13 février 1954, n° 678 (note au verso du cadre) ; collection Jean Jadot (1862-1932)



Germain-Joseph Hallez, *La Victoire dictant à Cléo les hauts faits du Monarque*, vers 1810, crayon et pastel sur papier, Mons, BAM

Assis dans le recoin d'un bureau surchargé, un homme élégant et chapeauté lit un feuillet en fumant sa longue pipe. Son bras repose sur un coussin de fourrure d'où s'échappent une palette et des pinces. À sa droite, une bibliothèque regorge de livres aux riches reliures de cuir et derrière lui, une fenêtre s'ouvre sur quelques arbres à la parure hivernale. L'homme est visiblement un amateur érudit du siècle des Lumières dont le nom nous est connu grâce au large cartel dédicatoire, placé sous le dessin. Tracé par Germain Joseph Hallez en trompe-l'œil de gravure, avec des craies noires et blanches sur un papier préparé en brun, ce portrait est celui d'un certain Philiberte Delobel en 1790. De part et d'autre d'un blason casqué, l'auteur a ajouté une mention dans un latin approximatif que l'on peut traduire par « Dédié à l'admirateur du peintre comme motif de gratitude ». Le modèle n'a laissé que peu de traces dans les archives. Il pourrait s'agir de Philiberte Antoine Joseph Delobel, originaire de Mons, né en 1731 et décédé en 1817. En 1790, au moment où il prend la pose, ce dernier aurait donc 59 ans, ce qui semble correspondre à l'âge de notre érudit.

La vie de l'artiste, Germain Joseph Hallez, est un peu plus documentée. Né à Frameries en Belgique, le 18 juillet 1769,

il intègre à onze ans l'Académie de Mons et reçoit des leçons du sculpteur Jean-Baptiste Sclobas. S'exerçant à la peinture et au dessin, son talent est rapidement remarqué et plusieurs fois récompensé. Après sept ans d'études, Hallez se rend en France pour un long séjour qui lui permet de compléter sa formation. De retour en Belgique, il rend visite à sa famille à Mons avant de s'installer à Bruxelles. Le portrait de Philiberte Delobel ainsi que celui de son épouse, dissociés aujourd'hui, furent réalisés à cette époque.

Durant les deux années suivantes, le peintre reçoit de nombreuses commandes, dont celle prestigieuse du portrait de l'Empereur Léopold, avant d'être nommé à la direction de l'école de dessin de Mons. Suite au second mariage de Napoléon I<sup>er</sup> en 1810, l'artiste réalise un important dessin représentant *La Victoire dictant à Cléo les hauts faits du Monarque* ; cette œuvre est offerte à l'impératrice Marie-Louise lors sa visite à Laeken en 1812. Hallez conserve son poste à la tête de l'école de Mons durant plus de quarante ans. Lors de son décès à Bruxelles en 1840, de nombreux journaux belges saluent l'homme et sa carrière. Son fils, également artiste, prendra plus tard la direction de l'école de dessin de Charleroi.



#### 4. Jean VASSEROT (1769-1837)

*Homme dessinant sur une pierre dans un paysage*, vers 1795

Plume et lavis d'encre sur papier

21 x 31,7 cm

Provenance : fonds d'atelier de l'artiste



Pierre-Henri de Valenciennes, *Biblis changée en fontaine*, 1790, crayon et fusain rehaussé de craie blanche sur papier, collection particulière

Jean Vasserot est né en 1769 à Joigny dans l'Yonne. Il est probablement le fils de l'architecte François Vasserot et le frère aîné du cartographe Philibert Vasserot né en 1773. Les livrets du Salon, auquel il participe pour la première fois en 1793, nous apprennent qu'il est l'élève du peintre paysagiste Pierre-Henri de Valenciennes. C'est dans l'atelier de ce maître qu'il se forme à la peinture en plein-air et qu'il peut rencontrer Jean-Victor Bertin, avec lequel il partage les mêmes préoccupations artistiques sur la question du paysage. Plusieurs dessins de Vasserot, lithographiés tardivement par Godefroy Engelmann, suggèrent par leurs titres que l'artiste fit un voyage en Italie. Avec le peintre François-Louis Dejuinne, il réalise des décors pour le château de Rambouillet qui malheureusement seront rapidement détruits par l'humidité. Son œuvre, encore méconnue, se compose de peintures, de dessins et de gravures dans le goût néoclassique.

Sur une feuille au style très fouillé, Jean Vasserot représente un paysage dont la végétation sature l'espace en ne laissant aucune place au ciel. Entre les hauts arbres aux feuillages denses et les blocs massifs de pierre, la perspective s'ouvre sur une cascade dont l'eau s'écoule par paliers jusqu'à nous. Au premier plan, sur la droite, un homme s'est assis pour dessiner. Un stylet à la main, il suit les contours de son ombre projetée par la lumière qui le frappe sur la paroi

blanche d'un rocher. Vêtu d'un veston resserré à col haut et couvert d'une large toge, l'homme n'a rien d'une figure antique. Ce type de costume à la mode pendant les années 1790 s'inspire des modèles créés par le peintre Jacques-Louis David sous la Révolution. Le sujet évoque le mythe antique de l'invention du dessin tel qu'illustré par Joseph-Benoit Suvée en 1791. Selon Pline l'ancien, Callirrhoé, la fille d'un potier de Corinthe nommé Boutadès, aurait eu l'idée de tracer avec du charbon de bois l'ombre de son amant sur un mur pour conserver son souvenir. Le traitement et la composition de cette œuvre évoquent certaines des plus belles feuilles de Pierre-Henri de Valenciennes qui, pour illustrer les mythes de Narcisse ou de la nymphe Biblis, isolait lui aussi ses figures dans un paysage.

Jusqu'à la dispersion de son atelier entre 2016 et 2022, Jean Vasserot était un artiste oublié de l'histoire de l'art. S'il est mentionné succinctement dans le dictionnaire Bénézit, seuls les titres de ses œuvres exposées au Salon nous étaient connus. Ces vacances récentes ont permis de redécouvrir le talent de ce paysagiste et les liens qu'il entretenait avec certains des artistes majeurs de son temps, comme l'atteste la redécouverte de deux portraits des peintres Jacques-Augustin-Catherine Pajou et Jean-Antoine Gros jusqu'alors conservés par sa descendance.



## 5. Jacques François Joseph SWEBACH dit SWEBACH-DESFONTAINES (1769-1823)

*La Chasse au cerf*, 1803

Encre et lavis brun sur papier

26 x 34,5 cm

Signé du monogramme et daté sur le rocher en bas au centre SW 1803

Au revers signé et daté 1803 / Swebach Desfontaines

Provenance : ancienne collection Émile Hermès (étiquette n° 2034 au verso)



Swebach-Desfontaines, *La Chasse au cerf*, vers 1810, huile sur toile, Marseille, Palais Longchamp

Né à Metz en 1769, Jacques François Joseph Swebach, se forme à l'art du dessin auprès de son père, peintre et graveur, dont il reprendra le surnom « de Fontaine ». Venu s'installer à Paris, il entre dans l'atelier de Michel Hamon Duplessis et, alors qu'il n'a que quatorze ans, débute sa carrière artistique sous le nom de Coutein, en exposant quelques-unes de ses œuvres au salon de la Correspondance et au salon de la Jeunesse. La période révolutionnaire, propice à l'émergence de nouveaux talents, lui permet de se faire une place dans les milieux artistiques. À partir de 1791, Swebach participe chaque année à différents salons en exposant des toiles aux sujets principalement militaires. Rapidement remarqué par l'éditeur Pierre Didot l'aîné, le jeune artiste reçoit la commande de plusieurs dessins pour illustrer un important recueil de gravures publié sous le titre de *Tableaux historiques de la Révolution française*.

À partir de la fin du siècle, le peintre produit, en parallèle de ces toiles militaires, des tableaux de genre et des dessins qui attestent de son double intérêt pour la représentation des chevaux et l'art du paysage qu'il associe parfaitement dans des scènes de chasse à courre. En 1800, Swebach reçoit la prestigieuse commande d'un tableau pour la Malmaison, résidence de Joséphine de Beauharnais. L'œuvre intitulée *Calvalcade et promenade en calèche* intègre parmi d'autres figures un

portrait de la future impératrice à cheval. La présence dans ses compositions d'élégantes cavalières devient dès lors une constante. Sur un dessin à la plume et au lavis, daté de 1803, Swebach montre une scène de chasse au cerf. Le cervidé, poursuivi au loin par un groupe de chasseurs, se détache sur un fond de paysage à l'arrière de la composition. Au second plan, un homme et une femme, lancés au galop, vont rejoindre la battue. La cavalière, qui monte en amazone, porte une robe longue, un veston et un chapeau. Plus près de nous, un dernier personnage est ralenti dans sa course. Il retient par la bride un poulain blanc qui doit participer ce jour-là à sa première chasse. Le jeune animal tourne la tête vers nous comme pour nous prendre à témoin et ne semble pas vouloir participer de bon cœur à la traque de la bête.

À partir de 1802, Swebach débute une collaboration avec la manufacture de Sèvres. L'artiste participe à la fabrication des principales commandes impériales et diplomatiques jusqu'à son départ pour la Russie en 1814. À Saint-Petersbourg, il travaille pour la manufacture impériale de porcelaine et forme de nombreux artistes sur lesquels il aura une influence durable. De retour en France en 1820, Swebach, assisté par son fils Édouard, poursuit son œuvre en privilégiant les dessins et les toiles de petit format aux thématiques équestres. Il meurt à Paris en 1823.



## 6. Pierre Henri RÉVOIL (1776-1842)

### *Le Pâtissier sanglant*, vers 1807

Encre et aquarelle sur papier

24,2 x 36,8 cm

Signé ou annoté sur le montage d'origine Révoil

Provenance : vente Lodoix Monnier, Lyon, 15 mars 1906, n° 949

Bibliographie : Marie-Claude Chaudonneret, *Fleury Richard et Pierre Révoil, la peinture troubadour*, Paris, Arthena, 1980, n°205 : *Cuisinier qui a découpé une femme en morceaux pour en faire des pâtés* (catalogué comme « non localisé »)

« C'est de temps immémorial, que le bruit a couru qu'il y avait en la Cité de Paris, rue des Marmousets, un pâtissier meurtrier, lequel ayant occis en sa maison un homme, aidé à ce par un sien voisin Barbier, feignant raser la barbe : de la chair d'icelui faisait des pâtés qui se trouvaient meilleurs que les autres, d'autant que la chair de l'homme est plus délicate, à cause de la nourriture, que celle des autres animaux. »

Jacques du Breul, *Théâtre des antiquitez de Paris*, 1612

L'artiste lyonnais Pierre Révoil, précurseur du style troubadour avec son compatriote Fleury Richard, affectionne les sujets rares qu'il aime puiser dans la grande et la petite histoire du Moyen Âge et de la Renaissance. L'affaire du pâtissier sanglant de la rue des Marmousets, dont les faits se seraient déroulés à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, est régulièrement reprise par les auteurs depuis le début du XVII<sup>e</sup> siècle et connaît un regain de popularité lorsque Louis-Marie Prudhomme raconte l'épisode dans son *Miroir historique, politique et critique de l'ancien et du nouveau Paris, et du département de la Seine* publié en 1807. Révoil, qui va quitter la capitale pour accepter un poste de professeur à l'école des Beaux-Arts de Lyon, semble découvrir cette ténébreuse histoire et s'en inspirer pour un dessin. Tracée au lavis d'encre et aquarellée, la scène représente l'intérieur d'une cuisine. La composition centrée sur la figure du pâtissier qui s'apprête à franchir la porte du cellier détaille avec soin les éléments du décor.

Sur la droite, de splendides pâtés sont étalés sur une table tandis qu'un chat, assis sur un tabouret, attend le départ de son maître en feignant de dormir. Un évier de pierre et un vaisselier garni de plats complètent cette partie de la pièce. L'espace ouvert tel un décor de théâtre permet de voir sur la gauche l'intérieur du garde-manger dans lequel le pâtissier entre pour choisir un morceau à cuisiner. Plongé dans une légère pénombre, les pièces de viande suspendues au plafond, plus humaines qu'animales, un bras de femme et une jambe, apparaissent lentement à la lumière. En-dessous, placés sur le billot, les restes d'un cadavre s'échappent d'un large drap blanc. Quelques années plus tôt, des rumeurs macabres avaient circulé en Europe, associant les sans-culottes à des cannibales, et faisaient la joie des caricaturistes anglais, comme James Gillray. Pierre Révoil semble d'ailleurs dans ce dessin subir l'influence du style de Thomas Rowlandson, le plus célèbre des imagiers britanniques.

En 1846 apparaît outre-Manche le personnage de Sweeney Todd, le barbier sanglant de Londres dont l'histoire s'inspire directement de celle du pâtissier de la rue des Marmousets. Le succès populaire de cette figure du folklore anglais, déclinée en roman puis en feuilleton tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, ne se démentira pas aux siècles suivant et trouvera sa plus célèbre interprétation sous les traits de Johnny Depp dans un film de Tim Burton, sorti en 2007.



James Gillray, *Un petit souper, à la Parisienne ; or a family of sans-culotts refreshing, after the fatigues of the day 20 septembre 1792, 1792*, eau-forte aquarellée, collection particulière



## 7. Anne-Louis GIRODET (1767-1824)

### *Mentor sépare Télémaque d'Eucharis*, vers 1810

Crayon noir sur papier

Reprises à l'encre probablement postérieures

15,8 x 21,3 cm (à vue)



Anne-Louis Girodet, *Télémaque, accompagné de Mentor, raconte ses aventures à Calypso assise au milieu de ses nymphes*, vers 1810-1814, pierre noire, estompe, rehauts craie blanche sur papier, New York, collection particulière

*Les Aventures de Télémaque* est un roman de Fénelon écrit vers 1694 et publié contre le souhait de son auteur en 1699. Présenté comme un roman épique, le texte devait servir de manuel de morale à l'usage du jeune duc de Bourgogne, le petit-fils de Louis XIV. L'histoire s'inspire ouvertement de l'*Odyssée* d'Homère et de l'*Énéide* de Virgile mais concentre le récit autour de la figure de Télémaque, le fils d'Ulysse parti à la recherche de son père disparu. Perçu comme une satire politique, le livre provoqua la disgrâce de Fénelon à la cour tout en lui offrant immédiatement célébrité et popularité.

Durant le XVIII<sup>e</sup> siècle, l'épopée de Télémaque va influencer les auteurs des Lumières et inspirer quelques artistes tels que Charles Natoire et Angelica Kauffmann. C'est cependant au début du siècle suivant que les peintres et les illustrateurs vont se saisir en nombre du sujet. Vers 1810, Anne-Louis Girodet, l'un des plus célèbres élèves de David, décide également d'interpréter un épisode du texte de Fénelon. Comme Charles Meynier dans une grande toile peinte dix ans plus tôt, Girodet choisit d'illustrer le moment où Télémaque, venu s'échouer sur l'île de Calypso, doit se résigner à quitter les lieux pour repartir à la recherche de son père. Ce départ, rendu douloureux par l'amour du jeune homme pour

la nymphe Eucharis, est pressé par la déesse Athéna sous les traits du sage Mentor. Sur l'ébauche de Girodet, tracée d'un crayon nerveux, la jeune nymphe assise sur une pierre a délaissé sa lyre et cache son visage pour pleurer. Télémaque, représenté nu et casqué, désigne de sa main la côte où son navire l'attend. Mentor, reconnaissable à sa barbe, s'interpose entre les deux amants pour hâter la séparation. Le dessin montre des hésitations sur l'attitude des personnages et suggère schématiquement le décor grâce à quelques traits pour évoquer les rochers et un tronc d'arbre à droite de la composition. À notre connaissance, cette étude ne donna jamais lieu à une œuvre achevée. Elle peut être cependant rapprochée d'un dessin vendu en 2001 à Paris sous le titre de *Télémaque, accompagné de Mentor, raconte ses aventures à Calypso*.

Jusqu'à sa mort en 1824, Girodet travailla sans relâche à la réalisation d'un ensemble de dessins inspiré de l'*Énéide*. Sur les deux cents envisagés, l'artiste parvint à en réaliser cent-soixante-douze. La présence de la figure d'Eucharis, invention de Fénelon, exclut de facto notre étude du corpus de ces œuvres même si elle reprend le format et le style d'un certain nombre d'entre elles.



## 8. Merry-Joseph BLONDEL (1781-1853)

*L'Homme qui court après la fortune et l'Homme qui l'attend dans son lit*, vers 1815-1820

Pierre noire, lavis d'encre et rehauts de gouache blanche sur papier

12 x 15,7 cm

Signé du monogramme en bas à droite *Bl.*

Cachet en bas à gauche de la collection Defer-Dumesnil (L.739)

Annoté sur le montage à la mine graphite *L'homme qui court après la fortune, et l'homme qui l'attend dans son lit / Fable de LaFontaine*

Merry-Joseph Blondel étudie la peinture dans l'atelier de Jean-Baptiste Regnault. À l'École des Beaux-Arts, il remporte un grand nombre de récompenses, jusqu'à sa victoire au concours du Prix de Rome en 1803 sur le sujet d'Énée portant son père Anchise. Pour des raisons politiques, il doit cependant attendre 1809 pour partir en Italie et rejoindre la Villa Médicis à Rome grâce au soutien de son maître, Jean-Baptiste Regnault. Durant son séjour, il fréquente Ingres qui réalise son portrait dessiné. De retour à Paris, Blondel expose régulièrement au Salon et reçoit rapidement un grand nombre de commandes comme décorateur. En 1815, en association avec Louis Lafitte, Blondel accepte de réaliser plusieurs dessins sur le thème de Cupidon et Psyché pour une série de papiers peints édités par la manufacture Dufour. Le sujet de cet ensemble est tiré du roman *Les Amours de Psyché et de Cupidon* écrit par Jean de La Fontaine en 1669.

Pour un dessin probablement réalisé à la même époque, Blondel puise son sujet dans le recueil le plus célèbre de La Fontaine : *Les Fables*. *L'Homme qui court après la fortune et l'Homme qui l'attend dans son lit*, onzième fable du septième livre, publié en 1678, prévient le lecteur de la dangerosité de l'imagination et de l'ambition qui, berçant l'homme d'illu-

sions, le font courir après des chimères. Blondel synthétise la fable en illustrant sa morale : l'homme de retour en son pays après un long et vain voyage en quête de gloire et de fortune retrouve son ami qui n'a jamais quitté son foyer. Celui-ci, paisiblement allongé sur son lit est dominé par une allégorie ailée de la Fortune qui déverse sur lui une corne d'abondance remplie de pièces d'or. L'œuvre, traitée au lavis d'encre et à la gouache blanche, épouse tous les codes du néoclassicisme dans son décor et ses accessoires. Le degré d'achèvement du dessin et son format réduit peuvent suggérer un projet pour une illustration.

Très apprécié sous la Restauration, Blondel se voit chargé par la couronne de différents projets d'envergure. Il participe aux décors du nouveau palais Brongniart, ainsi qu'à ceux du Louvre et réalise vingt-et-une peintures pour la galerie de Diane au château de Fontainebleau. Le dessin de *L'Homme qui court après la fortune et l'Homme qui l'attend dans son lit* provient de la collection de Pierre Defer, un célèbre expert et marchand d'art parisien sous le règne de Louis-Philippe. Defer fut chargé d'organiser la vente du contenu de l'atelier de Merry-Joseph Blondel suite à son décès en 1853. Peut-être est-ce à cette occasion que ce dessin entra en sa possession.



Louis Lafitte et Merry-Joseph Blondel, *L'Histoire de Psyché* (détail), 1815, papier peint, collection particulière



## 9. Jean-Victor SCHNETZ (1787-1870)

*Les Bergers d'Arcadie*, vers 1817

Pierre noire, lavis brun et gouache blanche sur papier

16,6 x 23,4 cm

Jean-Victor Schnetz naît et grandit à Versailles pendant les dernières années du règne de Louis XVI. Adolescent, il intègre l'atelier de Jean-Baptiste Regnault au Louvre avant de rejoindre celui de Jacques-Louis David en 1812. Durant sa formation, il fait la connaissance de Léopold Robert et de François-Joseph Navez avec qui il se lie d'une profonde amitié. Schnetz tente à maintes reprises le concours du Prix de Rome sans succès et n'obtient finalement qu'un second prix en 1816. Ayant atteint l'âge limite pour concourir, il décide de rejoindre l'Italie par ses propres moyens et arrive à Rome. Installé dans un atelier via del Babuino, à proximité de celui d'Ingres, Schnetz rencontre Maria Grazia, une belle Italienne qui deviendra son modèle puis sa compagne. Le peintre parcourt la campagne romaine en quête de motifs, souvent accompagné de Léopold Robert, son ami d'atelier.

Ce séjour est également marqué par l'influence de Théodore Géricault qui, comme lui, a rejoint l'Italie à ses frais. Déjà fort d'une solide reconnaissance en France, Géricault découvre à Rome l'art des maîtres de l'Antiquité et de la Renaissance. Il multiplie les études, les dessins et trace sur des feuilles préparées en brun ses compositions à la pierre noire puis les relève de larges aplats de gouache blanche. Schnetz, qui peut voir les travaux de son ami, imite quelques fois sa méthode. Si plusieurs œuvres témoignent de cette filiation,

celle représentant *Les Bergers d'Arcadie* apparaît comme une parfaite illustration de ce rapprochement. Trois éphèbes nus, installés sous des arbres, découvrent un sarcophage antique. L'un d'eux, qui nous tourne le dos, désigne la dédicace gravée dans la pierre. Sur le dessin, celle-ci tout juste griffonnée est illisible. Cependant, le contexte renvoie indéniablement à la locution latine *ET IN ARCADIA EGO* que l'on peut traduire par *Moi (qui suis mort) j'ai vécu en Arcadie*. Ce thème récurrent dans l'art classique trouve sa source chez Virgile. Le Guerchin et Nicolas Poussin traiteront ce sujet dans des œuvres aujourd'hui célèbres. L'Arcadie, évoquée par Virgile et les artistes, est une terre idyllique où les hommes vivent en harmonie. La dédicace est là pour nous rappeler, tel un memento mori, que même dans le meilleur des mondes, nous restons tous mortels.

De retour en France, Schnetz connaît le succès et reçoit de nombreuses commandes pour des œuvres religieuses ou historiques. Attaché à la cité éternelle et aux artistes qui y sont installés, il retourne aussi souvent que possible en Italie. Fort de son élection à l'Académie des Beaux-Arts en 1837, le peintre succède à Ingres comme directeur de la Villa Médicis de 1841 à 1846 puis acceptera de reprendre ce poste entre 1853 et 1866.



Théodore Géricault, *Satyre et nymphe*, 1817, crayon noir, lavis d'encre brune et gouache sur papier, Princeton, University Art Museum



## 10. Louis Vincent Léon PALLIÈRE (1787-1820)

*Intérieur de la villa de Mécène à Tivoli*, vers 1817

Aquarelle sur papier

20,9 x 27,4 cm

Annoté sur le montage *Pallièrre*

Provenance : ancienne collection Stéphanie de Virieu



Jean Alaux, *Léon Pallièrre dans son atelier à la Villa Médicis, Rome, 1817*, huile sur toile, New York, Metropolitan Museum of Art

Né à Bordeaux en 1787, Léon Pallièrre se forme auprès de François-André Vincent à l'École des Beaux-Arts de Paris et arrive en Italie comme pensionnaire de l'Académie après avoir reçu le prestigieux Prix de Rome en 1812 pour son tableau d'histoire *Ulysse et Télémaque massacrant les prétendants de Pénélope*. Durant son séjour à la Villa Médicis, entre 1813 et 1817, il peint plusieurs tableaux et retrouve le peintre Jean Alaux, Bordelais comme lui, qui fera son portrait. Il se lie également d'amitié avec le peintre François-Édouard Picot, avec qui il travaille à la Trinité-des-Monts, lieu pour lequel il peint une *Flagellation*. Comme tous les jeunes artistes en résidence, Pallièrre découvre les sites et les paysages de Rome et ses alentours. Le village de Tivoli, situé à l'est de la cité, faisait déjà partie des lieux de visite incontournables du Grand Tour. La villa d'Este et les ruines de la villa d'Hadrien attiraient les curieux.

Situées à l'extérieur de Tivoli, d'autres ruines ont su inspirer les peintres : celles de la villa dite de Mécène. Cette structure monumentale construite autour de 20 avant notre ère fut longtemps considérée comme l'opulente résidence de Mécène, ami des arts et proche de l'empereur Auguste. Les

recherches archéologiques ont montré depuis qu'il s'agissait d'un sanctuaire voué au culte d'Hercule. Bâti à flanc de rochers au-dessus d'une cascade, le monument s'enfonce dans la pierre par un enchevêtrement de couloirs et de pièces souterraines auxquelles on accède par des escaliers. Pallièrre choisit l'un de ces espaces comme motif pour une aquarelle. Très souvent, ces ruines étaient les lieux de célébrations chrétiennes et le peintre installe dans son décor un ensemble de figures en procession. Une huile sur papier de sujet identique, réapparue récemment sur le marché de l'art (Tefaf 2022), permet de préciser, grâce à une mention au revers de l'œuvre, la date de réalisation de cette composition, 1817 et son titre, *Pieux devoir*.

De retour en France, Léon Pallièrre participe au Salon de 1819 avec succès et remporte une médaille de première classe. Deux des cinq toiles qu'il présente à cette occasion font directement référence à son séjour en Italie : *Prédication pendant la nuit dans les rues de Rome* et *Vue de la colonne de Francus, à Rome*. Promis à une brillante carrière, le peintre est soudainement atteint par une affection de poitrine qui l'emporte en 1820, à l'âge de trente-trois ans.



## Stéphanie de VIRIEU (1785-1873)

### *Quatre dessins inédits ayant appartenu à la famille de l'artiste*



Stéphanie de Virieu, *Autoportrait*, vers 1810-1815, pierre noire, lavis d'encre et gouache blanche sur papier, collection particulière

est de lui faire dessiner d'après nature des objets à sa portée, un pot à eau, une chaise, enfin tout ce qu'elle peut essayer de reproduire ». Stéphanie, bien qu'encore très jeune en 1789, subit violemment la période révolutionnaire. Le château familial de Pupetières, saccagé et en partie détruit par les flammes, devient inhabitable. La jeune fille, accompagnée de son jeune frère Aymon, de sa sœur et de leur mère, débute une période d'errance qui les conduit jusqu'en Suisse. En 1793, son père est tué durant le siège de Lyon. Accueillie chez une amie de sa mère à Paris, Stéphanie peut poursuivre son enfance en sécurité et se remettre à dessiner. À treize ans, elle fréquente l'atelier d'un élève de David nommé Delavoipierre, puis celui d'Albert Grégorius, un portraitiste d'origine belge installé à Paris.

Le changement de régime, de la Terreur à l'instauration du Consulat, permet à la famille de Virieu de retrouver une certaine quiétude d'esprit et une relative aisance financière.

Stéphanie de Virieu est née le 14 juillet 1785 à Saint-Mandé. Fille du marquis François-Henri de Virieu et petite nièce de la marquise de Tourzel, la gouvernante du Dauphin, Stéphanie développe très tôt des dispositions pour le dessin. Un jour où sa mère rendit visite au peintre David dans son atelier, elle demanda au maître quelques conseils pour sa fille et celui-ci aurait répondu « la seule chose à faire

Vers 1803, la mère de Stéphanie fait l'acquisition du château de Lemps à quelques kilomètres du château de Pupetières. Les Virieu s'y installent en marge du tumulte des grandes villes alors qu'Aymon entre en pension au collège de Belley. Dans cette institution, il se lie d'une amitié durable avec Alphonse de Lamartine dont témoigne leur correspondance de 1808 à 1841. Le jeune poète vient régulièrement faire des séjours chez les Virieu et s'attache à la sœur aînée de son ami à qui il lit ses vers au fil de l'écriture. Les années s'écoulaient paisiblement au château de Lemps et Stéphanie poursuit ses activités artistiques. À l'âge de trente-huit ans, toujours célibataire, elle décide de voyager pour découvrir les chefs-d'œuvre de l'Antiquité et de la Renaissance. Son séjour en Italie, de septembre 1823 à février 1824, la fait passer par Rome, Naples, Florence et Turin. Elle y rencontre Schnetz, Guérin et peut être Granet.

À son retour, loin des salons officiels, l'artiste peint, dessine et sculpte dans son château, un établi dans une pièce et un chevalet dans l'autre. Chaque jour elle arpente son domaine, une feuille et un crayon à la main. Ses œuvres, plusieurs milliers, dont une majorité de dessins, représentent des portraits de ses proches, des scènes de genre et quelques paysages. À la mort de son frère en 1841, elle prend en charge l'éducation de ses neveux et s'implique de plus en plus dans la vie du village. Devenue presque aveugle, elle s'installe en Gascogne à Poudenas chez des cousins. Stéphanie de Virieu s'éteint le 9 mai 1873 à l'âge de quatre-vingt-huit ans.

*Oh ! toi qui de la lumière  
Par ton pinceau créateur,  
A notre faible paupière,  
Fais retracer la splendeur !  
Oh ! toi dont l'heureux génie,  
Par la féconde magie  
D'un charme particulier,  
Pour tenir vos cœurs, nos âmes  
Enchaînés en traits de flammes,  
A ton gré, sur le papier.*

Alphonse de Lamartine, *Hymne à Mademoiselle Fanni*, 1819

Poème non publié conservé par les descendants de l'artiste, cité par les biographes de Stéphanie de Virieu

## 11. Stéphanie de VIRIEU (1785-1873)

### *La Mort et le Poète*, vers 1819-1823

Crayon noir et craie blanche sur papier bleu

16,6 x 20,9 cm

Provenance : ensemble de dessins par Stéphanie de Virieu ayant appartenu à ses neveux



Stéphanie de Virieu, *Alphonse de Lamartine*, vers 1810-1815, lavis d'encre sur papier, collection particulière

Les échanges réguliers entre Stéphanie de Virieu et Alphonse de Lamartine au fil des années ont marqué le travail de la jeune femme qui réalise au moins deux portraits de lui au lavis avant 1820. Les préoccupations du poète romantique apparaissent dès la publication de ses *Méditations poétiques* en 1820 : au fil de ce recueil, les thèmes abordés évoquent les souvenirs, les regrets, le désespoir et l'angoisse face à la mort. Cet ensemble comprend *Le Vallon*, l'un des plus célèbres poèmes de l'auteur écrit en 1819, inspiré par un séjour sur les terres des Virieu.

*Mon cœur, lassé de tout, même de l'espérance,  
N'ira plus de ses vœux importuner le sort ;  
Prêtez-moi seulement, vallon de mon enfance,  
Un asile d'un jour pour attendre la mort.*

Alphonse de Lamartine, *Le Vallon*, 1819 (extrait)

Très vite, Lamartine demande à Stéphanie d'illustrer certaines de ses œuvres poétiques dont elle suit l'élaboration. Aymon prend le rôle de messenger et d'intercesseur entre le poète et sa sœur comme en témoigne une lettre écrite à Lamartine depuis Turin le 12 mars 1821 : « Je suis enchanté... surtout des *Méditations* ; je ne sais pas lequel [dessins] j'aime le mieux ». Sur une feuille, Stéphanie trace à la pierre noire

et à la craie blanche la figure révoltée d'un jeune homme se redressant brutalement de son lit entouré de livres et faisant face à la Mort. Représentée sous les traits d'un squelette recouvert d'un linceul, l'effroyable apparition désigne le poète. Le visage du modèle bien que déformé par la peur n'est pas sans évoquer les traits de Lamartine tels que dessinés par Stéphanie quelques années plus tôt. Sans avoir cherché à illustrer précisément l'un des textes de son ami, il est probable que l'artiste ait voulu représenter une métaphore des angoisses profondes du poète.

Si la représentation de la mort sous forme allégorique n'est pas une chose rare en ce début de XIX<sup>e</sup> siècle, elle est le plus souvent intégrée à des thématiques antiques et bibliques ou évoque le temps dans des œuvres moralisatrices. Ici l'artiste ne semble s'appuyer sur aucun prétexte précis et l'utilise associée à une figure contemporaine à laquelle on peut plus facilement s'identifier. En 1823, Lamartine réclame à Stéphanie d'autres dessins pour les *Nouvelles Méditations*. Le poète décrit chacune des compositions souhaitées avec précision mais aucune d'entre elles ne fut jamais publiée. Parmi les poèmes de ce nouveau recueil, un titre en particulier entre en résonance avec le dessin de Stéphanie : *Le Poète mourant*. Une première version de ce texte, écrite en 1817, avait été dédiée à Aymon.



## 12. Stéphanie de VIRIEU (1785-1873)

*La Mort au masque*, vers 1819-1823

Crayon, lavis d'encre et gouache blanche sur papier beige

17,2 x 20,6 cm

Provenance : ensemble de dessins par Stéphanie de Virieu ayant appartenu à ses neveux



Henry Fuseli, *La Vision d'Oreste*, vers 1800, mine graphite, plume, encre grise et lavis sur papier, collection particulière

Stéphanie de Virieu, amie d'Alphonse de Lamartine, est en prise directe avec le virage romantique des arts à son époque. Marquée par les exécutions sur l'échafaud de la période révolutionnaire et le décès de son père, elle développe dans certaines de ses œuvres graphiques un rapport particulier à la mort. Au centre d'une feuille au décor tout juste esquissé, une élégante jeune femme, assise sur une banquette, détourne le regard et repousse de ses mains une figure qui vient vers elle. Vêtue d'une large tunique, la Mort se présente en retirant son masque, laissant ainsi apparaître une tête squelettique. Tracée d'un geste rapide au crayon, la composition est relevée d'encre et de gouache blanche. Probable autoportrait symbolique, la jeune femme doit exprimer, dans une attitude théâtrale, les peurs profondes de l'auteur.

Avec ce dessin et d'autres feuilles de la même série, Stéphanie de Virieu s'essaye au genre fantastique. Né en Angleterre avec les premiers romans gothiques, ce genre se développe dans toute l'Europe depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. *Le Moine* de Matthew Gregory Lewis, publié en 1796 puis traduit en français l'année suivante, connaît une large diffusion. Située dans l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle, l'histoire est

celle d'un moine cruel qui pactise avec le diable pour se livrer à la débauche. Cette confrontation entre l'homme et le démon se retrouvera dans le *Faust* de Goethe publié en 1808. En peinture, les Anglais William Blake et Johann Heinrich Füssli apparaissent comme des précurseurs. Dans une lettre adressée à son frère Aymon en janvier 1824, Stéphanie de Virieu reconnaît son appétence pour les romans noirs et annonce : « Je t'assure que je ne ferai plus de sujets tirés de romans ni d'autres drogues semblables. Je ferai, si Dieu me prête vie, ou tâcherai de faire ce qui sera beau ». Ce message semble marquer l'arrêt d'un genre dans lequel Stéphanie excelle pourtant.

Des années plus tard, alors que son neveu Alphonse vient de confier la rénovation du château familial de Pupetières au célèbre architecte Eugène Viollet-le-Duc, Stéphanie décide de s'occuper de certains décors intérieurs. Pour l'une des chambres, elle renoue avec le genre fantastique de sa jeunesse en agrémentant les plafonds de scènes macabres. Peintes en rouge et noir, ces diableries donnent leur nom à la pièce toujours visible aujourd'hui : « la chambre des diables ».



### 13. Stéphanie de VIRIEU (1785-1873)

*La Tour*, vers 1819-1823

Fusain, pierre noire et craie blanche sur papier beige

23,2 x 15,4 cm

Provenance : ensemble de dessins par Stéphanie de Virieu ayant appartenu à ses neveux



Stéphanie de Virieu, *Vue du château de Pupetières*, avant 1830, lavis d'encre sur papier, collection particulière

« Le dessin n'était pas un simple goût chez moi, c'était une passion dominante, unique, absorbante, et elle m'a duré avec une intensité au-delà de bien d'autres passions et jusqu'à ce que les chagrins, des inquiétudes continuelles, soient venus m'en arracher, et encore dès que j'étais un peu tranquille, le dessin redevenait presque ma seule occupation et faisait toute ma joie. »

Extrait des souvenirs de Stéphanie de Virieu cité par René Oriard dans *Stéphanie de Virieu une artiste des terres froides* !, 2009

Stéphanie de Virieu voue toute sa vie à l'art et revendique pleinement le statut d'artiste dans ses lettres et ses mémoires sans pour autant courir après la gloire. Elle ne participe à aucun Salon et ne fait jamais graver ses œuvres pour les diffuser ; son travail reste inconnu du plus grand nombre. Après la Révolution, ayant retrouvé la jouissance de sa fortune, elle n'est pas contrainte de vendre ses œuvres pour subvenir à ses besoins. Selon la tradition familiale, le peintre David aurait dit que « Si elle fût demeurée pauvre, elle serait devenue célèbre ! ». Grande lectrice, elle puise dans la littérature les

sujets de certains de ses dessins et s'imprègne des goûts de son époque.

Une tour mystérieuse, dernier vestige d'un château en ruine, se dresse sur un rocher entouré par les eaux. Sa façade éventrée laisse passer la lumière d'une lune masquée par les nuages. À sa base, un passage creusé dans la roche s'ouvre sur un escalier. Deux minuscules figures s'en échappent. Un chevalier en armure, épée à la main, guide les pas d'une jeune femme drapée de blanc. Assurément une histoire de princesse délivrée de sa prison, telle que les aimaient les artistes troubadours de l'époque. Au-delà du prétexte romanesque, l'intérêt pour cette architecture de ruine ne peut qu'évoquer l'évidente nostalgie de Stéphanie pour le château familial de Pupetières détruit pendant la Révolution et qu'elle retourne voir souvent avec son frère Aymon et leur ami Alphonse de Lamartine. Techniquement, le dessin à la pierre noire et à la craie blanche reste attaché au goût gothique du XVIII<sup>e</sup> siècle tout en rappelant certaines belles feuilles de Pierre-Henri de Valenciennes ou de Jean-Honoré Fragonard.



#### 14. Stéphanie de VIRIEU (1785-1873)

*Dans les bras de la Mort*, vers 1823

Crayon, lavis d'encre et gouache blanche sur papier beige

19,6 x 25,4 cm

Provenance : ensemble de dessins par Stéphanie de Virieu ayant appartenu à ses neveux



Domenico Cunego d'après Michel-Ange, *La Création de la terre et des astres*, 1781, eau-forte et burin, Lyon, bibliothèque municipale

Certaines œuvres de jeunesse de Stéphanie de Virieu peuvent mêler fantastique et sentiment religieux. Un dessin, réalisé au début des années 1820, représente le transport d'une âme vers le ciel. Les spectres enchaînés soulevant la jeune femme sont couverts d'amples linéaux blancs dissimulant leur corps de squelette. Le traitement à la gouache diluée de ces figures, en transparence sur un papier préparé en brun rosé, appuie leur aspect fantomatique. En haut à droite de la composition, Dieu, les bras tendus, vient accueillir la défunte. Les yeux clos, les mains croisées sur le corps, la jeune morte est vêtue d'une délicate robe blanche brodée. Son visage apaisé évoque les traits de Stéphanie de Virieu tels qu'on peut les voir dans l'un de ses autoportraits. Comme son ami Alphonse de Lamartine, Stéphanie est préoccupée par la mort, si souvent croisée durant sa jeunesse, mais l'aborde ici avec une approche moins empreinte de terreur.

La composition peut être rapprochée de l'iconographie chrétienne de la translation du corps de sainte Catherine d'Alexandrie. Durant son voyage en Italie, entre 1823 et

1824, l'artiste parcourt les églises où elle peut croiser à plusieurs reprises cette thématique. Dans les lettres à son frère, elle raconte l'émerveillement que lui procure la découverte des œuvres de Michel-Ange au Vatican. La figure de Dieu descendant les bras tendus s'inspire directement d'un détail de la voûte de la chapelle Sixtine. Le feuillet, encore marquée par le souffle romantique des premières années, fut probablement réalisée durant son séjour en Italie puis rapportée en France dans les cartons de l'artiste.

À son retour, Stéphanie revient s'installer au château de Lempis où elle gagne peu à peu une réputation de grande piété en réalisant des peintures religieuses pour les églises de sa région et en faisant don de certaines de ses créations à des œuvres charitables. À la fin de sa vie, atteinte de cécité, elle cesse de peindre et de dessiner pour se consacrer à la sculpture. Retirée en Gascogne pour finir ses jours, malgré son âge, elle sculpte sa dernière œuvre : un chemin de croix en quatorze hauts-reliefs pour l'église de Poudenas.



## 15. Auguste GARNERAY (1785-1824)

*Études de costumes pour l'opéra Blanche de Provence ou la cour des fées*, vers 1821

Crayon et aquarelle sur papier

18,5 x 13 cm environ par dessin

Mention *Garneray* sur les montages d'origine



Auguste Garneray, *Costume de Blanche de Provence*, vers 1821, aquarelle sur papier, Paris, Galerie La Nouvelle Athènes

Auguste Garneray est le fils du peintre Jean-François Garneray et le frère d'Ambroise Louis Garneray qui deviendra lui aussi un peintre de talent. Ancien élève de son père, il poursuit ses études auprès de Jean-Baptiste Isabey et se spécialise dans l'art de l'aquarelle. Très tôt, il se fait connaître pour ses représentations de jardins et d'intérieurs savamment détaillés. Son style, au raffinement extrême, s'apparente souvent à celui des enlumineurs et des miniaturistes. Débutant au Salon de 1808, il y participe régulièrement jusqu'en 1824 avec des toiles et des aquarelles inspirées de l'histoire médiévale dans le style troubadour alors à la mode. Par l'entremise d'Isabey, Garneray devient le professeur particulier et le conseiller artistique de la reine Hortense. Sous la Restauration, il reprendra ce rôle auprès de la duchesse de Berry. En juillet 1819, Auguste Garneray devient dessinateur de costumes pour l'Opéra et pour le Théâtre-Italien en rejoignant Charles Cicéri alors chargé de la direction des décors.

Suite à l'assassinat du duc de Berry, poignardé à la sortie de l'Opéra le 13 février 1820, la naissance de son fils, le duc de Bordeaux, est vécue comme un don du ciel. Son baptême, célébré le 1<sup>er</sup> mai 1821, donne lieu à d'exceptionnelles festivités dans tout Paris. Ce jour-là, au palais des Tuileries, a lieu la création de l'opéra *Blanche de Provence ou la cour des fées*, en l'honneur du jeune prince. Quelques-uns des meilleurs compositeurs de l'époque, Boieldieu, Cherubini, Berton, Paër et

Kreutzer, s'associent pour composer la musique sur un livret de Théaulon et Rancé. Charles Cicéri est chargé des décors et Auguste Garneray des costumes. Divisée en trois actes, l'histoire qui se déroule au IX<sup>e</sup> siècle à Arles intègre en plus du rôle-titre de Blanche de Provence, le personnage de la fée Alcine interprétée par Mademoiselle Grassari ainsi que de nombreuses danseuses habillées en fées et sylphides pour les scènes de ballet. Les trois aquarelles de Garneray préparent à ces costumes. Les trois figures se distinguent par la couleur de leurs robes, bleu foncé, bleu clair et vert absinthe, ainsi que par quelques détails tels que les boutonnieres en forme de fleurs ou de caducées. Les trois fées portent des ailes de papillon, attributs mythologiques de Psyché, et sont représentées comme flottant sur des nuages. Les différentes esquisses de Cicéri pour les décors, conservées aujourd'hui à l'Opéra de Paris, présentent de vastes éléments figurant ces mêmes nuages.

Après cette première représentation en l'honneur du duc de Bordeaux devant la cour aux Tuileries, *Blanche de Provence* est joué à l'Opéra salle Favart à partir du 3 mai 1821. Peu de temps après, Auguste Garneray quitte Paris pour voyager en Italie jusqu'en 1822. À son retour, il reprend sa place comme créateur de costumes jusqu'à sa mort prématurée le 16 mars 1824. Le peintre Alexandre-Évariste Fragonard le remplacera à ce poste.



## 16. Louis BOULANGER (1806-1867)

### *Herminie soignant Tancredi*, vers 1826

Aquarelle sur papier

22,3 x 27,5 cm

Signé en bas à gauche *Louis Boulanger*

Louis Boulanger, que Victor Hugo appelait « mon peintre », est l'une des figures incontournables du mouvement romantique français. Peintre, illustrateur, décorateur, passionné de théâtre et de musique, il nous a laissé des images qui sont aujourd'hui indissociables de la vision que nous conservons de la scène parisienne de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Né en 1806, le jeune Louis entre à l'École des Beaux-Arts alors qu'il n'a que quinze ans. Inscrit dans l'atelier de Guillaume Guillon-Lethière, il participe une seule fois, en 1824, au concours du Prix de Rome. Très tôt, il se lie avec les frères Devéria et les artistes de la génération romantique.

Le célèbre poème épique *La Jérusalem délivrée* de Torquato Tasso (le Tasse), inspire les artistes rapidement après sa publication en 1581. Les différents personnages de l'histoire évoluent durant le siège et la prise de Jérusalem par les croisés sous la direction de Godefroy de Bouillon. Deux siècles et demi plus tard, les artistes romantiques français puisent encore dans le texte pour illustrer l'épopée d'Armide, Renaud, Tancredi et Herminie. Au milieu des années 1820, Louis Boulanger traite par deux fois l'avant-dernier chant du poème du Tasse (chant XIX) où Herminie, fille du roi d'Antioche, vient au secours du chevalier Tancredi lorsqu'elle le trouve blessé suite à son combat contre le géant Argant.



Pier Francesco Mola, *Tancredi soigné par Herminie et Vafrin*, vers 1650-1660, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

Bien que son ennemie, la jeune femme s'agenouille à côté de lui et bande sa tête afin de soigner ses blessures. Réalisée à l'aquarelle, la composition de Boulanger montre le chevalier en armure assis au pied d'un arbre. Herminie, vêtue en gente dame de la Renaissance, noue autour de sa tête un foulard pour arrêter le saignement. Complétée de deux autres figures, Vafrin l'écuyer de Tancredi qui retient son cheval et une suivante d'Herminie, la scène se détache sur fond de paysage. Le traitement de l'arrière-plan montre l'influence des aquarellistes anglais devenus des modèles pour les jeunes peintres parisiens. Une seconde aquarelle de composition presque identique a été présentée à la maison Victor-Hugo dans le cadre de l'exposition rétrospective consacrée à Louis Boulanger en 2022. Actuellement conservée dans une collection particulière, cette autre version intègre un bosquet sur la droite et délaisse le traitement des figures secondaires au profit de l'effet général et de la couleur.

Avec le *Supplice de Mazeppa*, Louis Boulanger remporte un immense succès au Salon de 1827. Six ans plus tard, il retourne puiser dans *La Jérusalem délivrée* le sujet d'un nouveau tableau : *Carlo et Ubaldo allant chercher Renaud dans les jardins d'Armide*. Exposée au Salon de 1833, cette peinture représente les autres héros du poème.



## 17. Jean BILLAUD (1769-1846)

### *Vue intérieure de la Galerie Colbert*, vers 1826-1827

Aquarelle et crayon sur papier

24 x 16 cm



Jean Billaud, *Vue intérieure de la Galerie et Rotonde Colbert*, 1826, aquarelle sur papier, Paris, musée Carnavalet

« Depuis que le nombre des voitures s'est accru à Paris d'une manière effrayante pour les piétons, l'industrie s'est imaginée d'ouvrir des galeries couvertes, des bazars où elle expose ses produits aux regards du public. Là, à l'abri du froid dans l'hiver, de la chaleur dans l'été, de la pluie et de la crotte dans toutes les saisons, et des accidents sans nombre qui menacent le promeneur dans les rues fréquentées, il peut, en sécurité, vaquer à ses occupations... »

François Thiollet, *Nouveau recueil de menuiserie et de décorations intérieures et extérieures*, 1837

En 1826, la société immobilière Adam et Compagnie fait appel à Jean Billaud. Oublié aujourd'hui, cet architecte originaire de Marans, près de La Rochelle, semble avoir principalement été chargé de remanier des bâtiments préexistants. Ce projet immobilier – un nouveau passage dans Paris entre la place des Victoires et le jardin du Palais-Royal – doit concurrencer la galerie Vivienne inaugurée trois ans plus tôt. Depuis la fin du siècle précédent, ces espaces couverts se multiplient dans le centre de la capitale. Après avoir acheté pour le détruire l'ancien hôtel particulier de Colbert, les promoteurs font aménager, derrière la façade surélevée, deux longs couloirs en équerre longés par des boutiques aux vitrines luxueuses et donnent au nouveau lieu le nom de Galerie Colbert. Billaud couvre l'ensemble par des verrières pour faire entrer la lumière et décide de bâtir une vaste rotonde de quinze mètres de diamètre à la jonction des corridors. Le

décor intérieur, d'inspiration néoclassique, intègre de nombreux symboles qui évoquent le commerce. Sur une aquarelle représentant l'un des deux axes de la galerie, l'architecte met en avant ses choix chromatiques : rouge à l'imitation du marbre pour les bases, jaune pour le fût des colonnes et gris veiné pour les murs ; les corniches, moulures et médaillons sont peints en blanc sur des fonds violets. Des frontons suspendus rythment la verrière avec des motifs blanc et bleu entourés d'ocre et encadrés d'entrelacs rouges. Au fond, fermant la perspective, Jean Billaud esquisse le monumental candélabre en bronze qu'il a fait installer sous la coupole. Couronné de sept globes de cristal éclairés au gaz, l'objet est vite surnommé par les Parisiens le « cocotier lumineux ». Le musée Carnavalet à Paris conserve une autre aquarelle de l'auteur, plus détaillée, intégrant des personnages. Cette dernière a servi de modèle pour une gravure de Levelly imprimée par Engelmann à la fin des années 1820.

La Galerie Colbert ne rencontre pas le succès escompté et ne parvient pas à supplanter sa voisine la Galerie Vivienne. Abandonnée en 1975, elle est rachetée dix ans plus tard par la Bibliothèque nationale pour être entièrement rénovée et abriter différentes institutions liées au patrimoine culturel, notamment l'Institut national d'histoire de l'art. Le grand candélabre disparu depuis 1916 est remplacé par une fonte en bronze de l'*Enrydice* de Nanteuil.



## 18. Jacques-Louis de LA HAMAYDE de SAINT-ANGE dit SAINT-ANGE (1780-1860)

*Vue intérieure du Palais Brongniart*, vers 1827

Aquarelle et traits d'encre sur papier

30,5 x 45,2 cm

Signé en bas à droite *L. S<sup>t</sup> ange*



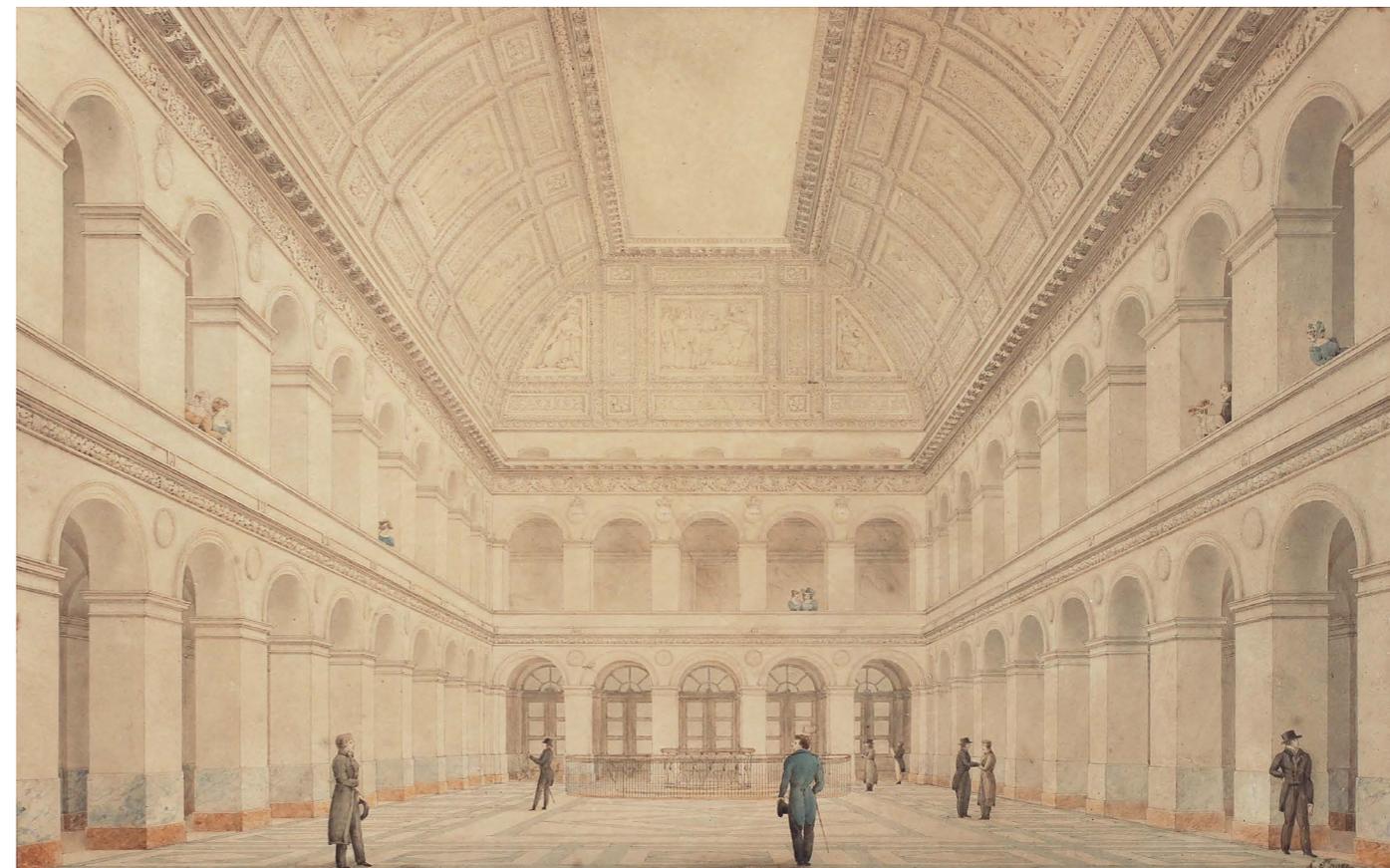
Saint-Ange, *Vue perspective de la Bourse, façade Ouest*, 1828, aquarelle sur traits d'encre sur papier, collection particulière

Le premier projet pour la création d'une bourse centralisée à Paris remonte à la période révolutionnaire et devait avoir pour emplacement celui de l'actuelle église de la Madeleine. En 1806, Napoléon décide d'élever à cet endroit un temple à la gloire de la Grande Armée qui sera finalement transformé en église en 1811. L'architecte désigné pour mener les travaux de la Bourse, Alexandre Brongniart, propose alors de déplacer le chantier sur l'emplacement du couvent des Filles-Saint-Thomas. La construction, débutée en 1808, s'interrompt à la mort de Brongniart en 1813. Éloi Labarre, chargé de terminer les travaux, ne modifie pas les plans de l'extérieur de l'édifice conçus par son prédécesseur, mais remanie les aménagements intérieurs. Il confie les décors peints du bâtiment aux peintres Alexandre-Denis Abel de Pujol, Charles Meynier, Auguste Vinchon et Merry-Joseph Blondel, puis fait appel aux sculpteurs Louis-Denis Caillouette et Jean-Baptiste Joseph De Bay pour la création des statues allégoriques. L'architecte Saint-Ange est nommé inspecteur des travaux. Ses dessins conservés aux archives de la Bourse documentent les différentes étapes de cette construction.

Né à Paris en 1780, Jacques-Louis de La Hamayde de Saint-Ange se forme auprès d'Antoine Vaudoyer avant de rejoindre le cabinet de Charles Percier et Pierre Fontaine qu'il assiste dans leurs différents projets de modernisation de la capitale. Alexandre Brongniart, à cette époque inspec-

teur du Mobilier impérial, le charge de créer des dessins pour différentes manufactures. Nommé dessinateur au Mobilier impérial en 1810 puis au Garde-meuble de la Couronne en 1816, Saint-Ange fournit des dessins de style néoclassique pour la confection de tapisseries et de tentures. En 1817, il crée les tissus du mobilier de la chambre du Roi au palais des Tuileries pour Louis XVIII puis le tapis de chœur de la cathédrale Notre-Dame de Paris à la demande de Charles X.

À la fin du chantier de construction de la Bourse en 1825, Saint-Ange réalise plusieurs grands dessins qui témoignent de l'achèvement des travaux. Une vue extérieure du bâtiment qui sera exposée au Salon de 1831 et une première vue intérieure datée de 1827 sont réapparues sur le marché de l'art en 1999. Un troisième dessin inédit complète cet ensemble. Tracée au crayon et à la plume relevée d'aquarelle, cette vue présente la nef de la grande salle des marchés, également appelée « salle de la corbeille ». D'une superficie de presque 600 m<sup>2</sup>, elle est dominée par sa verrière centrale placée à 28 mètres de hauteur et son plafond à caissons ornés des peintures de Meynier et d'Abel de Pujol. Quelques rares figures d'élégants en costumes du temps donnent l'échelle sans chercher à restituer l'animation et le tumulte de ce haut lieu de la vie parisienne. Aujourd'hui, le palais Brongniart est devenu un lieu de conférence et de congrès qui accueille chaque année le Salon du dessin depuis 2004.



## 19. Jean-Lubin VAUZELLE (1776-1839)

### *Vue extérieure de la Santa-Casa à Lorette*, 1829

Aquarelle et gouache sur papier

51,5 x 41 cm

Signé et daté en bas à gauche VAUZELLE F.<sup>T</sup> 1829

### *Vue intérieure de la Santa-Casa à Lorette*, 1829

Aquarelle et gouache sur papier

51 x 40,5 cm

Signé et daté en bas à gauche VAUZELLE. F.<sup>T</sup> 1829

Fils d'un plâtrier, Jean-Lubin Vauzelle est né Angerville-la-Gate (dans l'actuelle Essonne) en 1776. Lorsqu'il débute au Salon de 1799, il se présente comme élève de Perrin avant de revendiquer plus tard son passage dans l'atelier d'Hubert Robert. À partir du Salon de 1808, Vauzelle expose régulièrement et reçoit une médaille d'or en 1810. Dès ses premières participations, ses toiles et aquarelles montrent un goût presque exclusif pour l'architecture et en particulier pour celle de style gothique et Renaissance. Proche depuis sa jeunesse de l'historien, créateur et conservateur du musée des Monuments français, Alexandre Lenoir, Vauzelle représente les différents espaces de ce lieu voué à la préservation du patrimoine. Figure majeure du style troubadour en France au côté des peintres Charles-Marie Bouton, Fleury Richard et Pierre Révoil, Vauzelle développe un style qui rapproche souvent ses œuvres de l'enluminure. Le baron Taylor et Charles Nodier font appel à lui durant les années 1820 pour contribuer à l'illustration des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*.

En 1829, Jean-Lubin Vauzelle quitte la France pour l'Italie. De nombreux dessins au trait ou en couleur, datés de cette année-là et de la suivante, témoignent de son parcours dans la péninsule : une *Vue du Forum* et une *Vue de l'intérieur du Colisée* confirment son séjour romain alors qu'une *Vue du*

*Grand Canal* permet de le situer à Venise. Deux autres aquarelles de grand format datées de 1829 attestent du passage de l'artiste dans la ville de Lorette sur la côte adriatique. Elles représentent une vue extérieure et une vue intérieure de la *Santa Casa* dans le sanctuaire de Lorette. Selon la tradition catholique, ce modeste édifice de brique serait la maison où l'archange Gabriel apparaît à la Vierge Marie pour lui annoncer sa maternité divine. Aujourd'hui, entourée d'un somptueux sarcophage de marbre dû au célèbre Bramante, la Santa-Casa est placée au centre d'une basilique monumentale construite et décorée entre 1450 et 1510 par les meilleurs artistes d'Italie. Vauzelle restitue ces deux vues avec la science d'un architecte et les anime de nombreuses figures de pèlerins dont il traite les costumes avec beaucoup de soin. Composées en pendants, les deux œuvres mettent en évidence le fort contraste entre le raffinement luxueux du sarcophage en marbre et l'humble austérité de l'intérieur en brique.

De retour en France au début des années 1830, Vauzelle ne retrouve pas sous le règne de Louis-Philippe le succès qu'il a pu connaître avant son départ. À partir de 1831, il expose presque exclusivement des aquarelles inspirées par son séjour italien et choisit de présenter pour le Salon de 1834 une réduction de son aquarelle *Vue extérieure de la Santa-Casa à Lorette* dissociée de la vue intérieure qu'il ne répète pas.



Jean-Lubin Vauzelle, *Rome, vue du Colisée*, 1829, aquarelle sur papier, collection particulière





## 20. Jean-Baptiste THOMAS (1791-1834)

### *Sentenza di morte*, 1829

Lavis d'encre brune sur papier

22,4 x 18 cm

Signé et daté en haut à droite *Thomas / 1829*

Titre en bas à droite *SENTENZA DI MORTE*



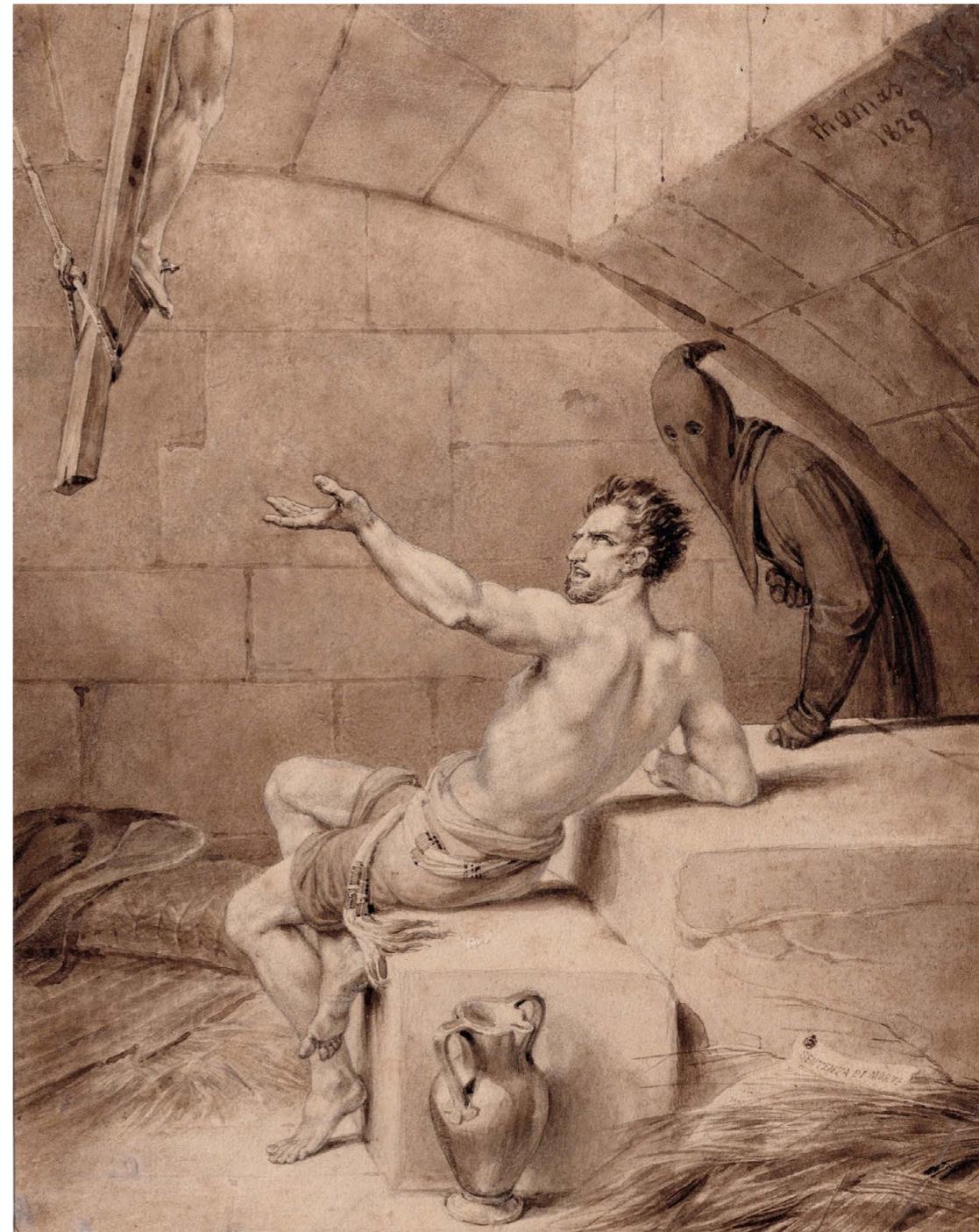
Jean-Baptiste Thomas, *Procession de la statue de Saint Janvier dans les rues de Naples, pendant une éruption du Vésuve*, 1822, huile sur toile, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon

Jean-Baptiste Thomas débute ses études à l'âge de quinze ans dans l'atelier de François-André Vincent et remporte le Prix de Rome de peinture d'histoire en 1816. Reçu comme pensionnaire à la Villa Médicis la même année, il retrouve sur place les peintres Léon Pallière, Jean Alaux et Édouard Picot. Le jeune artiste réalise, en marge des travaux imposés par l'école, un grand nombre de dessins et d'aquarelles illustrant la vie quotidienne romaine. Véritable reportage sur la vie à Rome pendant le pontificat de Pie VII, une partie de cet ensemble (soixante-et-onze dessins) sera publiée sous forme de recueil lithographique en 1823 par Firmin Didot sous le titre *Un an à Rome et dans ses environs*. Après avoir passé moins de deux ans sous la direction de Charles Thévenin, Thomas doit brusquement interrompre son séjour pour des raisons familiales en 1818 et rentre en France.

Dès 1819, le peintre participe au Salon où il présente une toile intitulée *Jésus-Christ chassant les vendeurs du Temple*. Acquise par l'État et toujours en place dans l'église Saint-Roch, l'œuvre remporte un succès critique et populaire. Les années suivantes, Thomas reçoit d'autres commandes officielles pour des peintures religieuses et historiques tout en exposant des toiles et aquarelles inspirées de son voyage en Italie. En 1829, porté par la fougue romantique, il publie un petit recueil de lithographies sous le titre de *Le Rêve, ou les effets du Romantisme sur un jeune surnuméraire à l'Arrière*. Cet opuscule,

illustré de six dessins, montre l'esprit piquant et plein d'humour de Thomas, capable d'autodérision, qui contraste avec l'académisme attendu d'un ancien lauréat du prix de Rome et séduit Eugène Delacroix ainsi que de nombreux jeunes artistes romantiques. La même année, Thomas réalise au lavis d'encre brune une composition qui mêle souvenirs de son passage en Italie et thème sombre du romantisme ambiant. Titrée en italien dans l'image sur une feuille de papier *SENTENZA DI MORTE*, l'œuvre représente un condamné à mort dans sa cellule. Assis sur un bloc de pierre, il tend le bras en direction d'un crucifix suspendu au plafond et semble en appeler à Dieu. Derrière lui, un homme en costume de pénitent noir, coiffé du traditionnel *capirote*, vient de lui annoncer la sentence.

La thématique de la mort est récurrente dans l'œuvre de Thomas de même que la figure inquiétante du pénitent qui se répète dans ses lithographies et sur ses toiles. Apparemment jamais traduite en gravure, cette composition doit faire référence à un épisode précis tiré de la littérature, de l'histoire ancienne ou à un fait divers de l'époque. Jean-Baptiste Thomas meurt en 1834 à l'âge de quarante-deux ans. En 1816, François-André Vincent, son maître, lui aurait dit avant de s'éteindre : « Vous, mon ami, êtes le dernier des élèves que j'ai fait ; [...]. Je puis mourir content ».



## 21. Claude-Aimé CHENAVARD (1798-1838)

*Métier à tisser de la manufacture Chenavard*, vers 1827-1832

Encre noire et lavis brun sur papier

16,5 x 30,4 cm

Publication : frontispice reproduit en gravure dans *Recueil des dessins de tapis, tapisseries et autres objets d'ameublement exécutés dans la manufacture de M. M. Chenavard à Paris*, Paris, Émile Lecomte, vers 1833



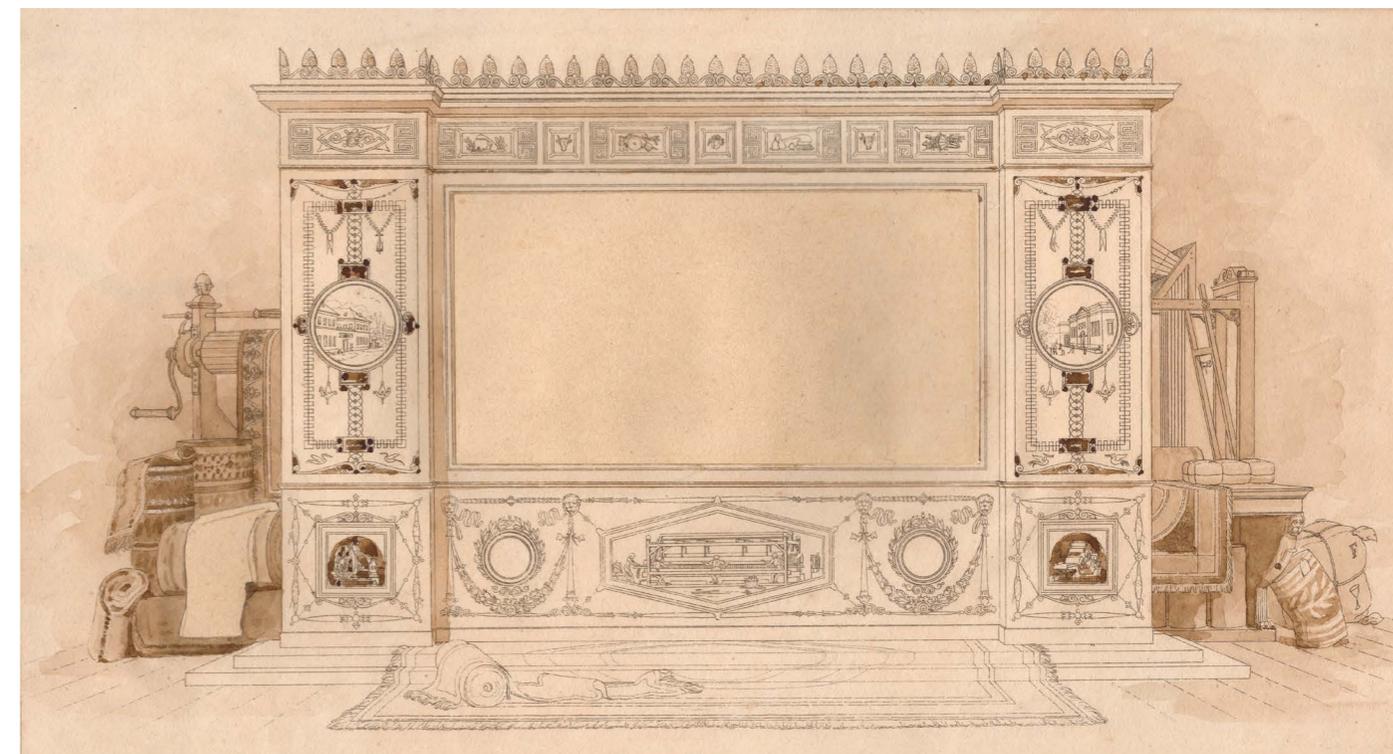
Claude-Aimé Chenavard, *Vase dans le style Renaissance*, 1830, gouache sur papier, Sèvres, Manufacture et musée nationaux

Né à Lyon en 1798, Claude-Aimé Chenavard grandit au sein de la manufacture de son père qui, à l'origine spécialisée dans le tissage de la soie et la fabrication de papiers peints, s'ouvre à la production d'objets d'arts décoratifs de très grande qualité. Adolescent, il entre en apprentissage dans l'atelier d'un architecte du nom de Dromard avant de s'inscrire à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1812. Fêru d'histoire, le jeune étudiant fréquente les bibliothèques et complète sa formation académique en autodidacte avant d'intégrer l'entreprise familiale. En 1829, Chenavard est appelé par le comte Turpin de Crissé, inspecteur des Beaux-Arts de la maison du Roi, à « redresser » la manufacture de tapisseries de Beauvais. À cette époque, l'artiste commence à publier ses recherches et ses réalisations sous forme de recueils gravés. Le premier, *L'Album de l'ornemaniste* en 1827, sera rapidement suivi d'autres ouvrages.

Le *Recueil des dessins de tapis, tapisseries et autres objets d'ameublement exécutés dans la manufacture de M. M. Chenavard à Paris*, publié par Émile Lecomte, s'ouvre sur un frontispice gravé représentant un luxueux métier à tisser au centre duquel est repris le titre du recueil. Dessiné à la plume et au lavis d'encre brune sans lettrage, la feuille qui prépare à la gravure donne à la machine ouverte en son centre des airs de théâtre de marionnettes. Les décors de style pompéien entourent des

cartouches aux formes géométriques dans lesquels l'artiste a inséré des vues intérieures et extérieures de sa manufacture. De part et d'autre, les rouleaux de tissu et les tapisseries se mêlent à la machinerie complexe du métier.

La manufacture familiale vendue à la fin des années 1820, Chenavard s'impose peu à peu comme un rénovateur des arts décoratifs en France. Selon lui, la valeur d'une œuvre décorative tient à l'excellence de sa forme plus qu'à la richesse de sa matière. En tant qu'ornemaniste et décorateur, il fournit des dessins à la manufacture de Sèvres, dirigée par Alexandre Brongniart. L'artiste présente au Salon de 1831 un projet dessiné pour un vase monumental de style Renaissance et attire l'attention du public et de la critique sur lui. L'année suivante, le vase une fois sorti des fours de Sèvres est exposé à son tour. L'immense succès rencontré par celui-ci marque un tournant dans la production de la célèbre manufacture qui depuis plus de trente ans n'usait que du style néoclassique pour ses pièces d'exception. En 1833, le talent de Chenavard est déjà largement reconnu. Le journal *L'Artiste* le décrit tout à la fois comme « architecte, peintre, historien, ornemaniste, décorateur, poète, dessinateur ». On pourrait ajouter à cela la qualité d'ingénieur tant il maîtrise, au-delà de la forme purement esthétique, toutes les questions techniques de production, souvent ignorées par les autres artistes de son époque.



## 22. Léon COGNIET (1794-1880)

*Portrait de profil du général Bonaparte*, vers 1828-1833

Crayon noir sur papier

14,2 x 13,3 cm

Provenance : Galerie de Bayser, *Catalogue Léon Cogniet*, novembre 2013, n°13 : *Buste de Bonaparte*



Léon Cogniet, *L'Expédition d'Égypte sous les ordres de Bonaparte*, 1829-1835, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

Fils d'un dessinateur de papiers peints, Léon Cogniet a seize ans lorsqu'il entre à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier de Pierre Guérin. Durant sa scolarité, il se lie d'amitié avec Ary Scheffer, Eugène Delacroix et Théodore Géricault. Après plusieurs tentatives aux concours de l'École, il remporte le Prix de Rome en 1817 avec *Hélène délivrée par Castor et Pollux*. Lauréat, Cogniet part pour l'Italie où il est attendu comme pensionnaire à la Villa Médicis. À Rome, l'artiste pratique le paysage de plein air tout en travaillant sur ses envois officiels. Obligé de quitter Rome pour des raisons de santé, Cogniet rentre à Paris. Le peintre expose au Salon où il rencontre un succès grandissant à chacune de ses participations : *Marius sur les ruines de Carthage*, commencé à Rome, est acheté par le roi et *Scène du Massacre des Innocents*, présenté au Salon de 1824, reçoit des critiques élogieuses. Trois ans plus tard, il termine son *Numa Pompilius donnant les lois à Rome*, commandé par l'État pour le décor de la troisième salle du Conseil d'État au Louvre.

En 1828, la direction des Musées royaux demande à Léon Cogniet de travailler sur une nouvelle œuvre à destination du Louvre pour orner le plafond de la salle des papyrus et des manuscrits grecs. Le sujet choisi est *L'Expédition d'Égypte sous les ordres de Bonaparte*. La toile de grandes dimensions, plus de six mètres sur dix mètres, nécessite de nombreuses recherches et donne lieu à de multiples études et esquisses.

Restée inachevée au moment des journées de juillet 1830, durant lesquelles Léon Cogniet prend le parti de Louis-Philippe, la toile est exposée en l'état une première fois en 1833 avant d'être livrée en 1835. La composition du peintre installe l'ensemble des figures sur le toit d'un temple égyptien en ruine sortant du sable. Sous la voile imposante d'une tente, plongée dans l'ombre, on peut reconnaître la silhouette en contre-jour du jeune général Bonaparte coiffé de son bicorne et entouré de savants, d'artistes, de militaires et d'ouvriers français et égyptiens. Du fait de la destination de l'œuvre, Cogniet choisit de traiter le caractère scientifique de l'expédition plutôt que ses aspects militaires.

Pour représenter le futur empereur, l'artiste réalise un grand nombre de dessins en prenant pour modèles les portraits peints et gravés par ses aînés au tournant du siècle. C'est probablement le cas pour une feuille de petit format sur laquelle Cogniet trace à la pierre noire le profil de Napoléon alors général, les cheveux longs tombant sur la nuque et vêtu d'une veste au col haut replié. On retrouve dans cette étude une physionomie identique à celle des portraits réalisés par Jacques Louis David ou Antoine Jean Gros pour représenter Bonaparte sur le pont de Rivoli ou à son retour d'Égypte. Le peintre choisira finalement de montrer le jeune général de face et coiffé du bicorne pour son plafond du Louvre.



### 23. Achille DEVÉRIA (1800-1857)

*Portrait de Céleste Motte, épouse du peintre*, vers 1832

Mine graphite sur papier

52,6 x 39,7 cm

Signé en bas à droite *A Devéria*



David d'Angers, *Céleste Motte*, 1828, plâtre, Paris, musée du Louvre

Céleste Motte (1812-1879), fille de l'imprimeur et lithographe Charles Motte, grandit entourée par les artistes et les écrivains qui travaillent avec son père. Enfant elle pose devant les peintres, les graveurs et les sculpteurs fréquentant l'imprimerie. En 1825, alors que Céleste n'a que treize ans, un jeune artiste qui fournit des dessins à son père, Achille Devéria, fait pour la première fois son portrait. Le dessinateur et son modèle se revoient souvent, tombent amoureux et se marient quatre ans plus tard. Achille Devéria est l'aîné d'une famille d'artistes ; son frère Eugène vient de remporter un immense succès au Salon de 1827 avec sa *Naissance d'Henri IV*, tandis que sa jeune sœur, Laure, montre déjà des dispositions pour la peinture de fleurs. L'année de leur mariage, Achille fait éditer une série de dix-huit planches lithographiques intitulée *Les Heures du jour*, illustrant par une succession de portraits féminins les toilettes à porter en fonction de chaque heure de la journée d'une Parisienne. Céleste lui sert là encore de modèle pour plusieurs de ces lithographies.

Rue Neuve-Notre-Dame-des-Champs, le couple partage sa maison-atelier avec Eugène et Laure Devéria. Là, Céleste prend une nouvelle fois la pose pour son mari : assise dans un fauteuil au dossier de bois richement décoré, elle porte une robe sombre de satin garnie de nœuds et bordée de dentelles.

Sa coiffure, très élaborée, évoque celle des princesses médiévales que l'on trouve dans les livres romantiques pour lesquels Achille fournit des illustrations. Le menton retenu par sa main droite, la jeune femme tourne la tête vers une table où sont disposés un portrait encadré et une boîte en forme d'œuf montée sur un piétement en bronze. Sur cette feuille de grand format, Devéria montre l'étendue de son talent de dessinateur en rendant avec justesse le soyeux des étoffes par croisement resserré des traits de son crayon. Portraitiste reconnu et apprécié, Achille reçoit tous les membres des cercles romantiques, Balzac, Hugo, Mérimée ou Franz Liszt et fige sur le papier leurs traits pour l'éternité.

Après la mort de son père en 1836, Céleste Devéria rachète les presses de l'atelier lors de la vente judiciaire de son matériel et reprend la direction de l'imprimerie pour laquelle elle reçoit l'agrément l'année suivante. À la fin des années 1840, Achille Devéria est nommé directeur du département des Estampes de la Bibliothèque nationale et conservateur adjoint du département égyptien au Louvre. Le couple aura plusieurs enfants dont Théodule Charles, né en 1831, futur égyptologue et Sara née en 1838, qui épousera le peintre paysagiste Paul-Alfred Colin.



## 24. Charles GLEYRE (1806-1874)

### *Portrait du peintre Sébastien Cornu*, vers 1832

Mine graphite sur papier

26,4 x 19,8 cm

Provenance : vente Tajan, Paris, 18 novembre 2011, n°110

Exposition : *Charles Gleyre (1806-1874) : Le Romantique repenté*, Paris, Musée d'Orsay Hazan, 2016, cat. 2, p. 78 et p. 255



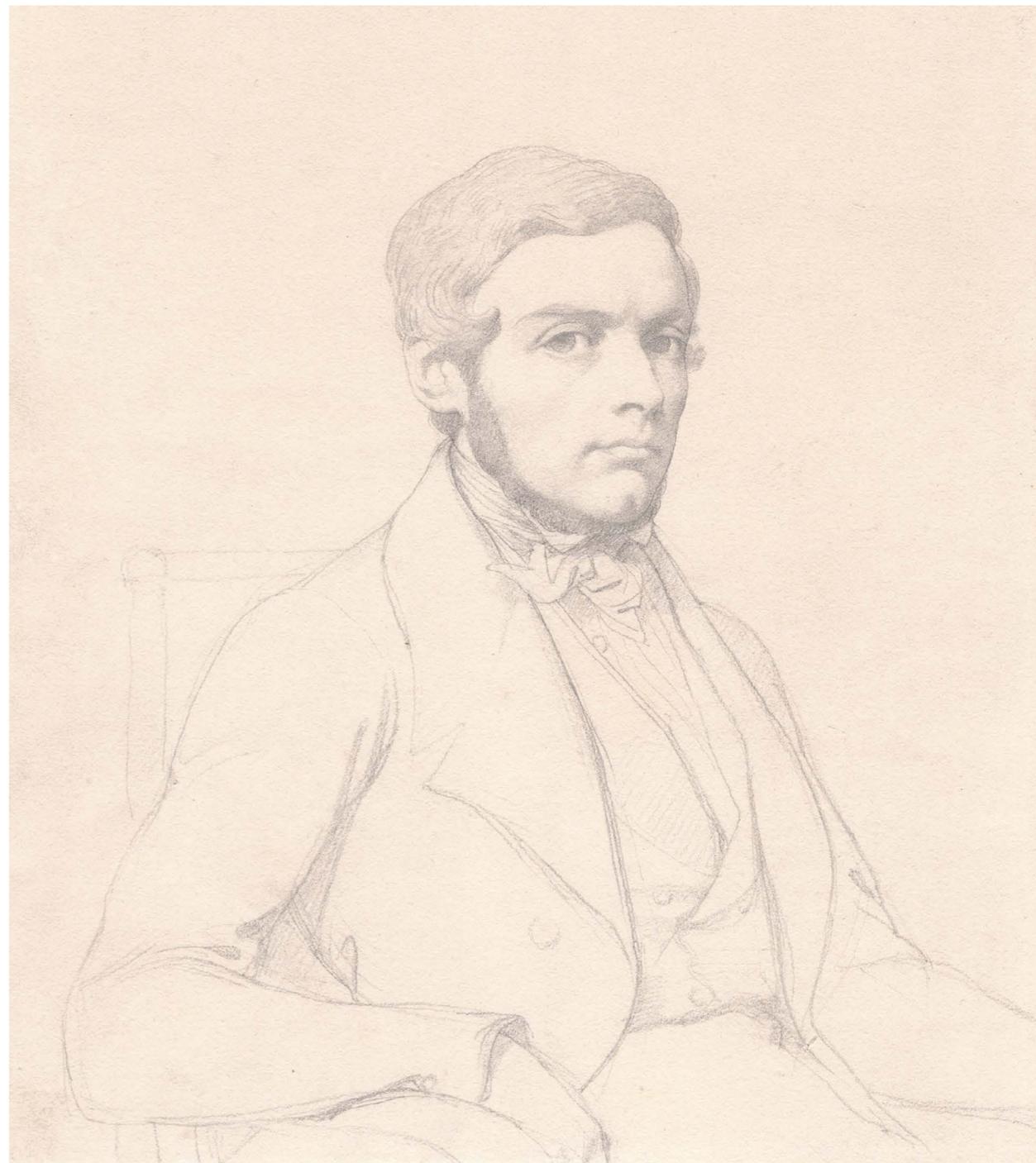
Sébastien Cornu, *Portrait de Charles Gleyre*, vers 1830, huile sur toile, Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts

Sébastien Cornu (1804-1870), fils d'un grainetier d'origine franc-comtoise, entre à douze ans dans l'atelier de Fleury Richard à l'école des Beaux-Arts de Lyon. Récompensé par plusieurs prix, il poursuit sa formation avec le peintre Claude Bonnefond avant de partir pour Paris en 1826. Accepté par Ingres dans son atelier, le jeune homme y retrouve d'autres élèves lyonnais tels que les frères Flandrin, Louis Janmot, Claudius Lavergne ou Joseph Guichard. Au bout de deux ans, son nouveau maître l'incite à voyager en Italie pour se former au contact des artistes de la Renaissance. Soutenu financièrement par Claude Bonnefond, Sébastien Cornu prend la route en compagnie du peintre Charles Gleyre avec lequel il arrive à Rome après avoir traversé la France à pied. Ce séjour qui dure de 1829 à 1835 scelle l'amitié des deux artistes, mais s'avère difficile pour Cornu souvent en manque d'argent. De cette époque, datent deux portraits : le premier de Charles Gleyre peint par Cornu, le second, un dessin inversant auteur et modèle.

Assis dans un fauteuil dont seule une partie du dossier est visible, Sébastien Cornu prend la pose de trois quarts en tournant légèrement la tête pour regarder dans notre direction. Élégamment vêtu d'une veste et d'un gilet, il porte un collier de barbe qui masque sa jeunesse. Cadré à mi-corps, l'ensemble du portrait est tracé d'un crayon léger, simplement accentué pour rendre l'intensité du regard et la noirceur de la barbe du modèle. En 1832, Gleyre dessine également un

portrait de la belle Albertine-Hortense Lacroix, filleule de la reine Hortense et future épouse de son ami. Cornu, lui, peint son autoportrait. On retrouve dans la feuille de Gleyre l'influence indéniable d'Ingres qui ne fut pourtant pas son maître.

Charles Gleyre, fils d'un modeste cultivateur du canton de Vaud en Suisse, était entré en 1825 dans l'atelier de Louis Hersent à Paris. En marge de ses études, il avait rencontré Sébastien Cornu qui s'apprêtait à partir en Italie. N'ayant pas la nationalité française et ne pouvant donc pas concourir au Prix de Rome, il décide d'accompagner son nouvel ami. Durant ce voyage, si Cornu a la chance de rencontrer sa femme, Gleyre trouve en la personne de John Lowell Junior, un soutien et un mécène. Riche industriel américain et amateur d'art, ce dernier accepte de financer les deux peintres pour une traversée de la Méditerranée en direction de la Grèce et de l'Asie Mineure. En échange, ils lui offrent des dessins et des aquarelles illustrant les sites découverts. De retour en France après ce long périple, les deux hommes connaissent une brillante carrière académique. Sébastien Cornu, grâce à sa femme, intègre le cercle proche de la famille impériale et Charles Gleyre, devenu professeur, forme dans son académie la génération de ceux qui deviendront les impressionnistes : Alfred Sisley, Claude Monet, Frédéric Bazille et Auguste Renoir.



## 25. James PRADIER (1790-1852)

### *Bellérophon et Sthénébée sur le dos de Pégase*, vers 1840

Encre brune et mine graphite sur papier

13,3 x 15,9 cm

Trace d'un cachet en bas à gauche J. PRADIER

Provenance : vente anonyme, Paris, hôtel Drouot, M<sup>e</sup> de Ricqlès, 8 juin 1994, n<sup>o</sup> 33 ; vente anonyme, Paris, hôtel Drouot, Chayette-Cheval, 2 février 1998, n<sup>o</sup> 108



Antoine-Louis Barye, *Angélique et Roger montés sur l'hippogriffe*, vers 1840, bronze, Paris, musée du Louvre

Quelles que soient les versions antiques dans lesquelles apparaît le personnage mythique de Sthénébée, celle-ci connaît une fin tragique. Chez Euripide, cette reine de Tyrinthe, épouse de Proétos, tombe amoureuse de Bellérophon et tente en vain de le séduire. Le jeune héros, dont les sentiments ne sont pas réciproques, finit par provoquer la colère de Sthénébée qui complotte contre lui. Averti par un membre de la cour, Bellérophon décide de se venger et feint de partager sa passion en lui proposant de l'emmenner jusqu'en Carie sur le dos de Pégase. Aveuglée par son amour, Sthénébée accepte de le suivre et alors qu'ils survolent les mers, elle est précipitée dans les airs par Bellérophon et se noie. Du point de vue purement iconographique, ce sujet est à rapprocher du mythe de Persée délivrant Andromède raconté par Ovide dans ses *Métamorphoses* et de celui de Roger délivrant Angélique tel que décrit par l'Arioste dans son *Orlando furioso*. Ces deux thématiques, plus populaires chez les artistes du XIX<sup>e</sup> siècle que l'histoire de Sthénébée, associent également un héros masculin, une jeune femme et une monture volante légendaire. Si chez Ovide nous retrouvons Pégase comme chez Euripide, à aucun moment Andromède ne le chevauche alors que chez l'Arioste, l'animal sur lequel s'enfuient les deux amants n'est pas un cheval, mais un hippogriffe.

Jean-Jacques Pradier, dit James Pradier, est un artiste né à Genève en 1790. Lauréat du Prix de Rome de sculpture

en 1813 après avoir fréquenté l'atelier de François-Frédéric Lemot, il part pour Rome. Renvoyé de la Villa Médicis pour mauvais comportement, il rentre en France et débute au Salon de 1819 avec une *Bacchante* qui est récompensée d'une médaille d'or par le jury. Peu de temps après, Pradier entame une liaison avec Juliette Drouet qui donnera naissance à leur fille Claire en 1826. Élu comme membre de l'Académie des Beaux-Arts alors qu'il n'a que trente-sept ans, le sculpteur reçoit tous les honneurs que peut espérer un artiste de son temps. Sous la monarchie de Juillet, son travail toujours très apprécié lui vaut de nombreuses commandes.

En 1840, Antoine-Louis Barye, autre célèbre sculpteur de l'époque, conçoit un groupe en bronze sur le thème de *Roger délivrant Angélique* comme motif central d'une pendule commandée par le duc de Montpensier. Cette œuvre rapidement éditée doit attirer l'attention de Pradier qui, dans un dessin très vif tracé à l'encre brune, semble vouloir répondre à son illustre confrère. Il choisit alors d'explorer le sujet proche de *Bellérophon et Sthénébée sur le dos de Pégase*. Les jambes arrière du cheval touchant l'écume montrent la préoccupation technique du sculpteur devant créer un socle pour le groupe en porte-à-faux. Cette étude, aussi rapide que puissante, semble être le seul dessin connu pour un projet qui ne sera jamais sculpté par l'auteur.



## 26. Eugène ISABEY (1803-1886)

*Bateau échoué sur les rochers*, vers 1840

Aquarelle sur papier

12,5 x 23,4 cm



Eugène Isabey, *Orage en mer*, vers 1850, plume, encre brune, aquarelle et gouache sur papier, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts

Fils du peintre Jean-Baptiste Isabey, le plus célèbre miniaturiste et décorateur de l'Empire, Eugène naît et grandit au Louvre – où sa famille est installée –, entouré par les meilleurs artistes du temps. Cet environnement ne l'incite pas pour autant à suivre cette voie car le jeune homme développe très tôt une passion pour les bateaux et veut devenir marin. Eugène finit cependant par céder aux injonctions de son père et entame une carrière artistique. Fréquentant Delacroix, Bonington et les cénacles romantiques, il s'illustre même comme l'un des meilleurs peintres de sa génération. Ses premiers désirs déçus trouvent un exutoire dans la peinture de marine. Dès 1820, il se rend en Normandie et découvre Étretat et Honfleur. Il y séjourne régulièrement, arpentant les côtes en compagnie de Camille Roqueplan et Xavier Leprince à la recherche de motif. Eugène Isabey débute au Salon de 1824 où il expose trois toiles inspirées par les paysages normands. *Vue de la plage d'Honfleur*, *Intérieur du port de Trouville* et *Ouragan devant Dieppe* connaissent un grand succès et lui valent une médaille d'or décernée par le jury.

Nommé peintre officiel de la Marine en 1830, Eugène Isabey part pour l'Afrique et découvre l'Algérie. Durant son voyage il privilégie l'aquarelle, technique dans laquelle il excelle, pour retranscrire les sites qu'il découvre. Probablement réalisée au tournant des décennies 1830 et

1840, une aquarelle représentant un bateau échoué sur des rochers permet d'étudier la technique de l'artiste. Ici le sujet ne laisse que peu de place à la mer qui occupe une portion congrue de la feuille à droite, coincée entre ciel et roche. Pris horizontalement, le support est divisé en deux parties, de gauche à droite, par la diagonale. La texture des pierres au premier plan, traitée en camaïeu de brun relevé de bleu, s'éclaire par un jeu de grattage qui altère la surface lisse du papier. Plus loin, l'artiste joue de transparence pour illuminer les reliefs de la côte crayeuse et ouvrir le ciel. Légèrement décentré sur la droite, un bateau à deux mâts, sans voile, est accroché aux récifs. Malgré le format réduit de l'œuvre, Isabey parvient à détailler avec précision le moindre cordage du vaisseau et évoque les marins par de minuscules touches bleues. Aucun élément ne permet de localiser cette vue avec précision, mais elle semble s'intégrer dans le corpus des œuvres inspiré par la Normandie.

Artiste accompli et reconnu, Isabey reçoit volontiers dans son atelier parisien les paysagistes de la nouvelle génération, à l'image d'Eugène Boudin, auquel il prodigue de nombreux conseils. Qu'elles soient peintes ou dessinées, ses œuvres annoncent l'Impressionnisme. L'apparente spontanéité de sa technique et la vivacité de ses tons ont influencé des peintres tels que Claude Monet et Alfred Sisley.



## 27. Vincenzo MARCHI (1818-1894)

### *Vue de la colonne Trajane*, vers 1845-1850

Aquarelle sur papier

27,4 x 37,3 cm

Signé en bas à gauche *Marchi*

### *Vue du Forum romain*, vers 1845-1850

Aquarelle sur papier

28 x 38,5 cm

Signé en bas au centre gauche *Marchi*

Né en 1818, Vincenzo Marchi est un artiste italien aussi prolifique que discret. Peintre et aquarelliste, il participe régulièrement aux expositions romaines à partir de 1843. Spécialiste des représentations en perspective d'intérieurs d'église ou de palais, mais également paysagiste, Marchi apparaît comme l'un des derniers grands représentants de la tradition védutiste en Italie. Ce terme qui apparaît à Venise au XVIII<sup>e</sup> siècle pour désigner les œuvres de Canaletto, Bernardo Bellotto et Francesco Guardi peut être mis en relation avec le développement du Grand Tour. À Rome, les Piranese, père et fils, popularisent le genre qu'ils diffusent par la gravure. Les visiteurs fortunés s'apprêtant à quitter l'Italie sont friands de ces vues illustrant les hauts lieux de l'histoire italienne, qu'ils achètent aux peintres pour témoigner de leur séjour. Dans son atelier de la via Margutta au cœur de Rome, Vincenzo Marchi entouré de ses élèves répète avec précision ces vues savamment composées. Certaines d'entre elles, dont plusieurs vues du Forum, seront reproduites en gravure par Alessandro Moschetti dans son ouvrage *Principali Monumenti di Roma* publié pour la première fois en 1843.

Centre religieux et politique pour les Romains de l'Antiquité, le Forum est laissé à l'abandon après la chute de l'Empire. Siècle après siècle, ces monuments de pierre et de marbre s'écroulent et la nature reprend ses droits. Au Moyen Âge, il sert de carrière pour construire les maisons et les

églises de la ville qui se transforme. Ce lieu que les Romains ont surnommé le *Campo Vaccino* (pré aux vaches) ressort lentement de terre au XIX<sup>e</sup> siècle. À l'instigation des Français qui occupent l'Italie, les chantiers de fouille s'accroissent, les monuments sont dégagés, les colonnes redressées et des chemins aménagés pour faciliter l'accès des visiteurs. Du Capitole à l'Arc de Septime Sévère, les temples de la Fortune et du Soleil, les deux colonnes du temple de Jupiter Stator et les ruines du Colisée, les gloires du passé resurgissent.

Sur une première aquarelle de Marchi, les ruines se mêlent aux coupes et aux clochers des églises. Au premier plan, trois hommes, probablement des archéologues, munis d'une brouette et de longs bâtons, prennent des mesures. Plus bas, quelques hommes et femmes, des touristes, visitent le site alors qu'au loin charrettes et cavaliers évoluent sur la partie du terrain, bordée d'arbres, qui n'a pas encore été dégagée. Pour une autre aquarelle, Marchi change d'angle de vue et centre sa composition sur la colonne Trajane entourée par deux églises, Santa Maria di Loreto et Santissimo Nome di Maria, surnommées les deux Marie. Au premier plan, une forêt de colonnes tronquées marque l'emplacement de l'ancienne basilique Ulpia. Sur la gauche, des bornes modernes délimitent la route depuis laquelle Romains et visiteurs peuvent admirer les ruines du forum Trajan.



Alessandro Moschetti d'après Vincenzo Marchi, *Tempio delle Concordia*, vers 1846, eau forte pour *Principali monumenti di Roma*, Roma, Luigi Frezza, Paris, bibliothèque de l'INHA, collection Jacques Doucet





## 28. Henri Joseph HARPIGNIES (1819-1916)

*Vue de Gaète depuis Formia*, vers 1850-1852

Aquarelle sur papier

14 x 24 cm

Signé en bas à gauche *hj harpignies*

Provenance : Vente *Tableaux modernes, aquarelles, dessins, gravures [...]*, Paris, hôtel Drouot, jeudi 19 juin 1913, n° 35 : *Gaète (mer bleue)*



Ferdinand Hodler, *Le Lac Léman et le Mont-Blanc aux nuages roses*, 1918, huile sur toile, Bâle, Kunstmuseum

Henri Harpignies naît le 28 juillet 1819 à Valenciennes dans une famille de la grande bourgeoisie belge originaire de Mons. S'il aime très tôt dessiner, il ne découvre que tardivement sa vocation artistique après une première carrière dans les entreprises de son père. C'est finalement un voyage de neuf mois, pendant lequel il traverse la France jusque dans les Pyrénées, qui le décide à intégrer l'atelier parisien du peintre Jean-Alexis Achard, à l'âge de 27 ans. Avec son maître, il découvre le Dauphiné et les Flandres tout en s'exerçant à la gravure sur cuivre. Voulant s'éloigner des événements parisiens de 1848, il entreprend plusieurs voyages en Allemagne, aux Pays-Bas puis découvre l'Italie en 1850. À Rome, il fréquente la Villa Médicis et ses pensionnaires puis quitte la capitale en direction du sud.

En suivant la via Appia, Harpignies atteint l'entrée de la ville de Formia où il trouve le mausolée de Cicéron. S'avancant vers la côte, il peut apercevoir le dessin de la ville de Gaeta se découpant entre ciel et eau. Selon Virgile, l'endroit tiendrait son nom de Caieta, la nourrice d'Énée qui aurait été enterrée là. La ville se présente comme une montagne fendue en deux, sorte de frontière entre le Latium et la Campanie. Située entre Rome et Naples, cette cité cernée par la mer Tyrrhénienne est un centre balnéaire prisé depuis l'Antiquité.

Son riche patrimoine architectural, principalement médiéval, ponctue la découpe naturelle. Depuis le lointain son imposant château du XIII<sup>e</sup> siècle et sa cathédrale dominant la mer. Réduisant sa palette à l'unique couleur bleue, plus ou moins diluée, l'artiste fait preuve d'un synthétisme étonnant en utilisant le blanc de la réserve. La feuille, prise horizontalement, se divise en deux parties presque égales séparées par la crête rocheuse. L'œuvre évoque avec des décennies d'avance les travaux de Ferdinand Hodler ou d'Henri Matisse.

De retour en France, Harpignies expose au Salon de 1853 une toile intitulée *Vue prise dans l'île de Capri, golfe de Naples* réalisée d'après certains de ses dessins tracés in situ. En fréquentant la forêt de Barbizon, il rencontre Corot. Les deux artistes se lient d'une profonde amitié et c'est ensemble qu'ils retournent Italie en 1860. De nouveau à Paris dès l'année suivante, le peintre connaît son premier grand succès au Salon avec *Lisière de bois sur les bords de l'Allier*, puis repart une nouvelle fois vers la péninsule pour un dernier voyage de trois ans. Cet ultime séjour italien inspire à Harpignies un grand nombre de peintures qu'il expose au Salon les années suivantes. À partir de 1870, les titres de ses œuvres d'inspiration italienne, qu'elles soient peintes ou dessinées, seront précédés du mot *Souvenir*.



## 29. Eugène LAMI (1800-1890)

*Réunion mondaine sous le Second Empire*, vers 1855

Aquarelle et mine graphite sur papier

17,8 x 33,5 cm



Eugène Lami, *Un Salon parisien*, entre 1852 et 1857, mine graphite, aquarelle et rehauts de gouache sur papier, Paris, musée national Eugène-Delacroix

L'enfance d'Eugène Lami se déroule sous l'Empire. Horace Vernet, un ami de la famille, se charge de sa première formation, avant que le jeune homme n'entre en février 1817 à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier du baron Gros. Chez cet ancien élève de David, Lami rencontre Paul Delaroche et Richard Parkes Bonington avec lesquels il partage une prédilection pour la technique de l'aquarelle. Protégé de la duchesse de Berry sous la Restauration, Eugène Lami passe au service de la famille d'Orléans à partir de 1830. Nommé professeur de dessin du jeune duc de Nemours, l'un des fils de Louis-Philippe, il travaille également pour son frère, Henri d'Orléans duc d'Aumale qui fait appel à lui pour l'aménagement de ses appartements au château de Chantilly en 1844. De par sa proximité avec la famille royale, il assiste inquiet à la chute du régime en 1848 jusqu'à l'élection de Louis-Napoléon Bonaparte, neveu de Napoléon I<sup>er</sup> et futur Empereur.

Sous le Second Empire, Eugène Lami retrouve une place proche du pouvoir. De cette époque date une aquarelle restée inachevée représentant une scène de salon. Installée dans une pièce aux riches décors, une jeune femme se lève de son fauteuil pour accueillir un élégant qui la salue en courbant le dos. Tout juste esquissé au crayon, un chien assis l'observe. Sur la droite, un homme se tient accoudé à la cheminée et discute avec une dame assise face au foyer. D'autres invités

attendent d'être reçus : un homme coiffé d'un turban oriental, caché par un grand vase de fleurs, regarde sur sa droite, comme inquiet ; un autre, dans l'embrasure de la porte, patiente avant de pouvoir saluer la maîtresse des lieux. De grande taille et portant une barbe fournie, sa physionomie évoque celle de l'un des plus importants personnages du régime : le comte Émilien de Nieuwerkerke. L'hôtesse, vêtue bien être la princesse Mathilde. Cousine et ancienne fiancée de l'Empereur, Mathilde Létizia Wilhelmine Bonaparte est une figure incontournable du Second Empire. Femme cultivée, pratiquant l'aquarelle et la peinture, elle reçoit dans son salon les plus célèbres artistes et écrivains de son temps. Nieuwerkerke, lui-même sculpteur, est son amant et partage sa vie depuis 1846. Grâce à Mathilde, le comte devient intendant des Beaux-Arts, durant tout le règne de Napoléon III.

Après la chute de l'Empereur, Eugène Lami poursuit sa traversée du siècle et des régimes en travaillant jusqu'à sa mort en 1890 sous la Troisième République. Fort d'une carrière de plus de soixante-quinze années, l'artiste laisse plusieurs milliers d'aquarelles et de dessins. En 2019, le musée de Chantilly, en collaboration avec Caroline Imbert, spécialiste de l'artiste, a consacré une exposition à Eugène Lami, peintre et décorateur de la famille d'Orléans.



### 30. Théodore JUNG (1803-1865)

*Vue depuis la cour d'entrée d'un bâtiment officiel*, vers 1850

Aquarelle sur papier

44 x 64,5 cm

Signé en bas à gauche du monogramme *Th. J.*



Théodore Jung, *Vue de Paris prise du Bas de Meudon*, vers 1840, aquarelle sur papier, Paris, musée Carnavalet

Natif de Strasbourg, Théodore Jung est le fils d'un architecte et officier, ancien aide de camp du général Desaix. Il étudie dans sa ville natale où il entre à l'école municipale de dessin dans l'atelier de Gabriel Guérin. Vers 1830, installé à Paris, il devient l'élève du paysagiste et peintre militaire Jean-Antoine-Siméon Fort, célèbre pour ses scènes de batailles vues à vol d'oiseau. Théodore Jung participe pour la première fois au Salon de Paris en 1834 avec une aquarelle représentant une *Vue du boulevard des Capucines*. Il y expose par la suite, presque annuellement jusqu'en 1864, principalement des aquarelles illustrant des vues de villes et des scènes de batailles. En parallèle de ses activités de peintre, Jung est employé comme ingénieur géographe au dépôt du ministère de la Guerre. Dans le courant des années 1850, il se rapproche des bureaux de son ministère en emménageant d'abord rue de Grenelle, puis rue Saint-Dominique.

En marge des scènes de batailles, qu'il a multipliées dans tous les formats, Jung produit de nombreuses vues topographiques et citadines dont témoigne l'inventaire de sa vente après décès en 1866. Parmi les cinq cents aquarelles, dessins et tableaux dispersés à cette occasion, on peut trouver deux vues intitulées *Ministère de la guerre (Entrée de la rue de l'université)* (n°180) et *Ministère de la guerre (Entrée)* (n°182).

Installé en haut des marches du perron, Théodore Jung dessine à l'aquarelle la cour intérieure d'un hôtel particulier. Sur la feuille de grand format, la composition montre au centre le revers du portail d'entrée placé dans l'axe de symétrie, entouré de deux pavillons. Derrière les portes ouvertes, deux gardes en costumes militaires surveillent la rue et regardent passer une jeune femme en robe longue. Le portail, couronné d'un fronton semi-circulaire, est dominé par un drapeau tricolore qui atteste de la fonction officielle du bâtiment. De l'autre côté de la rue, les façades proches s'élèvent sur trois niveaux. Cette vue un temps considérée comme pouvant correspondre au numéro 182 de la vente de 1866 ne semble pas pouvoir correspondre avec celle de l'hôtel de Brienne, siège du ministère de la Guerre depuis 1817. La présence des gardes et celle du drapeau français sont des indices laissant penser que cette vue d'un hôtel particulier reste celle d'un bâtiment propriété de l'État, à Paris ou dans n'importe quelle grande ville de province, par lequel serait passé Jung dans le cadre de ses fonctions.

Le fils du peintre, Henri Félix Théodore Jung né en 1833, influencé par l'environnement militaire dans lequel il a été élevé, entre à Saint-Cyr et deviendra général de brigade, puis gouverneur militaire de Dunkerque, vers 1887.



### 31. Henri Joseph HARPIGNIES (1819-1916)

*Vue de Paris pendant les travaux du baron Haussmann,*  
vers 1855-1860

Aquarelle sur papier

12 x 16,5 cm

Signé en bas à gauche *H Harpignies*

Localisé en bas à droite *Paris*



Charles-François Bossu, dit Charles Marville,  
*Perçement de l'avenue de l'Opéra : chantier de la rue  
d'Argenteuil près de la rue Saint-Honoré, Paris, 1876-  
1877, tirage sur papier albuminé, Paris, musée  
Carnavalet*

Président de la République depuis 1848, Louis-Napoléon Bonaparte devient empereur le 2 décembre 1852. Marqué par son exil londonien durant lequel il a pu découvrir les avantages d'une capitale moderne déjà transformée par la révolution industrielle, il décide d'engager d'énormes travaux à Paris et déclare : « Paris est bien le cœur de la France ; mettons tous nos efforts à embellir cette grande cité, à améliorer le sort de ses habitants. Ouvrons de nouvelles rues, assainissons les quartiers populaires qui manquent d'air et de jour, et que la lumière bienfaisante du soleil pénètre partout dans nos murs ». Pour l'aider dans cette tâche, Napoléon III fait appel à Georges Eugène Haussmann qu'il nomme préfet de la Seine en 1853 avec pour mission « d'aérer, unifier et embellir la ville ». Jusqu'à son départ en 1870, le baron Haussmann va organiser la destruction de vingt mille logements, souvent insalubres, pour en construire plus de quarante mille sur de nouveaux grands axes reliés aux égouts et équipés de conduites d'eau et de gaz. Plus de 95 kilomètres de rues pavées ou recouvertes de macadam sont créés dans le centre de la ville et voient leur largeur moyenne doublée en passant de 12 à 24 mètres. Des places gigantesques relient les boulevards entre eux et de nouveaux monuments surgissent du sol.

Cette vision d'un Paris éventré attire le regard des photographes comme Charles Marville ou celui des peintres qui

assistent avec nostalgie ou fascination à ces travaux. Henri Harpignies qui revient dans la capitale en 1852, après un séjour de deux ans en Italie, découvre les tranchées et les premiers immeubles effondrés. Installé sur une butte de terre et équipé de son matériel d'aquarelliste, il se place dans la perspective ouverte d'un de ces nouveaux grands boulevards. À ses pieds, les gravats s'amoncellent, couverts par endroit de planches pour faciliter le passage des ouvriers. Sur la droite, le vide laissé par un immeuble détruit laisse apparaître les conduits de cheminées. Dans la rue, de rapides coups de pinceau suggèrent la présence des piétons qui traversent la ville en chantier. Pour cette œuvre, Harpignies réduit sa palette à des tons bruns et gris tout juste relevés d'un vert éteint pour évoquer les arbres au loin. Par le jeu de la réserve qui laisse voir la blancheur du papier, l'artiste éclaire le sol et les façades de son sujet.

Paysagiste reconnu et ami de Corot, Henri Harpignies multiplie dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ses vues de Paris à l'aquarelle. Elles témoignent jour après jour de l'évolution de la ville pendant et après les travaux d'Haussmann. Jusqu'aux derniers jours de sa vie, quand il n'est pas à Menton, l'artiste continue de peindre avec acharnement la capitale. Il meurt en 1916 à l'âge de quatre-vingt-dix-sept ans, fort d'une carrière parmi les plus longues de l'histoire de l'art.



### 32. Jacques François Camille CLÈRE (1825-1919)

*Ancien cloître de Santa Maria in campo Marzio à Rome,*  
vers 1855-1860

Aquarelle sur papier

37 x 28,5 cm

Signé en bas à droite *C. Clère*

Titre en bas *Ancien cloître de S. Maria in campo Marzio*

Fils d'un ingénieur des mines, Jacques François Camille Clère est né dans une petite ville proche de Valenciennes en 1825. Installé à Paris avec sa famille depuis ses dix ans, le jeune homme s'inscrit à l'École des Beaux-Arts où il entre dans l'atelier de Léon Cogniet. Tout en se préparant pour les différents concours de l'Académie, Clère fait ses débuts au Salon de 1848 en exposant un portrait. L'année 1855 est pour l'artiste celle des premiers succès. Alors qu'il s'apprête à monter en loge pour le Grand Prix de peinture d'histoire, trois de ses toiles les plus ambitieuses à ce jour vont être accrochées sur les cimaises du Salon : *La Dernière veille de Cicéron*, *La Légende de sainte Bonne* et *Le Christ montrant ses plaies*. Après avoir passé soixante-douze jours enfermé dans un atelier de l'École pour travailler sur la toile de son *César pendant la tempête* sujet du concours, Camille Clère, comme les autres participants, attend avec anxiété la décision du jury. Cette année-là, les membres de l'Académie déçus par les propositions des candidats décident de ne décerner aucun premier prix, mais accordent malgré tout deux seconds Grand Prix à Pierre de Coninck et Camille Clère. Les deux artistes, compagnons d'atelier chez Léon Cogniet, obtiennent le droit de se rendre en Italie pour quatre années d'études.

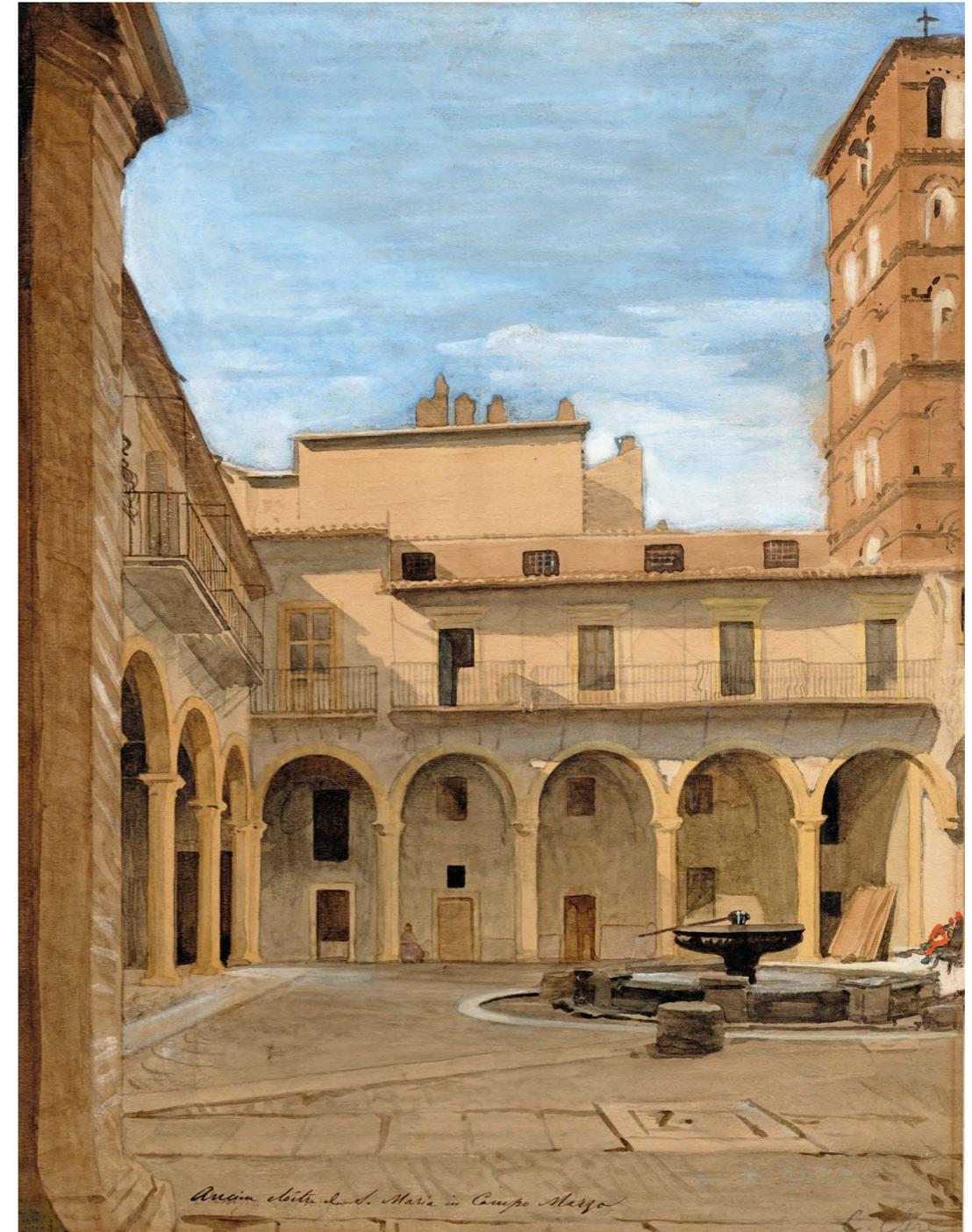
À Rome, Clère se lie d'amitié avec d'autres artistes français présents dans la capitale tels qu'Émile Levy, Jules-

Élie Delaunay, Edgar Degas ou Gustave Moreau. Ensemble, ils parcourent la ville et noircissent leurs carnets de dessins. Excellent aquarelliste, Camille Clère s'arrête un jour dans la cour de l'église Saint-Grégoire-de-Nazianze. Située face à l'entrée de l'église Santa Maria in campo Marzio, cette petite cour entourée d'arcades est dominée par un clocher de brique datant du XII<sup>e</sup> siècle. Une large fontaine occupe le centre du pavement à l'ombre des façades ocrées du bâtiment. Le ciel, largement gouaché, se découpe au-dessus des toitures.

Le peintre reste à Rome au-delà du séjour imposé par l'Académie et participe le 26 décembre 1861 à la création du groupe des *Caldarrosti* avec Léon Bonnat, Edmond Lebel et Jules Lefebvre. Cette fraternité d'artistes, dont le nom signifie « châtaignes grillées » en italien, est vite rejointe par d'autres peintres et sculpteurs au fil de leurs arrivées à la Villa Médicis. Carolus-Duran, Jean-Jacques Henner ou Jean-Baptiste Carpeaux partageront la devise « Toujours ardents ». De retour à Paris, les membres de la confrérie organisent chaque année un dîner à la date anniversaire du 26 décembre. Camille Clère poursuit sa carrière en exposant des œuvres longtemps inspirées par l'Italie et publie en 1905 un livre intitulé *Causeries, réflexions et souvenirs sur la peinture* dans lequel il revient sur son parcours d'artiste.



Henri Chapu, *Camille Clère*, 1864, bronze, Paris, musée d'Orsay



### 33. Jean-Baptiste MADOU (1796-1877)

*Couvertures, draps et édredons*, vers 1857

Étude préparatoire au tableau *La Chasse au rat*

Fusain, estompe et crayons de couleur sur papier

16,8 x 25,5 cm

Signé du monogramme en bas à droite MD



Jean-Baptiste Meunier d'après Jean-Baptiste Madou, *Jacht op de rat (La Chasse au rat)*, après 1857, eau-forte, Gand, musée de la ville

Jean-Baptiste Madou est un artiste belge dont les œuvres restent méconnues en France. D'un milieu modeste, il peut entrer, grâce à la générosité de la comtesse d'Allegambe, dans l'atelier de Pierre-Célestin François à l'Académie de Bruxelles. Durant sa formation, il remporte plusieurs prix, mais doit mettre sa carrière artistique en suspens pour subvenir aux besoins de sa famille. Il accepte alors un poste de fonctionnaire tout en poursuivant le soir son apprentissage de la peinture. S'éloignant de ses premières ambitions, Madou devient dessinateur cartographe pour le ministère de la Guerre et peut rejoindre à ce titre en 1818 la Société des Beaux-Arts de Bruxelles. Deux ans plus tard, il découvre la lithographie, un nouveau procédé de gravure plus spontané que la taille-douce ou l'eau-forte, et commence à faire publier certains de ses travaux. Charles Motte, célèbre imprimeur parisien, sollicite sa collaboration à partir de 1830, pour plusieurs albums illustrés diffusés en France et en Angleterre.

En Belgique, Madou intègre progressivement la bonne société et rencontre sa future épouse, Mélanie Lannuyer, qui deviendra sa meilleure conseillère artistique. Peu à peu, ses œuvres connaissent le succès et l'artiste reçoit des récompenses lors de ses participations au Salon de Bruxelles. Ses œuvres qui abordent les thèmes classiques de la peinture

flamande dans la tradition de David Teniers sont souvent des scènes de genre en intérieur, teintées d'une pointe d'humour. On retrouve cet aspect précis de son travail dans une toile peinte en 1857 et intitulée *La Chasse au rat* (Laeken, Collection royale). Dans la pénombre d'une cuisine, toute une famille, hommes, femmes et enfants, armés de balais, pourchassent un rat. Pour tenter de déloger l'animal, le lit a été dépouillé de sa garniture remisee sans soin dans un coin de la composition. L'œuvre donne lieu à plusieurs études de détails au traitement raffiné. Excellent dessinateur, Jean-Baptiste Madou use du fusain et de l'estompe, relevé de crayon bleu et d'un peu de sanguine, pour restituer la texture et les plis de l'enchevêtrement de la literie. Composé de couvertures et de draps installés sur la diagonale de la feuille, cet ensemble menace de tomber de la chaise trop petite sur laquelle il a été posé. L'œuvre définitive acquise par Léopold II, roi des Belges, sera gravée par Jean-Baptiste Meunier.

Pendant le Salon de 1877, alors qu'il reçoit la visite du roi de Belgique venu le féliciter pour son travail, Madou s'effondre brusquement et meurt chez lui quelques jours plus tard. Son fils Adolphe, né en 1834, deviendra artiste à son tour, alors que sa fille Alice épouse en 1860 le peintre Alexandre Robert.



### 34. Carl GOEBEL (1824-1899)

#### *Vue de Gibraltar*, 1864

Lavis d'encre, crayon et gouache blanche sur papier

15,2 x 27 cm

Signé en bas à gauche *C Goebel*



Carl Goebel, *Vue d'une promenade du jardin botanique de Gibraltar*, vers 1864, aquarelle et gouache blanche sur papier, Paris, Galerie La Nouvelle Athènes

Fils du portraitiste Carl Peter Goebel, avec qui il ne faut pas le confondre, Carl Goebel est l'héritier d'une dynastie d'artistes. Son grand-père, Josef Klieber, sculpteur, fut directeur de l'Académie de Vienne et son oncle Eduard Klieber, un excellent peintre et lithographe. Élevé par ses grands-parents, Carl s'initie à la peinture et au dessin dès son plus jeune âge. Encore enfant, il débute ses études à l'Académie de Vienne dans l'atelier de Karl Gsellhofer. En 1848, récompensé par le prestigieux prix Füger, le jeune artiste termine ses études et débute sa carrière. Rapidement, il se spécialise dans l'art de l'aquarelle et accepte un poste de professeur de dessin à la cour du prince Alexander von Schönburg. Cette situation lui permet d'être introduit dans la haute société viennoise qui lui commande des portraits. Carl Goebel parcourt l'Europe, de Kiev jusqu'à Venise, puis visite le reste de l'Italie. Au cours de ses voyages, il rencontre le comte de Chambord, Henri d'Artois, pour qui il réalise des dessins. Entre 1860 et 1861, le peintre séjourne à Paris avant de se rendre à Belgrade où il est appelé pour réaliser le portrait du prince Mihailo Obrenović III et de son épouse. Artiste itinérant et grand voyageur, Goebel découvre l'Espagne qu'il traverse en 1864 pour gagner l'Afrique.

Après des semaines de voyage, l'artiste atteint la ville de Gibraltar et son détroit, à la pointe sud de la péninsule ibérique. Territoire britannique depuis 1704, la presque île est dominée par son rocher. Haut de 426 mètres, ce monolithe

calcaire était considéré dans l'antiquité comme l'une des deux colonnes d'Hercule avec le djebel Musa, qui lui fait face sur les côtes marocaines. Installé de nuit, probablement sur les hauteurs du jardin botanique, Carl Goebel est saisi par les effets de la lune qui donnent à la mer, légèrement agitée, des reflets d'argent. Au centre, le rocher, dans toute sa masse, se découpe sur un ciel couvert de nuages. Plongé dans la pénombre, le bras de terre qui relie le rocher au continent s'estompe jusqu'à disparaître, alors qu'un voilier à deux mâts s'approche du rivage. L'œuvre, malgré la totale absence de couleur, surprend par sa luminosité brillante. La technique de l'artiste, qui mêle l'encre noire diluée et de subtils rehauts de gouache blanche, s'apparente au travail d'un orfèvre ciselant son motif dans une plaque d'argent. Durant son bref séjour à Gibraltar, Carl Goebel réalise au moins un autre dessin, une grande aquarelle diurne représentant le jardin botanique, animée de soldats anglais. Cette dernière sera reproduite par la gravure de nombreuses années plus tard, en 1897, lorsque l'artiste fera éditer un recueil consacré à son voyage en Espagne.

De retour d'Afrique, Goebel continue de voyager jusqu'en Hongrie et en Turquie d'où il rapporte de nombreux dessins de paysages et de costumes qu'il fera par la suite graver. Le comte de Chambord, le prince Schwarzenberg et le comte Lichnowsky ont collectionné ses œuvres.



### 35. Théodule Charles DEVÉRIA (1831-1871)

#### *La Fumeuse d'Abydos*, 1866

Mine graphite sur papier

21,4 x 15,5 cm

Annoté à la mine graphite *Abydos*, 1866. / Dessiné d'après nature / par M. Th. Devéria. / — / Le cigare est une addition de la main de Mariette Bey.

Gabriel Devéria, Portrait de Charles Théodule Devéria, 1871, photographie, Paris, Bibliothèque nationale de France

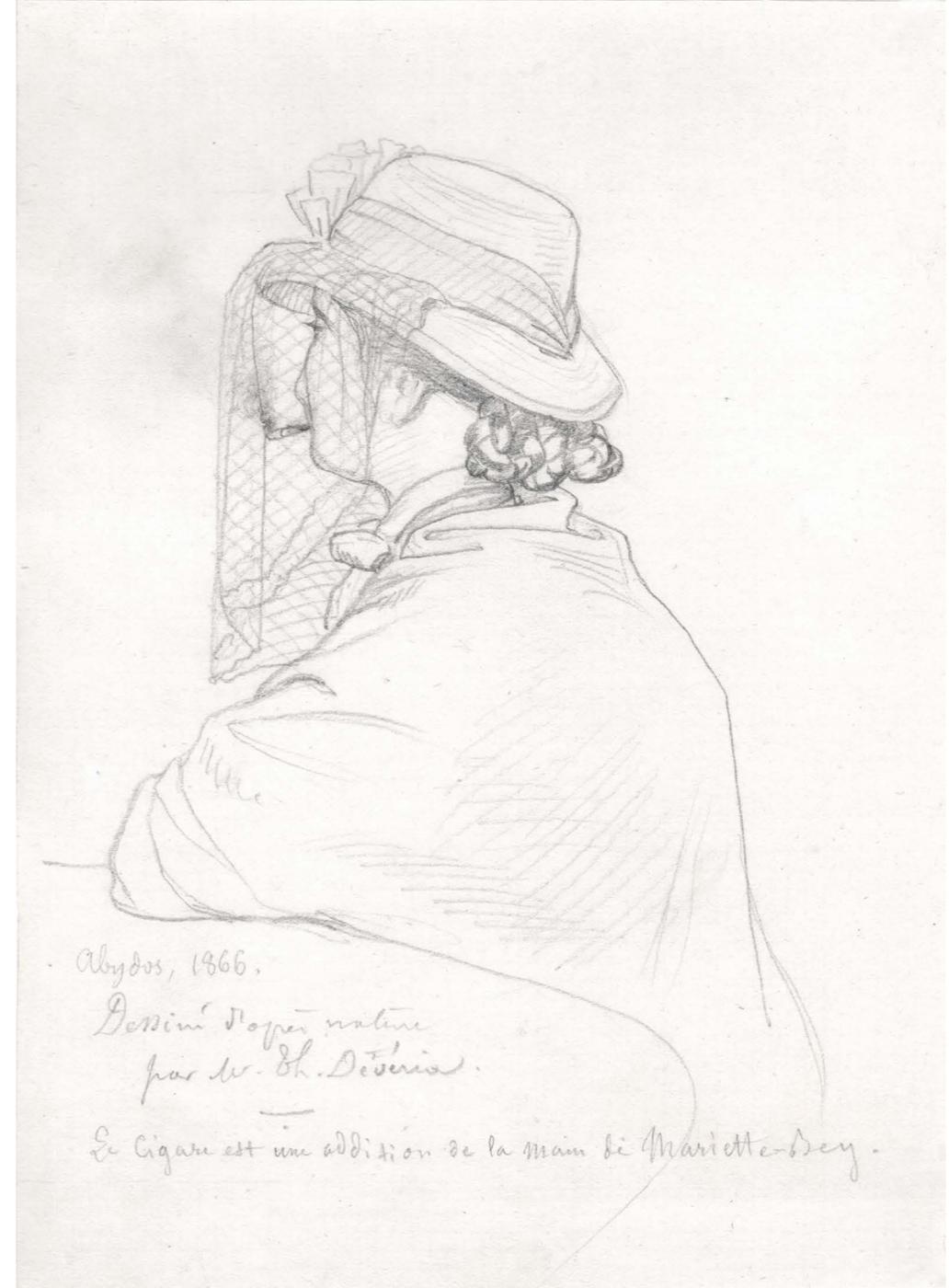


Théodule Devéria grandit dans un milieu artistique foisonnant. Achille, son père, et Eugène, son oncle, sont deux des plus grands artistes romantiques de la première moitié du siècle et sa mère, Céleste, est la fille du célèbre imprimeur et lithographe parisien Charles Motte. Dans la maison-atelier de ses parents, il croise Delacroix, Dumas, Hugo, et bien d'autres. L'égyptologue Émile Prisse d'Avennes, qui vient un jour de 1843 pour prendre la pose devant son père, impressionne le jeune garçon et lui inspire sa vocation. Celle-ci se confirme par sa fréquentation assidue du Louvre où son père travaillera comme conservateur adjoint du département égyptien. Soutenu par Charles Lenormant et Emmanuel de Rougé, deux éminents égyptologues, il entre au collège de France et suit des cours à l'École des langues orientales avec Etienne Marc Quatremère. Après avoir travaillé quelques années au cabinet des Estampes de la Bibliothèque impériale sous la direction de son père, Théodule est nommé épigraphiste au département des Antiquités égyptiennes du musée du Louvre en 1855.

L'année suivante, alors qu'il est chargé d'inventorier les nombreux objets découverts par les missions françaises, il débute sa collaboration avec l'archéologue Auguste Mariette, responsable des fouilles en Égypte. Il dessine pour lui les illustrations de l'ouvrage intitulé *Choix de monuments et de dessins découverts ou exécutés pendant le déblaiement du Sérapéum de Memphis*.

En 1858, lorsque Mariette repart en Égypte, Théodule l'accompagne pour un voyage d'une année entre Memphis et Karnak. À son retour, il est nommé conservateur adjoint du Louvre au poste de son père décédé trois ans plus tôt. Par la suite, Devéria retourne en Égypte en 1862 puis en 1865. Ce troisième voyage est l'occasion pour Théodule de pratiquer la photographie. Guidé encore une fois par Auguste Mariette, il longe le Nil et s'arrête à Abydos sur la rive occidentale du fleuve. Ce site antique de la Haute-Égypte se trouve au sud du pays à moins de cent kilomètres de Thèbes. Là, saisissant son crayon qui ne le quitte jamais, Théodule profite d'une pause pour tracer le portrait d'une jeune femme qui l'accompagne. Saisi de dos, le modèle accoudé à une pierre porte un chapeau couvert d'une voilette. De son profil perdu dépasse, sous la résille, l'extrémité d'un cigare duquel s'échappent des volutes de fumée. Selon une mention sous le dessin, ce détail serait une contribution espiègle de Mariette au sage croquis de son ami.

Théodule Devéria rapporte de ses différents périple de nombreux dessins et croquis, mais également une grande quantité de photographies qui témoignent des fouilles et des découvertes de Mariette en Égypte. De retour à son poste de conservateur du Louvre, Théodule poursuit ses recherches jusqu'à son décès prématuré en 1871. Il n'avait que trente-neuf ans.



### 36. Gustave DORÉ (1832-1883)

*Érection de la croix*, vers 1865

Matrice en bois de buis gravé par Adolphe Gusman (1821-1905)

21,6 x 30,8 cm

Signé en incise à gauche *AGusmand Fc* et à droite *G. Doré*

Publication : *Le Monde illustré*, 19<sup>e</sup> année, n° 944, 15 mai 1875, p. 308



Adolphe Gusman d'après Gustave Doré, *L'Érection de croix* pour *La Sainte Bible selon la Vulgate*, 1866, gravure sur bois, collection particulière

En 1866, Alfred Mame publie deux luxueux volumes in-folio de *La Sainte Bible selon la Vulgate* illustrés par Gustave Doré. La réputation de l'artiste le précède depuis la publication, en 1861, de sa *Divine Comédie* et sa nomination au rang de chevalier de la Légion d'honneur. Pour cette nouvelle traduction de la Bible, Doré travaille durant quatre années et réalise plus de trois-cents dessins illustrant l'Ancien et le Nouveau Testament. Sur les 294 bois gravés, 228 planches seront finalement publiées.

Pour traduire en gravure ses compositions dessinées, Doré fait appel à une équipe d'artistes réputés, notamment à Adolphe Gusman, né Gusmand, un des rares graveurs sur bois médaillé au Salon. En collaboration avec son équipe, Doré réinvente le métier d'illustrateur. Il contourne les problématiques liées à l'interprétation en remplaçant la mine de plomb et la pointe d'argent par de la gouache et de l'encre posée en lavis. Ainsi, il peut peindre librement ses sujets directement sur le bois et laisser au graveur la charge d'évider le motif sans se borner à suivre les contours du dessin au trait. Pour l'épisode de *L'Érection de la croix*, Gusman grave sur bois deux des compositions pensées par l'illustrateur pour l'édition de Mame. Une première, verticale et lumineuse, sera

publiée en 1866 tandis que l'autre, horizontale et sombre, ne sera pas retenue. La matrice en bois de cette seconde version témoigne des grandes qualités du style et de la virtuosité de Gusman pour les contrastes et les clairs-obscur. Restée inédite pendant dix ans, cette planche est finalement publiée le 15 mai 1875 dans *Le Monde illustré*. Ce numéro du journal est consacré aux dessins inédits de Gustave Doré dans le contexte d'une vente d'œuvres de l'artiste organisée la semaine suivante à l'Hôtel Drouot. Publiée en pleine page, au même format que les grandes illustrations de l'édition Mame de Tours, cette œuvre, à la noirceur assumée, contraste avec le reste des illustrations de l'ouvrage de 1866.

Alors que la Bible de Mame est encore sous presse, l'art de Gustave Doré prend un nouveau tournant en intégrant définitivement l'iconographie religieuse à son répertoire. Surnommé à titre posthume « the preacher painter » (le peintre prédicateur) par nombre de ses contemporains anglais et français, Doré s'impose comme l'un des grands peintres religieux de son époque en réalisant entre 1865 et 1883, pour le Salon et la Doré Gallery de Londres, plus d'une vingtaine de toiles aux sujets bibliques, dont certaines aux dimensions monumentales.



### 37. Édouard DETAILLE (1848-1912)

*Officier de hussards britanniques*, vers 1869

Encre noire et aquarelle sur papier

11 x 9 cm

Signé du monogramme dans la tache d'encre *ED*

Cachet du monogramme en bas à gauche *ED*.



Édouard Detaille, *Une rue de Londres*, août 1869, aquarelle sur papier, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

Édouard Detaille grandit au sein d'une famille dont plusieurs membres ont fait carrière dans l'armée. Doué d'un talent précoce pour le dessin, il est soutenu dans cette voie par son père, collectionneur et artiste amateur proche d'Horace Vernet, et entre dans l'atelier « officieux » d'Ernest Meissonier en 1865. Le choix de ce maître, influencé par un certain contexte familial, le destine à une carrière de peintre militaire. Detaille débute deux ans plus tard au Salon et expose sa première grande peinture à sujet militaire, *La Halte des tambours*, en 1868. Cette œuvre, achetée par la princesse Mathilde, remporte un grand succès critique et lance la carrière du peintre de manière aussi soudaine que fulgurante. Le 10 juillet de l'année suivante, Édouard Detaille est entouré de sa famille dans leur maison de Saint-Germain, lorsque son père décède brutalement d'un arrêt cardiaque. La proximité des deux hommes et leur complicité artistique laissent le jeune peintre désemparé face à cette perte. Investi du devoir de prendre la place de chef de famille, Édouard Detaille se charge de toutes les démarches nécessaires à l'obtention d'une pension pour son jeune frère Julien. À cette fin, un mois plus tard, il quitte la France pour l'Angleterre et arrive à Londres le 16 août 1869.

Dans une lettre, Detaille écrit « J'aime les Anglais et la vie anglaise ». Ce séjour de moins de deux semaines, aussi bref que stimulant, est l'occasion de réaliser plusieurs dessins et aquarelles tels qu'*Une rue à Londres*, belle page dans laquelle

le peintre restitue l'agitation d'une des rues de la capitale. Sur une autre feuille, de petit format, Detaille s'intéresse à la figure d'un militaire anglais. Représenté de profil, coupé à la taille, le soldat porte un costume noir en *stable jacket* d'officier des hussards de l'armée britannique, brodé de brandebourgs ton sur ton. Coiffé d'un *field cap*, une calotte noire d'équitation retenue par une cordelette, l'homme blond aux yeux bleus regarde fièrement droit devant lui. Sa main droite, gantée, retient les rênes d'une monture absente. Au sommet de la page, le dessinateur a déchargé l'encre de sa plume, créant une tache hachurée aussi sombre que vibrante et masquant en partie les deux lettres de son monogramme *ED*. Cette masse noire, vraisemblablement assumée graphiquement par l'auteur, peut apparaître comme une représentation inconsciente de son état d'esprit, ou comme une projection de l'âme de son modèle. En France, le costume noir des hussards reste attaché au souvenir des hussards de la mort, un escadron créé pendant la Révolution et dont la devise était « Vivre libre ou mourir ».

De retour à Paris, Detaille s'impose comme le renouvateur de la peinture militaire et reçoit de nombreuses commandes officielles sous la Troisième République. Ses toiles apparaissent comme des reconstitutions rigoureuses des événements militaires passés et présents, alimentées par des recherches en archives et l'étude de pièces et de costumes authentiques.



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

*Gaulois pourchassés par des soldats romains*, vers 1870

Aquarelle sur papier

26 x 31,8 cm

Signé en bas à gauche *Ev. Luminais*

Né à Nantes en 1821, Évariste-Vital Luminais a dix-huit ans lorsqu'il entre à l'École des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier de Léon Cogniet. Par la suite, il fréquente Constant Troyon, paysagiste et peintre animalier, qui deviendra son véritable maître. Il débute au Salon de 1843 avec une *Scène de guerre civile, en Basse-Bretagne, sous la République* puis expose plusieurs peintures aux sujets inspirés par sa région natale. Dès 1848, il semble déjà s'intéresser à l'histoire des Gaulois comme peut en témoigner le titre de l'œuvre qu'il expose cette année-là : *Déroute des Germains, après la bataille de Tolbiac*. Fasciné par Jules César et la guerre des Gaules, le nouvel empereur Napoléon III plébiscite les œuvres qui illustrent cette période de l'histoire. Jusqu'à la fin du Second Empire, Luminais apparaît au Salon en exposant des paysages, des peintures illustrant la vie des pêcheurs bretons et quelques sujets d'histoire. Ce n'est réellement qu'après 1870 et suite à l'instauration de la Troisième République que le peintre se spécialise dans l'illustration des thèmes tirés de l'histoire gauloise. *Vedette gauloise*, *Retour de chasse dans les Gaules* ou *Gauloise à son réveil*, exposés au Salon, montrent l'intérêt presque exclusif du peintre pour « nos ancêtres ».

En parallèle de ses grandes toiles destinées le plus souvent à des acquisitions par l'État, l'artiste réalise de nombreux petits tableaux de chevalet et des aquarelles pour une clien-

tèle privée. Sur l'une d'elles, Luminais confronte Romains et Gaulois sans chercher à puiser son sujet dans un épisode précis de l'histoire. Sur un fond de paysage rapidement tracé, deux soldats gaulois à cheval viennent de traverser le bras d'une rivière en fuyant un groupe de cavaliers romains qui les pourchasse. Les deux guerriers à la chevelure rousse, vêtus de braies nouées au-dessus de la taille, sont simplement armés d'une lance et d'un bouclier. L'un d'eux, blessé à la tête, semble s'être évanoui sur sa monture. À l'arrière-plan, les Romains, bien mieux équipés, s'approchent guidés par leur chef qui lève le bras en tendant son glaive.

Au bout de quelques années, le public se lasse peu à peu de ce type de scènes et le critique Jules-Antoine Castagnary conseille à Luminais de « licencier son armée gauloise ». Le peintre se tourne alors vers le Moyen Âge, autre période qui s'inscrit dans le mouvement de réécriture du « roman national ». Cette véritable construction mythifiée de l'histoire de France destinée à l'instruction d'un public populaire trouve dans les œuvres de Luminais des illustrations idéales, propres à garnir les manuels d'histoire. Les toiles du peintre régulièrement acquises par l'État sous la Troisième République dominent encore aujourd'hui les cimaises de nombreux musées de province.



Évariste-Vital Luminais, *Combat de Romains et de Gaulois*, avant 1876, huile sur toile, Carcassonne, musée des Beaux-Arts



### 39. Joseph BLANC (1846-1904)

*Jeune homme nu assis*, vers 1868-1871

Crayon noir sur papier

41,5 x 29,5 cm

Signé en bas à droite *Joseph Blanc*

Joseph Blanc est né à Montmartre en 1846, commune alors encore indépendante de la capitale. Inscrit à l'École des Beaux-Arts à partir de 1862, il est l'élève d'Émile Bin puis d'Alexandre Cabanel. Dès 1864, il participe au Salon avec une œuvre intitulée *La Première faute*, sur le thème du péché originel. L'année suivante, il atteint la phase finale du concours pour le Prix de Rome, mais échoue. En 1866, il termine second puis est enfin vainqueur en 1867 sur le sujet du *Meurtre de Laius par Œdipe*. Cette composition, qui mêle corps nus aux musculatures noueuses et chevaux, le fait déjà qualifier de néo-maniériste et annonce ses œuvres les plus célèbres tout en préfigurant *La Bataille de Tolbiac* qu'il peindra pour les décors du Panthéon. Pensionnaire de l'Académie de France à la Villa Médicis pour quatre années, l'artiste peut découvrir les œuvres de Michel-Ange et des peintres du XVI<sup>e</sup> siècle italien dont l'influence marquera l'ensemble de son œuvre.

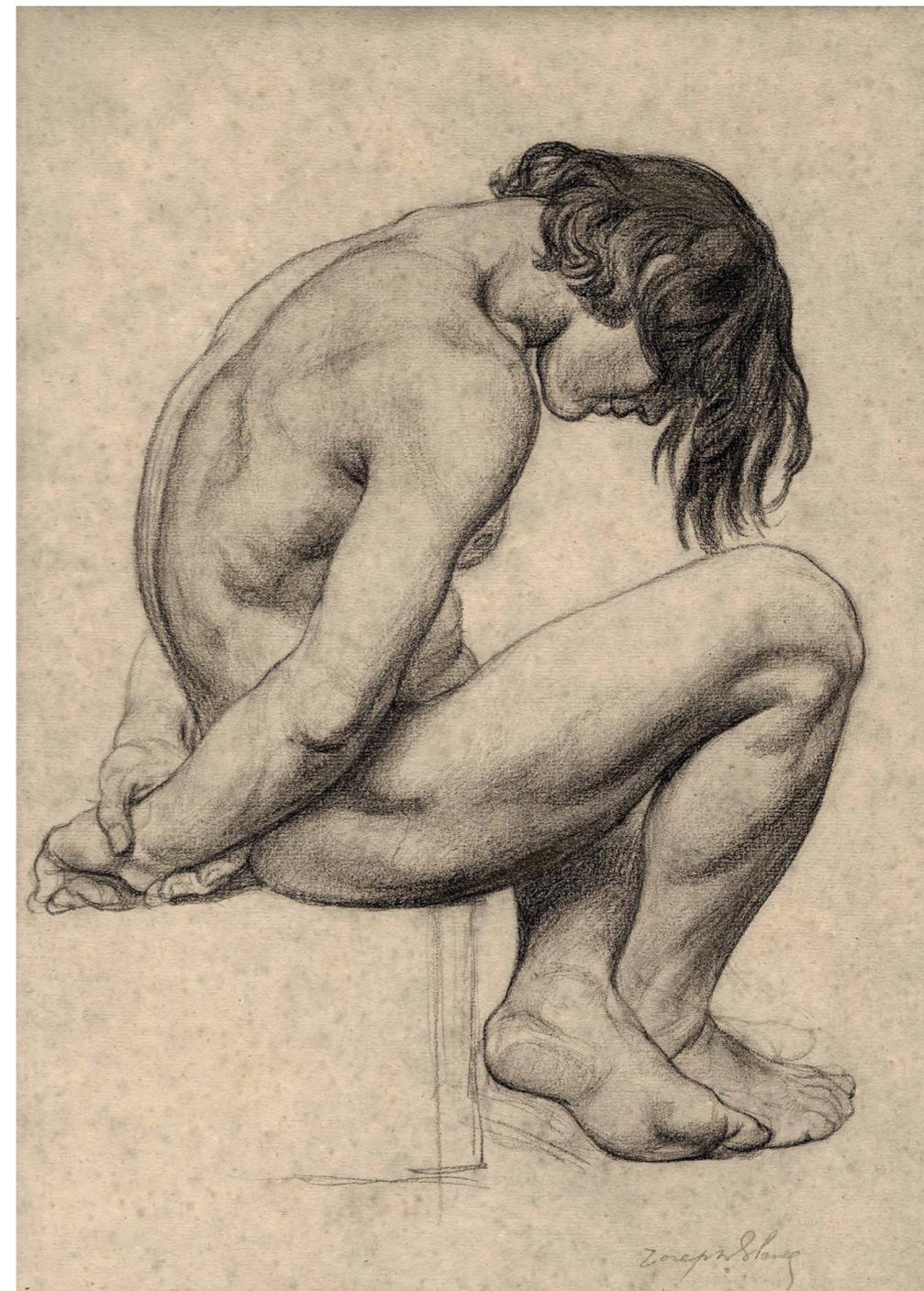
Durant son séjour romain, Blanc, comme tous les pensionnaires, doit se plier à certaines obligations scolaires. Dans l'enceinte de l'Académie, les élèves poursuivent leur formation artistique et assistent à des séances de dessin d'après nature dans la tradition du nu à l'antique. Si quelques modèles professionnels viennent prendre la pose, d'autres se

présentent devant les portes de la Villa pour proposer leurs services contre rétribution. Un dessin de Joseph Blanc, tracé à la pierre noire, conserve le souvenir d'une de ces séances de travail. Assis de profil sur un bloc d'atelier, un jeune éphèbe nu au physique athlétique croise les mains derrière le dos et baisse la tête. Son attitude évoque celle d'un jeune esclave aux pieds et mains liés, thème souvent traité par les sculpteurs de la Renaissance, de Michel-Ange à Pietro Tacca. Ce type de nu correspond également à l'un des sujets imposés par l'École, à l'image du *Jeune homme nu assis au bord de la mer* peint par Hippolyte Flandrin en 1836, comme envoi de quatrième année.

De retour à Paris, fort du succès rencontré par son *Persée* envoyé depuis Rome en 1869, Joseph Blanc reçoit de nombreuses commandes dont la plus prestigieuse reste son cycle de peintures pour le Panthéon. Dans son atelier de Montmartre, il accueille un grand nombre d'élèves avant d'être nommé professeur à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1889. Devenu l'un des principaux peintres décorateurs de la Troisième République, il se voit confier la réalisation des cartons pour l'immense céramique qui orne encore aujourd'hui la façade du Grand Palais inauguré pour l'Exposition universelle de 1900.



Joseph Blanc, *Nu aux pistolets*, vers 1871, pierre noire et craie blanche sur papier, collection particulière



#### 40. Diogène Ulysse Napoléon MAILLART (1840-1926)

*Tête d'un guerrier bellovaque*, vers 1885

Étude préparatoire au tableau *La Mort de Corré*

Crayon noir sur papier

23,2 x 20,5 cm

Signé en bas à droite D.MAILLART

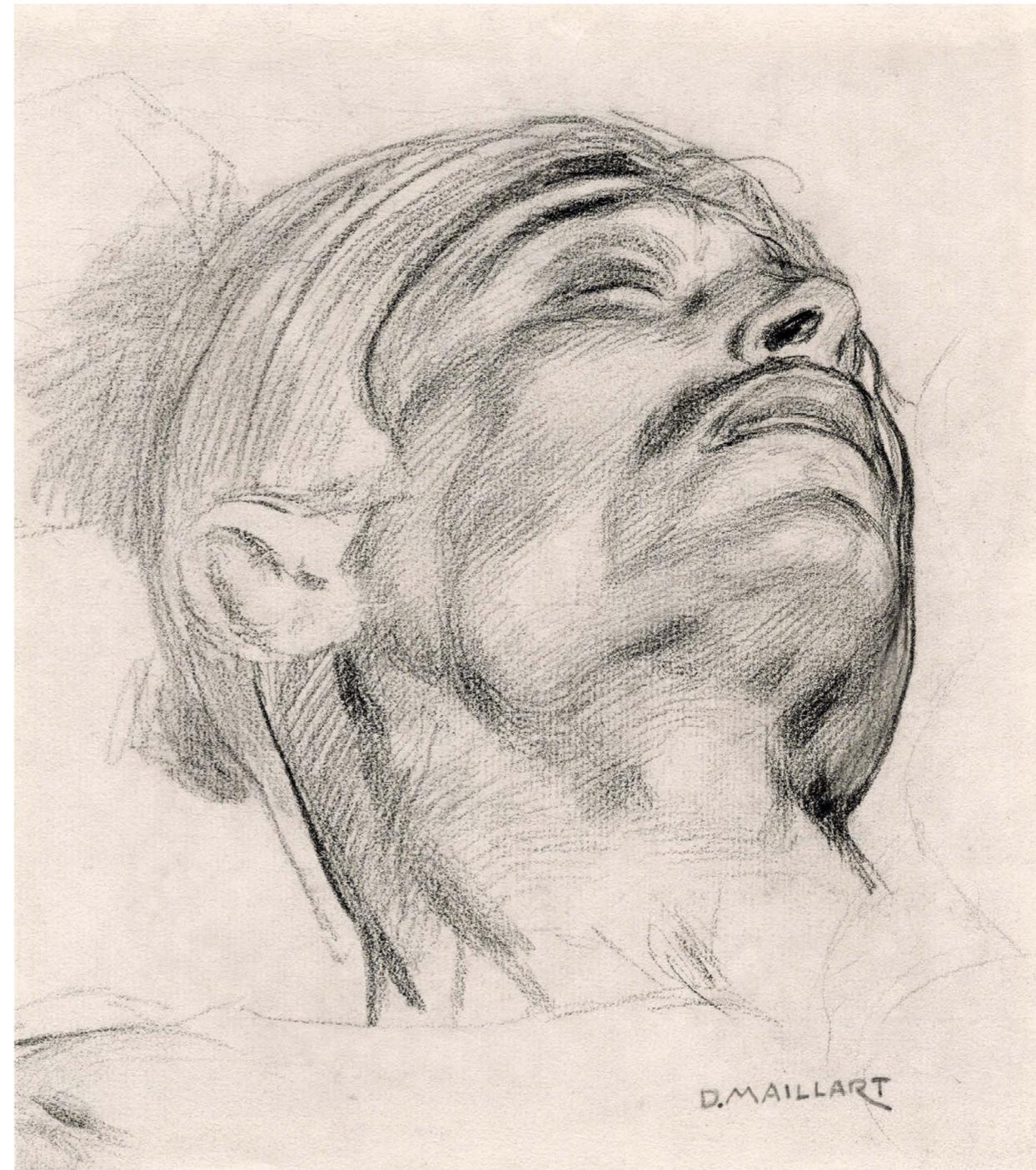


Diogène Maillart, *La Mort de Corré, héros bellovaque*, 1885, huile sur toile, détruite

Les Maillart, bien que modestes paysans de l'Oise, forcent la destinée de leur fils en le prénommant Diogène Ulysse Napoléon lorsqu'il voit le jour en 1840. S'il ne devient ni philosophe, ni guerrier héroïque, ni empereur, le jeune garçon montre très tôt des dispositions pour le dessin. À l'adolescence, il entre à l'École impériale de dessin puis s'inscrit à l'École des Beaux-Arts de Paris où il poursuit sa formation auprès de Léon Cogniet. En parallèle, il fréquente également l'atelier du peintre Sébastien Cornu, un ancien élève d'Ingres. Lauréat du Prix de Rome de peinture d'histoire en 1864 sur le sujet d'*Homère dans l'île de Scyros*, le jeune artiste part pour quatre années en Italie. De retour à Paris, il accepte un poste de professeur de dessin à la Manufacture nationale des Gobelins tout en travaillant sur ses premières commandes officielles de décors pour des églises et des édifices publics. Dès 1870, Maillart participe régulièrement au Salon avec des toiles dont les thèmes sont principalement puisés dans la mythologie et la Bible. Portraitiste recherché, il reçoit les membres de la bonne société parisienne place Fürstenberg, dans l'ancien atelier d'Eugène Delacroix, devenu le sien.

Durant les années 1880, Maillart se tourne vers des sujets tirés de l'histoire nationale. Étienne Marcel, Jeanne d'Arc et les rois de France viennent alors animer ses œuvres. Pour le Salon de 1885, le peintre choisit d'illustrer un épisode méconnu de la guerre des Gaules : *La Mort de Corré, héros bellovaque*.

Corré, que l'on trouve plus couramment cité sous le nom de Correus ou de Correos, était le chef des Bellovaques, un peuple gaulois localisé dans l'actuelle région de Beauvais. En 51 av. J.-C., il prit la tête d'une coalition pour résister à l'envahisseur romain. Poursuivi par Jules César, il est tué avec toute son armée. De manière à éclairer l'obscur sujet de son œuvre, Maillart l'accompagne dans le livret du Salon d'une citation de César puisée dans ses *Commentaires sur la guerre des Gaules* : « Correus, chef des Bellovaques révoltés contre César, ayant été vaincus, refuse de fuir et de se rendre et se fait tuer sur le champ de bataille, plutôt que de survivre à la liberté de sa patrie ». La peinture acquise, par le gouvernement pour être accrochée dans l'hôtel de ville de Beauvais, fut détruite lors des bombardements de 1940. Sa composition, connue grâce à une photographie en noir et blanc, montre le héros gaulois, debout, entouré par les corps de dizaines de ses soldats. Leurs visages n'expriment aucune douleur et chacun d'entre eux semble simplement endormi. L'une de ces figures, esquissée au fusain avec vigueur par Maillart, se présente la tête renversée en arrière, la bouche légèrement ouverte et les yeux clos dans un raccourci parfait. Inscrit dans un format presque carré, ce dessin évoque les feuilles les plus virtuoses de Delacroix, dont le talent devait encore hanter l'atelier de la place Fürstenberg en 1885.



## 41. Frédéric RÉGAMEY (1849-1925)

*L'Atelier de M. Carolus-Duran*, 1887

Pastel sur papier

32 x 24,5 cm

Signé et daté en bas à droite *Frédéric Régamey / 1887*

Exposition : Salon des Artistes français, 1888, n°3526.2

Publication : reproduit en gravure, avec variations, dans *Les Peintres de la femme* de Claude Vento, Paris, E. Dentu, 1888, p. 297

Charles Émile Auguste Durant est né à Lille en 1837. Fils d'un aubergiste, il se forme auprès du peintre François Souchon puis à seize ans s'installe à Paris et choisit le pseudonyme de Carolus-Duran. Ses premières œuvres exposées au Salon de 1859 sont influencées par le réalisme de Gustave Courbet et attirent l'attention d'une nouvelle génération d'artistes. Édouard Manet, Henri Fantin-Latour et Félix Bracquemond deviennent ses amis. Avant de se rendre en Espagne où il découvre Vélasquez, Carolus-Duran voyage en Italie entre 1862 et 1865. À Rome, il trouve le sujet de son premier succès : *L'Assassiné ; souvenir de la campagne romaine* qu'il expose à son retour pour le Salon de 1866. Deux ans plus tard, sa *Dame au gant* fait sensation et lui assure de nombreuses commandes de portraits. Dès lors, toute la bonne société parisienne se presse dans son atelier situé près de la rue Notre-Dame-des-Champs, au premier étage d'un hôtel particulier du passage Stanislas.

Sous la Troisième République, la comtesse Alice de Laincel Vento écrit, sous le pseudonyme épïcène de Claude Vento, des ouvrages essentiellement consacrés aux femmes de son temps. Son livre, *Les Peintres de la femme*, publié en 1888, s'intéresse aux peintres portraitistes les plus en vue. Chaque chapitre présente un artiste et son atelier. Pour accompagner ses descriptions, Claude Vento demande au peintre Frédéric Régamey de lui fournir des dessins représentant chaque artiste dans son espace de travail. On y découvre Charles Chaplin, Alexandre Cabanel, Jean-Jacques Henner et Léon

Bonnat entourés de leurs œuvres et de leur matériel. À la page 271 s'ouvre l'article consacré à Carolus-Duran. La gravure en noir et blanc montre l'artiste assis au fond de son atelier, une guitare espagnole à la main. Il est entouré de quatre élégantes jeunes femmes qui visitent l'atelier en l'écoutant jouer de son instrument. L'œuvre originale de Régamey qui prépare à cette reproduction est un pastel. Les figures féminines en sont absentes et durent être ajoutées par le graveur à la demande de l'auteur qui décrit les lieux : « Éclairé par le haut, en dôme, c'est une vaste pièce dont les murs, tendus de grenat, disparaissent sous les tableaux, qui se détachent en note plus intense sur les vieilles tapisseries, accrochées un peu partout ». Au fond de l'atelier, on peut voir une toile du peintre : *La Vision de saint Jérôme*. De cette dernière, il ne subsiste aujourd'hui que la partie gauche.

Frédéric Régamey, d'origine suisse, vient d'une famille d'artistes. Fils du chromolithographe Louis Pierre Guillaume Régamey, il choisit comme ses frères de faire une carrière artistique. Guillaume, l'aîné, devient peintre militaire et Félix le cadet, artiste voyageur. Après avoir été l'élève du peintre Horace Lecoq de Boisbaudran à l'École spéciale de dessin et de mathématiques, Frédéric débute sa carrière comme illustrateur. Après la guerre de 1870, il participe régulièrement au Salon en exposant des dessins et des gravures et fournit des illustrations aux éditeurs et aux principaux journaux de son époque.



D'après Frédéric Régamey, *Atelier de Carolus-Duran*, 1888, gravure



## 42. Serafino MACCHIATI (1861-1916)

### *Autoportrait en Philippe*, vers 1900

Mine graphite, aquarelle, rehauts de gouache blanche sur papier

29 x 23,7 cm

Signé en bas à droite *S. Macchiati*

Annoté sur le montage *Il n'avait conservé que juste assez / de lucidité pour observer les phénomènes / extérieurs et les transformer en de chimé- / -riques visions*

Publication : reproduit en gravure à l'entête du chapitre XI dans *Amour d'automne*.  
*Illustrations de S. Macchiati* de André Theuriot, Paris, A. Lemerre, 1900, p. 157

« Il était environ quatre heures après-midi. Depuis son déjeuner, Philippe avait travaillé fiévreusement à une volumineuse correspondance [...] »

André Theuriot, de l'Académie française, débute ainsi le onzième chapitre de son roman *Amour d'Automne* publié pour la première fois en 1887 dans la *Revue des deux mondes*. Son éditeur Alphonse Lemerre fait appel en 1900 à Serafino Macchiati pour illustrer une nouvelle édition du roman.

Né à Camerino dans le centre de l'Italie en 1861, 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 avant de 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. Comme illustrateur, son style – d'abord proche de celui de Steinlen et de Forain – subit l'influence des œuvres de son compatriote Giovanni Boldini dont il adopte la ligne fluide et énergique. Pour le livre d'André Theuriot, Macchiati réalise soixante-deux dessins au lavis d'encre relevé de gouache blanche. En tête du onzième chapitre, l'un de ses dessins représente le personnage principal du roman, Philippe, assis dans un fauteuil, face à une



Anonyme, *Portrait de Serafino Macchiati*, vers 1895, photographie, localisation inconnue

table sur laquelle un encrier et des feuillets sont disposés. L'homme qui vient de terminer ses travaux d'écriture regarde dans le vide, plongé dans ses réflexions. Les traits du modèle, son regard sombre, sa barbe et ses élégantes moustaches se retrouvent dans les différents portraits photographiques que l'on connaît de Macchiati et attestent que ce dessin est un autoportrait. Pour prendre la pose face au miroir, l'artiste s'inspire d'un passage précis du texte, noté par lui sur le montage : « Il n'avait conservé que juste assez de lucidité pour observer les phénomènes extérieurs et les transformer en de chimériques visions ».

Tout en collaborant avec les éditeurs et certains journaux comme *Le Figaro illustré*, Macchiati diversifie ses activités et réalise plusieurs affiches publicitaires dans le goût Art nouveau alors en vogue. 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. En 1922, la XIII<sup>e</sup> Biennale de Venise consacre 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* 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.



### 43. YOKOUCHI Ginnosuke (1870-1942)

*Le Mont Fuji*, vers 1900-1910

Aquarelle sur papier

48,5 x 33 cm

Signé en bas à gauche en lettres latines *YOKOUCHI*, en chinois et en japonais



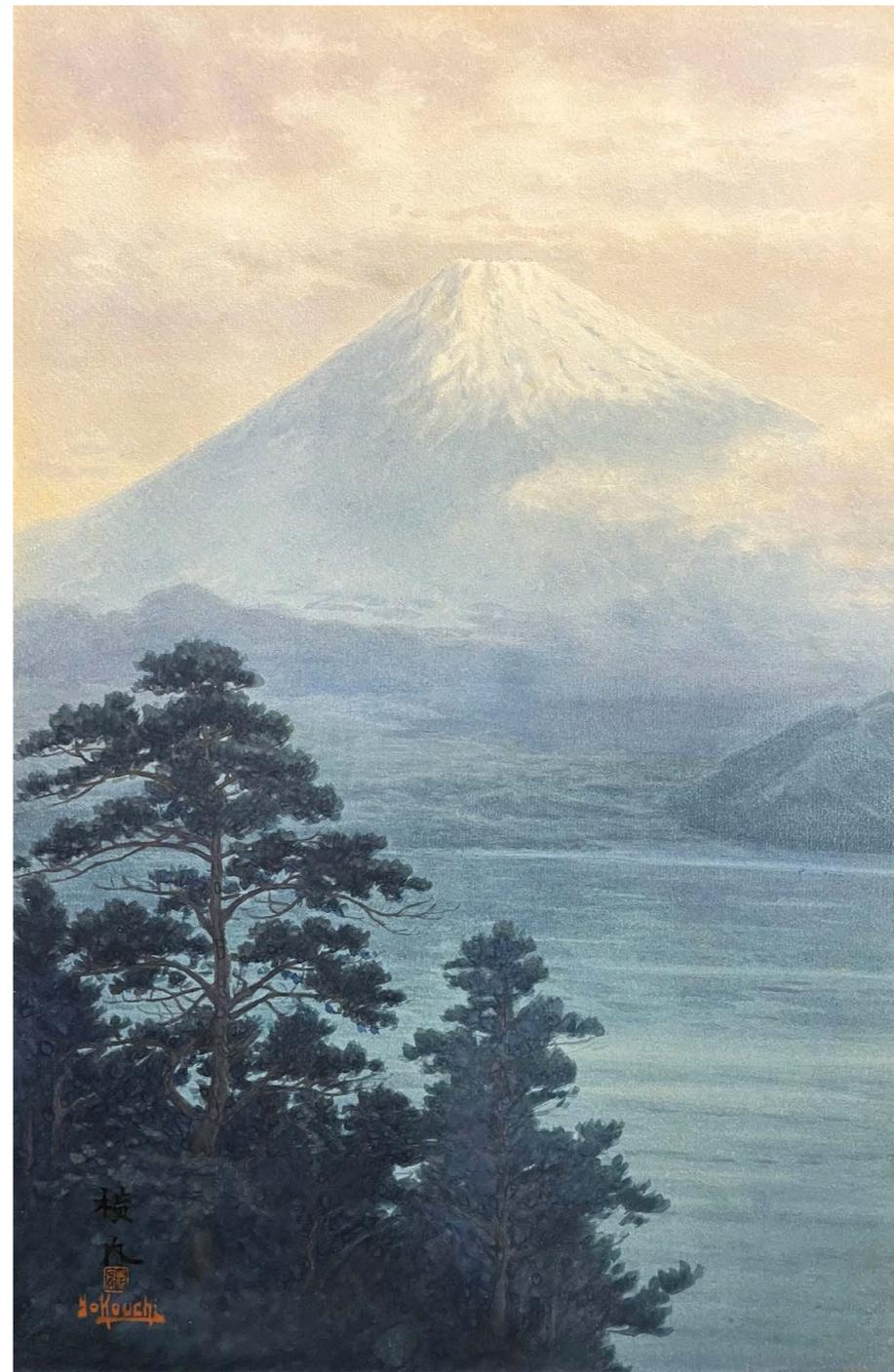
Hokusai Katsushika, *Le Fuji par temps clair dit aussi « Le Fuji rouge »*, vers 1829-1834, nishiki-e « estampe de brocart », Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie

Yokouchi Ginnosuke, connu également sous le nom de Yokouchi Kiyoharu, est un artiste japonais établi à Yokohama et l'un des principaux membres du mouvement *shin-banga* dont le nom se traduit littéralement par « nouvelle gravure ». Ce courant artistique qui naît au Japon au début du XX<sup>e</sup> siècle connaît son apogée durant la période *Taishō* entre 1912 et 1925. Héritier du courant *ukiyo-e*, né au XVII<sup>e</sup> siècle, il en reprend le système de dissociation des pratiques entre dessinateur, graveur, imprimeur et éditeur tout en s'opposant aux principes soutenus par le mouvement *sōsaku-banga*, pour lequel l'artiste doit intervenir à chacune des étapes de la création.

Yokouchi, qui pratique principalement l'aquarelle à ses débuts, choisit d'abord de laisser à des artisans spécialisés le soin de traduire ses œuvres en estampes et aux éditeurs de les diffuser. Grâce à cela, il peut se concentrer exclusivement sur l'aspect esthétique de ses compositions et laisser libre cours à sa créativité. Par la suite, il se charge également de traduire lui-même ses œuvres dans le bois et devient l'un des meilleurs dans ce domaine. Ses thèmes restent traditionnels – paysages et scènes de genre –, mais intègrent des composantes nouvelles telles que la perspective, les jeux de lumière et l'expression des sentiments, en acceptant l'influence de certains

mouvements picturaux venus d'Europe. L'art japonais avait fasciné Manet, Van Gogh et les impressionnistes durant le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle ; avec Yokouchi Ginnosuke et le mouvement *shin-banga*, l'art séculaire de l'estampe s'ouvre à son tour sur le monde.

L'une de ses œuvres à l'aquarelle montre un paysage dominé par le célèbre mont Fuji. Située au sud-ouest de Tokyo, cette montagne-volcan de 3776 mètres de hauteur est le point culminant du Japon. Du fait de son profil montagneux exceptionnellement symétrique, le mont Fuji est devenu au cours des siècles l'un des emblèmes du Japon. Sujet d'inspiration pour les artistes (sa plus ancienne représentation connue date du XI<sup>e</sup> siècle), il est répété jusqu'à la monomanie par Hokusai en 1835 dans sa série *Cent vues du mont Fuji*. Chez Yokouchi, le sommet du mont couvert de neige se détache sur un fond de ciel marbré par les nuages. Plus bas, les plaines descendent jusqu'au lac Kawaguchi alors qu'au premier plan, un bouquet d'arbres vient rompre la planéité de l'ensemble. La monochromie bleue de l'œuvre est rompue par la triple signature en rouge de l'auteur, en lettres latines, en chinois et en japonais. Visant un public international, l'artiste veut que son nom puisse être facilement identifiable.



#### 44. Joseph CASTAING (1860-1918)

##### *Pierrot la Lune éteignant le Soleil*, 1911

Pastel sur papier

42 x 59 cm

Signé et localisé en bas à droite *Castaing PAU*

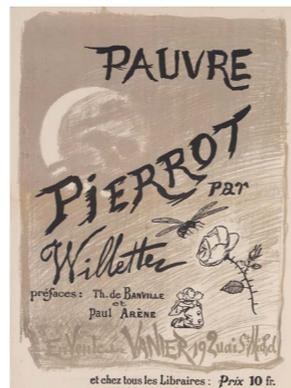
Historique manuscrit au dos de la feuille :

*Projet d'affiche par Castaing fait en 1911 pour les extincteurs du système Daney / Avant de mourir en 1918 et pendant qu'il était bien malade. Castaing rafraîchit ce tableau, il enleva l'enseigne placée en Haut (Maître du feu) le tableau n'ayant plus de signification il supprima la signature. Pau le 27 janvier 1918*

Henri Théophile Joseph Castaing, né à Pau en 1860, montre très tôt des dispositions pour le dessin. Enfant, il fréquente l'atelier de son père plâtrier et joue avec des bouts de crayon pour tracer ses premières figures : « Je fis une fois un bonhomme dont mon père fut si content qu'il m'acheta un crayon bleu et rouge, un peu de papier, et m'admit au grand honneur de travailler à son bureau pendant qu'il faisait ses comptes ». Après avoir terminé ses études secondaires, le jeune homme fait un passage dans l'atelier du peintre Victor Vénat, à Pau, puis accepte un poste de professeur de dessin dans un collège en 1882. Les six années suivantes, Castaing économise pour financer un voyage en Italie. Arrivé en 1888 à Rome, l'artiste est accueilli à la Villa Médicis et peut suivre des cours à l'Accademia di San Luca. Durant son séjour, il visite Rome mais également Florence, Padoue et Assise. Ernest Hébert, directeur de la Villa, lui conseille de poursuivre sa formation à Paris. Trop âgé pour s'inscrire à l'École des Beaux-Arts et tenter de concourir au Prix de Rome, il entre dans l'atelier de Léon Bonnat. À cette époque, il retrouve le peintre Henri Pinta, rencontré à Rome, grâce auquel il peut fréquenter Eugène Carrière, Pierre Puvis de Chavannes et Maurice Denis. Nostalgique de son Béarn natal, Castaing fuit le tumulte parisien et retourne s'installer à Pau. Dans son pays, les succès artistiques sont suffisants pour offrir une certaine aisance au peintre qui achète une maison pour sa famille.

Ses œuvres, principalement des toiles religieuses influencées par le mouvement symboliste, sont marquées par une profonde piété catholique. En parallèle, Castaing accepte quelques commandes pour des illustrations ou des affiches publicitaires. En 1911, une société bordelaise d'extincteur qui vient de breveter un nouveau système, baptisé Daney, sollicite Castaing pour concevoir la campagne visuelle de promotion. L'artiste choisit à cette fin de mettre en scène la figure de Pierrot. Assis sur un croissant de lune, vêtu de son traditionnel costume blanc et coiffé d'une calotte noire, le personnage enfantin tient une lance à incendie avec laquelle il arrose le soleil pour l'éteindre. Réalisée au pastel gras, l'œuvre utilise une certaine vision de Pierrot popularisée par les mimes Debureau père et fils au XIX<sup>e</sup> siècle et par le dessinateur montmartrois Adolphe Willette. Quelques années plus tard, ayant conservé le modèle original, Castaing en retire la partie supérieure, composée d'une enseigne sur laquelle était inscrite la mention « Maître du feu » et transforme son projet en une image autonome.

En 1917, le peintre contracte une bronchite qui évolue en pleurésie. Après plusieurs mois de convalescence, durant lesquels il prend le temps de modifier son pastel, le peintre décède en janvier 1918. Son fils René et sa fille Marguerite qu'il avait formés dans son atelier deviendront tous deux des artistes confirmés.



Adolphe Léon Willette, *Pauvre Pierrot par Willette*, vers 1890, lithographie, Paris, musée Carnavalet



## 45. Jacques PRÉVERT (1900-1977)

*Bons jours et à très bientôt*, vers 1950

Feutre sur papier

25 x 26,5 cm

Signé dans le motif *Jacques Prévert*



André Villers, *Jacques Prévert*, 1968, tirage argentique, collection particulière

« Celui qui regarde un tableau comme celui qui lit un livre en est toujours un peu l'auteur ou tout au moins le collaborateur. » Jacques Prévert, *Gérard Fromanger*, 1971 (extrait)

Pour tous, Jacques Prévert reste lié à un souvenir d'enfant, celui d'un poème appris par cœur puis récité devant le maître ou la maîtresse d'école. Auteur prolifique, il publie tout au long de sa vie de nombreux recueils de poésie, mais écrit également pour le théâtre, le cinéma, la bande dessinée ou les chansonniers de son époque. Membre du mouvement surréaliste dans sa jeunesse, il côtoie Raymond Queneau, Yves Tanguy et André Breton. Avec eux, il pratique l'exercice littéraire et graphique qui consiste à poursuivre à l'aveugle les vers ou les traits de ses prédécesseurs pour former un tout dont chacun ignore la finalité. Il donne à ce jeu le nom de « cadavre exquis ».

On sait moins que Prévert fut également, à partir de la fin des années 1940, un inlassable créateur d'images. Suite à une chute violente depuis une fenêtre de la Maison de la Radio, le poète est contraint de se reposer plusieurs mois en Provence et se met à pratiquer assidûment le collage et le dessin. De retour à Paris, il s'installe dans un appartement de la cité Véron, juste à côté du Moulin Rouge. Là, sa boîte de feutres et ses ciseaux posés sur une table, il découpe, colle ou

dessine des images enfantines qu'il associe le plus souvent à quelques mots, des fleurs esquissées pour chaque jour de la semaine sur un calendrier de sa confection ou des diabolins et des animaux pour accompagner une phrase de remerciement. Sur une feuille de papier blanc, Prévert trace en noir les bords d'un long cadre jaune à oreilles qu'il suspend dans le vide. Dans un espace laissé blanc au centre, l'œuvre dans l'œuvre, le poète écrit « Bons jours et à très bientôt ». Il signe et dessine un chat debout, les pattes tendues tenant des branches d'arbre. Dans de nombreuses lettres, Prévert avait pris l'habitude de remplacer le traditionnel « bonjour » par « bons jours » en deux mots et au pluriel, comme un souhait de bonheur répété pour l'avenir. Aucune mention écrite ne permet de connaître le destinataire de ce dessin, mais l'auteur attribuait régulièrement un objet ou un animal à chacun de ses amis, un soleil pour Picasso ou un chat pour Paul Grimault. Ce réalisateur de films d'animation, surnommé le « Walt Disney français », faisait régulièrement appel à Prévert pour les scénarios ou les dialogues de ses créations.

En 1957, la galerie Maeght organise la première exposition de ses œuvres, majoritairement des collages surréalistes. D'autres expositions suivront les années suivantes au musée Grimaldi d'Antibes ou à la galerie Knoedler à Paris.



BILLAUD Jean .....	17	JUNG Théodore .....	30
BLANC Joseph .....	39	LAMI Eugène .....	29
BLONDEL Merry-Joseph .....	8	LUMINAIS Évariste-Vital .....	38
BOULANGER Louis .....	16	MACCHIATI Serafino .....	42
CASTAING Joseph .....	44	MADOU Jean-Baptiste .....	33
CHENAVARD Claude-Aimé .....	21	MAILLART Diogène Ulysse Napoléon .....	40
CLÈRE Jacques François Camille.....	32	MARCHI Vincenzo .....	27
COGNIET Léon .....	22	PALLIÈRE Louis Vincent Léon .....	10
DESPREZ Louis-Jean .....	1	PRADIER James .....	25
DETAILLE Édouard .....	37	PRÉVERT Jacques .....	45
DEVÉRIA Achille .....	23	RÉGAMEY Frédéric .....	41
DEVÉRIA Théodule .....	35	RÉVOIL Pierre Henri .....	6
DORÉ Gustave .....	36	SAINT-ANGE (de) Jacques-Louis .....	18
FONTAINE Pierre François Léonard .....	2	SCHNETZ Jean-Victor .....	9
GARNERAY Auguste .....	15	SWEBACH Jacques François Joseph .....	5
GIRODET Anne-Louis .....	7	THOMAS Jean-Baptiste .....	20
GLEYRE Charles .....	24	VASSEROT Jean .....	4
GOEBEL Carl .....	34	VAUZELLE Jean-Lubin .....	19
HALLEZ Germain Joseph .....	3	VIRIEU (de) Stéphanie .....	11 à 14
HARPIGNIES Henri Joseph .....	28, 31	YOKOUCHI Ginnosuke .....	43
ISABEY Eugène .....	26		

Catalogue réalisé en collaboration avec Elsa Manant et Carole Rabiller

Nous tenons à remercier chaleureusement Gérard Audinet, Camille Ayasse-Staletti, Bernard Branger, Marine Cabos, Julien Chaudet, Marie-Claude Chaudonneret, Mathieu Deldicque, Karine Demay, Isilda Ferreira, Silvana Frezza Macchiati, Alexandre & Bénédicte Gady, Valentin Gandolfi, Adrien Goetz, Sandrine Kukuruzovic, Fabien Leclerc, Sidonie Lemeux-Fraitot, Jean-Louis Litron, Hugues Morisse, Stéphane Paccoud, Amandine Royer, Loualid Saïdi, Georges Vigne et Olivia Voisin.

