

GALERIE LA NOUVELLE ATHÈNES



GALERIE
LA NOUVELLE ATHÈNES

Raphaël Aracil de Dauksza & Damien Dumarquez

Peintures et sculptures du XIX^e siècle

Automne 2023

Ce catalogue est dédié à la mémoire de
Marie-Claude Chaudonneret

GALERIE LA NOUVELLE ATHÈNES
22, rue Chaptal – 75009 Paris
01.75.57.11.42 – 06.23.14.97.85
contact@lanouvelleathenes.fr – www.lanouvelleathenes.fr

1. Jean-Joseph-Xavier BIDAULD (1758-1846)

Vue de la Rocca Abbaziale à Subiaco, entre 1785 et 1790

Huile sur papier marouffé sur carton

17 × 25 cm



Jean-Joseph-Xavier Bidauld *Subiaco*, 1786-1789, huile sur papier marouffé sur toile, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Whitney Collection, Promised Gift of Wheelock Whitney III, and Purchase, Gift of Mr. and Mrs. Charles S. McVeigh, by exchange (2003.42.27)

Originaire de Carpentras, Jean-Joseph-Xavier Bidauld reçut ses premières leçons de dessin à Lyon au côté de son frère aîné Jean-Pierre-Xavier. En 1783, il quitte le sud de la France et s'installe à Paris où il est employé comme copiste chez Antoine-Charles Dulac, marchand de tableaux. À cette époque, il fréquente Joseph Vernet et Jean-Honoré Fragonard qui l'incitent à découvrir l'Italie pour compléter sa formation. Avec l'aide du cardinal de Bernis et de son ami Dulac qui financent son voyage, Bidauld peut passer cinq années dans la péninsule italienne, de 1785 à 1790. Depuis la capitale, le peintre emprunte les différents chemins qui traversent la campagne du Latium pour dessiner et atteint la ville de Subiaco. À quelque cinquante kilomètres à l'est de Rome, le site, qui allie nature grandiose, vestiges antiques et architectures monumentales, attire depuis plusieurs années les visiteurs étrangers.

Comme Pierre-Henri de Valenciennes et Alexandre-Hyacinthe Dunouy venus avant lui, Bidauld tente de retranscrire l'austère beauté de Subiaco. Pour peindre, il choisit de s'installer à flanc de coteau, au nord de la petite cité, sur un terre-plein au bord du chemin (aujourd'hui via dei Cappuccini) qui monte vers le hameau de Cappuccini, point d'observation offrant une vue plongeante sur la ville et la face nord de la Rocca Abbaziale, ancien château des Borgia, demeure médiévale transformée en 1778 en palais abbatial par le pape Pie VI.

L'artiste saisit les contours et les surfaces en facettes de la forteresse qui s'étage sur le pic rocheux. Il compose son sujet en alternant les façades blanches et les façades ocre ponctuées par les tons verts d'une végétation abondante qui se détache et la masse grise des montagnes dominée par le ciel. Si les multiples bâtiments qui constituent la citadelle sont traités avec une rigueur synthétique, le peintre n'omet pas de préciser un certain nombre de détails tels que les fenêtres et les cheminées desquelles on peut voir s'échapper en plusieurs points des fumerolles blanches. Ces délicates fumées qui insufflent la vie au paysage, en suggérant la présence humaine, peuvent apparaître comme une signature de Bidauld. Nous les retrouvons dans une *Vue d'Isola di Sora* (New York, Sotheby's, 28 janvier 2000, lot 113) peinte la même année, ou encore dans une *Vue de la vallée de l'Arno depuis Vallombrosa*. Le Metropolitan Museum of Art de New York conserve une autre vue de la citadelle-abbatiale de Subiaco, la face ouest prise en contre-plongée, auparavant attribuée au peintre Alexandre-Hyacinthe Dunouy. Cette œuvre sur papier, de format identique à celle présentée ici, en partage les mêmes caractéristiques techniques et laisse apparaître ces légers panaches blancs qui s'échappent des maisons. Ces deux vues, incontestablement d'une seule et unique main, ont dû être réalisées à peu de temps d'écart lors du premier séjour de Bidauld à Subiaco en 1789 et semblent fonctionner comme de parfaits pendants.



2. Jean-Joseph-Xavier BIDAULD (1758-1846)

Le Mont Soracte, entre 1785 et 1790

Huile sur papier marouffé sur panneau

22 × 30,2 cm

Provenance : collection particulière, Paris



Jean-Joseph-Xavier Bidauld, *Vue de Monte Cavo, près d'Albano*, 1785-1790, huile sur toile, collection particulière

Arrivé en Italie en novembre 1785, Jean-Joseph-Xavier Bidauld s'installe à Rome. La capitale est alors l'épicentre européen d'un goût prônant le retour à l'antique. Cette année-là, Jacques-Louis David vient de présenter son *Serment des Horaces*, tableau-manifeste du néo-classicisme à la française et Bidauld peut fréquenter d'autres jeunes artistes francophones tels qu'Anne-Louis Girodet, François-Xavier Fabre ou Louis Gauffier venus dans le sillage du maître. Comme le paysagiste Nicolas-Antoine Taunay, dont il partage les préoccupations artistiques et avec lequel il se lie d'amitié, Bidauld cherche à appliquer les idées nouvelles du néo-classicisme à la représentation de la nature. Les environs de Rome offrent alors aux peintres des points de vue inchangés depuis l'Antiquité. Le mont Soracte, situé à cinquante kilomètres au nord de la Ville éternelle, est l'un d'entre eux.

Déjà célébré par les poètes latins, Virgile et Horace, ce promontoire rocheux composé de calcaire prend des reflets d'un blanc bleuté lorsqu'il est frappé par le soleil. Culminant à près de 700 mètres d'altitude, il est visible depuis la ville de Civita Castellana, site très fréquenté par les artistes. Bidauld semble fasciné par cette montagne dont il apprécie

les couleurs changeantes en fonction de l'heure du jour et n'hésite pas à répéter son motif en conservant ou en variant son cadrage et le point de vue. L'une de ces compositions, réalisée à l'huile sur papier, a très probablement été tracée *in situ*. Traitée dans des tonalités bleues, l'éminence se détache sur un fond de ciel légèrement rosé trahissant la lumière du matin. Au premier plan, la nature basse s'étale dans un camaïeu de vert d'où s'échappe timidement un corps de ferme fortifié.

Il existe au moins cinq versions de ce sujet attribuées à Jean-Joseph-Xavier Bidauld. La plus proche de celle-ci est conservée au musée de l'Oise à Beauvais. De format et de composition identiques, les deux œuvres diffèrent par leur support, l'une sur papier et l'autre sur toile, mais également par le rendu du traitement de la lumière. Ces huiles sur papier réalisées sur le motif, des prises de notes très abouties, n'étaient pas destinées à l'exposition au Salon ou à la vente, mais à servir de modèles pour des œuvres ultérieures. Cependant, dans certains cas, Bidauld comme les autres paysagistes de son temps ont transposé sur toile de ces études pour en faire commerce.



3. Jean-Joseph-Xavier BIDAULD (1758-1846)

Vue de Cava dei Tirreni, entre 1785 et 1790

Huile sur papier marouffé sur toile

22,7 × 31,8 cm

Annoté à l'encre sur le châssis 20

Provenance : vente après décès de l'artiste, Paris, 25 mars 1847, n° 20; collection particulière, Paris



Jean-Joseph-Xavier Bidauld, *Vue du pont et une partie de la ville de Cava, royaume de Naples.*, 1785-1790, huile sur toile, Los Angeles, J. Paul Getty Museum

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'incontournable voyage en Italie attire la plupart des visiteurs et des artistes à Rome. Cependant, un certain nombre d'entre eux s'aventurent également plus au sud vers Naples et jusqu'à la pointe de la botte. En 1789, Jean-Joseph-Xavier Bidauld, en Italie depuis déjà quatre ans, s'apprête à rentrer en France quand il décide de prolonger son séjour et de descendre jusqu'à Naples. Certaines sources anciennes évoquent la commande par un dénommé Godefroy à Rome de deux tableaux pouvant expliquer la raison de ce périple. Si la première des vues demandées par le commanditaire doit représenter la ville de Tivoli et la plaine de Rome, la seconde a pour sujet la ville et le pont de Cava dans le royaume de Naples. Après avoir longé la côte jusqu'à la baie de Naples, le peintre poursuit en direction de Salerne pour atteindre la petite cité de Cava de' Tirreni à quelques kilomètres du rivage à l'intérieur des terres. Là, il multiplie de nouveau les croquis et les huiles sur papier, saisissant la nature du site sous ses différents aspects.

L'une de ces vues à l'huile sur papier oppose clairement la nature au bâti. L'espace naturel du paysage, fait de terre ocre, d'arbres et de broussailles, ne présente aucune ligne droite alors que les éléments architecturaux qui en émergent sont traités schématiquement avec des formes géométriques. Le pont qui relie les deux rives au-dessus du cours d'eau est

placé au centre de la composition. Sur la gauche, le clocher de l'abbaye de la Très-Sainte-Trinité culmine et rivalise symétriquement avec le sommet de la montagne à l'arrière-plan. Tous deux se détachent sur un large pan de ciel rose et bleu parsemé de nuages blancs. Cette œuvre, dont il existe une seconde version provenant de l'ancienne collection Thaw et actuellement conservée au Metropolitan Museum of Art de New York, porte au revers sur le châssis un numéro 20 à l'encre. Ce dernier renvoi à la vente après décès de l'artiste qui eut lieu en 1847 à Paris. Grâce à l'inventaire du contenu de cette vacation, nous savons que l'artiste conserva tout au long de sa vie un grand nombre d'études de paysages faites en Italie dont cette vue de Cava, achetée à l'époque pour la somme relativement importante de 65 francs.

Si, à son retour en France en 1790, Bidauld connut un indéniable succès, recevant des commandes prestigieuses sous l'Empire et la Restauration, la fin de sa carrière et ses prises de position comme membre de l'Institut lui valurent une image d'artiste conservateur opposé à la jeune génération. Aujourd'hui considéré comme l'un des précurseurs de la peinture de plein air, au même titre que Pierre-Henri de Valenciennes et Jean-Victor Bertin, Bidauld côtoie Camille Corot, grand rénovateur de la peinture de paysage, sur les cimaises des principaux musées du monde.



4. Jacques-Augustin DIEUDONNÉ (1795-1873)

Hercule arrachant Alceste des Enfers, vers 1819-1825

Terre cuite

20,5 × 15,5 × 9,2 cm

Signé sur la base *J. A. Dieudonne*

Jacques-Augustin Dieudonné, né à Paris en 1795, apprend le dessin dans l'atelier du peintre Antoine-Jean Gros, puis étudie la sculpture et l'art de la médaille dans celui du statuaire François-Joseph Bosio. Inscrit à l'École des beaux-arts depuis 1816, il remporte un deuxième grand prix de gravure en médailles en 1819. Dès l'année suivante, il participe au Salon en exposant des médaillons et des bas-reliefs dont les sujets vont du thème historique au portrait. Désireux d'obtenir le prix de Rome de sculpture avant d'avoir atteint l'âge limite, il monte une dernière fois en loge, mais tombe gravement malade, ce qui l'oblige à abandonner. À partir de 1824, l'artiste n'expose plus au Salon que des sculptures, bustes en marbre de personnalités ou groupes en plâtre aux sujets puisés dans la mythologie et l'histoire antique. Durant sa scolarité, Dieudonné a appris à exécuter des modèles en terre cuite pour préparer ses compositions. Bien souvent, ces premières pensées, équivalant à l'esquisse en peinture, n'aboutissaient pas forcément à des œuvres sculptées dans leur forme, leur taille et leur matière définitives.

Probablement modelé dans les dernières années d'études de Dieudonné ou peu de temps après, un petit groupe en terre représentant Hercule et Alceste ne semble pas, à notre connaissance, avoir donné lieu à une œuvre plus ambitieuse. Si Hercule, célèbre demi-dieu aux douze travaux, est un personnage souvent représenté en sculpture depuis l'Antiquité, l'épisode où le héros vient sauver Alceste des

Joseph Franque, *Hercule arrachant Alceste des Enfers*, vers 1806, huile sur toile, Valence, musée d'Art et d'Archéologie



Enfers est généralement l'apanage des peintres. Alceste, princesse grecque de Thessalie, avait épousé Admète, le roi de Phères. Lorsque ce dernier fut mortellement mordu par un serpent, Alceste accepta par amour d'échanger sa vie contre la sienne. Le sujet de la sculpture, tiré de la tragédie d'Euripide *Alceste*, montre Hercule qui, touché par ce sacrifice, descend aux Enfers et ramène la jeune femme à son époux. L'œuvre met l'accent sur le contraste entre la musculature virile du surhomme et le corps sans vie d'Alceste qui à cet instant n'est plus que l'enveloppe informe d'un esprit. Dieudonné s'inspire assez directement de la composition d'un tableau de Joseph Franque sur le même sujet exposé au Salon de 1806. Cette œuvre disparue dans l'incendie du château de Meudon en 1871 est connue grâce à une esquisse conservée au musée de Valence.

Sculpteur très apprécié sous la Restauration puis pendant la monarchie de Juillet, Jacques-Augustin Dieudonné reçoit de nombreuses commandes officielles; notamment des bustes de la famille royale pour le château de Versailles et un *Alexandre le Grand tenant un lion* dont le groupe en plâtre fut exposé au Salon de 1843 avant que le marbre ne soit installé dans le jardin des Tuileries. Plus tard, l'artiste abordera de nouveau la thématique herculéenne avec son *Hercule déchirant la robe de Nessus* conservé aujourd'hui au Musée percheron à Mortagne-au-Perche dans l'Orne.



5. Charles THÉVENIN (1764-1838)

Portrait du graveur André-Benoît Barreau, dit Taurel, vers 1820

Huile sur toile

65 × 53,5 cm

Charles-Édouard Taurel d'après le dessin d'Ingres de 1819, *Portrait d'André Benoît Barreau Taurel*, eau-forte pour *L'Album T.*, 1884-1885, collection particulière



Issu d'un milieu modeste, André-Benoît Barreau, dit Taurel, naît à Paris le 6 septembre 1794. À l'École des beaux-arts, il étudie auprès du peintre néo-classique Pierre-Narcisse Guérin avant d'intégrer l'atelier du graveur Charles-Clément Bervic sous la direction duquel il obtient le prix de Rome de gravure en 1818. Comme tous les lauréats, il se rend à Rome pour parfaire sa formation à la Villa Médicis alors nouvellement dirigée par le peintre Charles Thévenin. Ce dernier, ancien élève de François-André Vincent, vient d'être nommé à la tête de l'Académie de France à Rome en remplacement de Guillaume Guillon Lethière. Les deux hommes s'apprécient et le jeune graveur fréquente régulièrement la famille du directeur. Rapidement il tombe amoureux d'Henriette-Ursule Claire, la fille adoptive de Charles Thévenin, qu'il épouse en juin 1819. À cette époque Jean-Auguste-Dominique Ingres, ancien pensionnaire toujours présent à Rome, réalise un saisissant portrait dessiné du jeune graveur. Représenté de face à mi-corps et très élégamment vêtu, Taurel nous regarde fièrement à travers ses lunettes. Derrière lui, sur la droite, la façade de la Villa Médicis apparaît en contrebas de la terrasse sur laquelle le modèle s'est installé.

Peu de temps après, Taurel reprend la pose, mais cette fois sous le regard de son beau-père. Une année ou deux ont passé; sa fière chevelure s'est légèrement estompée,

découvrant un peu plus son front. Assis à sa table de travail, il conserve ses lunettes, outil indispensable à la précision de l'art du graveur. L'œuvre n'est plus un dessin, mais une toile de bon format. Habillé d'une veste verte et d'un gilet jaune, le jeune homme tient dans sa main droite un stylet. Son visage, éclairé par le col blanc relevé de la chemise, se détache sur un fond gris-vert. Taurel ne nous fixe plus du regard, mais tourne la tête, tendre et pensif vers la gauche; peut-être sa jeune épouse se trouve-t-elle près de lui mais en dehors du cadre.

De retour à Paris en 1823, le couple Taurel s'installe rue de Bourbon. L'année suivante l'artiste expose au Salon un ensemble de portraits gravés représentant Sextus Pompée, le Tasse, Molière et Jean-Jacques Rousseau. Ingres, qui vient de revenir d'Italie pour présenter officiellement son *Van de Louis XIII*, est un temps hébergé par le couple. De son côté, Charles Thévenin est élu membre de l'Académie des beaux-arts puis nommé conservateur du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale. Après cinq années passées en France, Benoît Taurel est invité par le roi de Hollande à prendre le poste de directeur de la gravure à l'Académie des beaux-arts d'Amsterdam. Il conserve ce poste jusqu'à sa mort en 1859. Trois de ses fils, Édouard, Augustin et André, suivront ses traces en devenant eux-mêmes des graveurs reconnus en Hollande.



6. Pierre-Jérôme LORDON (1779-1838)

Raphaël présenté au Pérugin, vers 1820-1825

Huile sur toile

55 × 44 cm

Signé en bas à gauche *Lordon*

Né en 1779, Pierre-Jérôme Lordon est le fils d'un négociant installé en Guadeloupe. Adolescent, il est envoyé à Paris par son père et intègre à treize ans l'École centrale des travaux publics, future École polytechnique. Son professeur de dessin, le peintre François-Marie Neveu, décèle très tôt ses talents artistiques et l'incite à poursuivre dans cette voie. Après avoir rejoint l'atelier de Pierre-Paul Prud'hon dont il devient l'ami fidèle, Lordon fait ses débuts au Salon de 1806. Il reçoit une médaille d'or pour son interprétation de *La Communion d'Atala*, inspirée du roman de Chateaubriand, présentée au Salon de 1808. Sous la Restauration, le peintre sacrifie à la vogue des thèmes dits troubadour. Bien que les livrets des salons ne les mentionnent pas, il semblerait que Lordon expose au cours des années 1820 plusieurs d'œuvres illustrant la vie du peintre Raphaël. La galerie Lebrun mentionne en 1826, dans *L'Explication des ouvrages de peinture exposés au profit des Grecs*, une toile de Lordon intitulée *Raphaël et la Fornarina*. Cinq ans plus tard, le *Dictionnaire des artistes de l'école française* de Charles Gabet évoque, lui, «plusieurs petits tableaux» que Lordon aurait exposés au Salon dont une *Mort de Raphaël* et un *Raphaël chez le Pérugin*.

Si les œuvres du plus célèbre des peintres de la Renaissance italienne ont donné lieu régulièrement à des copies, sa vie elle-même devient l'objet d'un culte et gagne le droit d'être racontée sur toile à l'égal de celles des saints et des rois. Pour

ce faire, les peintres puisent principalement dans la série de biographies de Giorgio Vasari publiée à partir de 1550. Dans la quatrième partie des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, un chapitre est consacré au «divin Raphaël». Le thème de la mort de Raphaël d'abord régulièrement traité dans les premières années du siècle laisse place à une iconographie empruntée au quotidien du peintre. En 1822, Alexandre Menjaud expose une toile simplement intitulée *Raphaël* mais dont le livret détaille le sujet : «Raphaël, à peine âgé de quinze ans, est présenté par son père à la duchesse d'Urbain, qui lui donne une lettre de recommandation pour aller étudier la peinture chez le Pérugin.»

Lordon choisit de représenter la rencontre du jeune artiste et de son nouveau maître. Encore accompagné de son père, Raphaël enfant ouvre son carton de dessins devant le Pérugin. Ce dernier, sévère, interrompt son travail pour regarder les feuilles tracées à la sanguine. Sa haute figure se détache devant une toile posée à même le sol qui reprend la partie supérieure (en inversé) de *La Vierge en gloire et saints*, actuellement conservée à la pinacothèque de Bologne. Sur la gauche, à l'arrière-plan, d'autres élèves plus âgés épient la scène. Pour cette œuvre marquée par l'influence de Prud'hon dont on retrouve les couleurs souvent acides, Lordon exagère, aux dépens de la justesse, le maniérisme de ses figures aux corps étirés.



Pierre-Jérôme Lordon, *Agar dans le désert*, 1814, huile sur toile, collection particulière



7. Jean-Augustin FRANQUELIN (1798-1839)

Evirchoma, vers 1824

Huile sur toile

72 × 59 cm

Signé en bas à droite *Franquelin*

Annoté sur le châssis [*chiffre illisible*] *Evirchoma Franquelin*

Exposition : Paris, Salon de 1824, n°675 : *Evirchoma*

Provenance : *Catalogue d'une belle et nombreuse collection [...] après cessation de commerce de M. Moyon, 16 au 20 janvier 1838*, Paris, Maulde et Renou, 1837, p. 32, n° 375

Zéphirin Belliard d'après
Franquelin, *Evirchoma*, 1824,
lithographie, Paris, BnF



Dès la fin du XVIII^e siècle, le mythe d'Ossian sert d'inspiration pour les peintres et connaît un succès grandissant avec l'émergence du romantisme. L'imposture littéraire de James Macpherson, un jeune auteur écossais qui prétendait en 1761 avoir traduit depuis le gaélique des textes anciens qu'il venait de découvrir, offre aux artistes de nombreux sujets inédits et une pléiade de personnages jusque-là inconnus. Malvina, fille de Toscar et belle-fille d'Ossian, est l'une des figures majeures de cette épopée. Jean-Augustin Franquelin, un jeune peintre de vingt ans, ancien élève de Jean-Baptiste Regnault, illustre la mort de l'héroïne pour sa première participation au Salon en 1819. L'œuvre est reproduite en gravure dans la recension des œuvres du Salon faite par Charles-Paul Landon, ce qui à l'époque est une consécration. Cinq ans plus tard, le peintre revient puiser dans le mythe d'Ossian pour les sujets de deux nouvelles toiles : *Rosgala. Scène de naufrage* et *Evirchoma*. Cette fois, les figures principales de ces tableaux sont des personnages plus secondaires du poème.

L'auteur souhaitant éclairer le spectateur au sujet d'*Evirchoma* fait ajouter au livret un passage du texte de Macpherson : «Le soir vient; mais elle n'aperçoit point de barque fendre légèrement le sein de l'onde.» La toile au fond sombre représente une jeune femme assise sur un rocher au bord de l'eau tenant entre ses bras un enfant. Vêtue d'une fine robe bleue, la belle Evirchoma attend sans

espoir le retour de Gaul, son bien-aimé, en serrant contre son sein leur fils Ogal et portant dans le dos une lyre. La blancheur de ses chairs est éclairée par la lune qui perce les nuages noirs. Ce sujet profondément romantique est peint dans une veine encore néo-classique qui doit beaucoup à Girodet, le plus fidèle interprète d'Ossian en peinture. Au même Salon de 1824, Franquelin autorise l'exposition d'une gravure de grand format d'après son œuvre. Lithographiée par Zéphirin Belliard en sens inverse, cette interprétation permet la diffusion de la composition partout en France et vraisemblablement jusqu'en Angleterre comme en témoigne peut-être la copie sur porcelaine exposée au Salon neuf ans plus tard par Mme Gardie, une miniaturiste anglaise. Acquis après le Salon par l'éditeur et marchand d'art Jean-Nicolas Moyon, l'œuvre réapparaît dans la vente de son fonds de commerce en 1838 (n° 375). La toile fait alors partie d'un ensemble de plus de sept cents peintures et dessins dont vingt-cinq tableaux de la main de Jean-Augustin Franquelin.

Après 1825, il semble que le peintre abandonne le grand genre historique pour se consacrer à des toiles de petits formats aux sujets moraux plus faciles à vendre. Il les produit en très grand nombre et connaît grâce à elles un certain succès commercial. Réputées d'une grande finesse d'exécution, ces œuvres qui lui demandent beaucoup de temps finissent par l'épuiser. L'artiste meurt à Paris en 1839, à l'âge de quarante ans.



8. Auguste-François DESMOULINS (1788-1856)

Marie Stuart apprenant son ordre d'exécution, vers 1825-1830

Huile sur toile

24,5 × 19 cm

Signé en bas à droite *A^ge Desmoulins*



Francisco Hayez, *Marie Stuart protestant de son innocence à la lecture de sa condamnation à mort*, 1832, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

Marie Stuart eut un destin tragique. Née le 8 décembre 1542, elle fut couronnée reine des Écossais alors qu'elle n'avait que neuf mois. Introduite à la cour de France à l'âge de cinq ans, elle épousa en 1558 François II, le fils de Catherine de Médicis et d'Henri II. Veuve à l'âge de dix-huit ans, la jeune femme dut retourner en Écosse où elle se maria en secondes noces avec son cousin dont elle eut son seul enfant, le futur roi Jacques I^{er}. Après l'assassinat de son deuxième mari, victime de nombreuses cabales, elle est emprisonnée pendant un an avant de parvenir à s'échapper. Cherchant la protection de sa cousine, Élisabeth I^{re} d'Angleterre, Marie Stuart est assignée à résidence. Après dix-huit années de captivité, elle envoie plusieurs courriers à la reine pour demander sa libération mais en 1587, alors qu'elle attend toujours une réponse dans le château de Fotheringhay, elle apprend son ordre d'exécution.

Ce moment qui précède de quelques heures la mise à mort de Marie Stuart, le 8 février 1587, est celui choisi par le peintre François Desmoulins pour un petit tableau de chevalet peint dans le plus pur style troubadour. L'héroïne tragique entièrement vêtue de noir se tient debout au centre de la composition. L'homme qui vient de lui apporter l'horrible nouvelle serre encore dans sa main la lettre ordonnant

l'exécution. Deux autres femmes, jouant le désespoir dans des postures théâtrales, complètent la scène. D'une main, Marie Stuart dépose sa couronne sur une table transformée en autel de dévotion et de l'autre s'apprête à saisir une coupe pour s'administrer les derniers sacrements. Elle lève les yeux en direction d'une fenêtre haute d'où s'échappe un rayon de lumière, et en appelle à Dieu. Le décor austère du cachot, dominé par un massif pilier, est constitué d'un fauteuil richement orné, d'un crucifix et de quelques livres de prière.

En 1808, Fleury-François Richard avait été le premier à illustrer un épisode de la vie de Marie Stuart pour sa participation au Salon. Par la suite l'histoire tragique de la reine catholique déchuë inspire de nombreux artistes. Desmoulins traite le sujet à plusieurs reprises dans des dessins très aboutis ainsi que pour une toile exposée au Salon de 1831. La scène se déroule cette fois dix-huit ans plus tôt, lors du premier emprisonnement de Marie Stuart au château de Lochleven. Il existe un véritable écart stylistique entre ces deux œuvres. Si le tableau de chevalet, d'évidence plus précoce, peut être rapproché des toiles troubadour de Fleury Richard et de Charles-Marie Bouton, la toile de Salon montre une évolution vers la peinture historiciste de Paul Delaroche et les scènes romantiques d'Eugène Devéria.



9. Gilles-François CLOSSON (1796-1842)

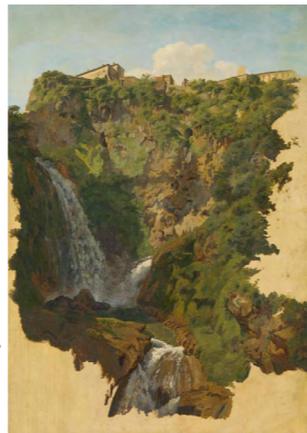
Vallon rocheux en Italie, entre 1825 et 1829

Huile sur toile

30,2 × 42,5 cm

Exposition : *Souvenirs d'Italie (1825-1829) de Gilles-François-Joseph Closson (Liège, 1796-1842)*, Galerie d'Arenberg (Bruxelles), Maastricht, TEFAF, mars 1994, n° 29, repr. p. 9

Gilles-François Closson, *Cascade à Tivoli*, entre 1825-1829, huile sur papier, Londres, The Gere Collection, the National Gallery



Nous ne savons que peu de choses de la vie de Gilles-François Closson. Le talent de cet artiste originaire de Liège a été remis en lumière à la fin du xx^e siècle grâce à la redécouverte d'une cinquantaine d'œuvres inédites réalisées durant son séjour en Italie entre 1825 et 1829. Jusque-là, seul un ensemble d'études peintes ou dessinées, légué par sa veuve à l'Académie royale des beaux-arts de Liège, conservait une trace de son activité artistique. Après une première formation auprès du peintre néo-classique Philippe-Auguste Hennequin, le jeune Closson se rend à Paris en 1817 où il fréquente l'atelier d'Antoine-Jean Gros pendant sept ans. De retour à Liège en 1824, il obtient une bourse d'étude de la fondation Lambert Darchis pour financer le traditionnel voyage en Italie. Arrivé à Rome en février 1825, Closson retrouve Josse-Sébastien van den Abeele, son ancien camarade chez Gros; ensemble ils parcourent la campagne romaine en quête de motifs. Closson décide alors d'abandonner la peinture d'histoire pour se consacrer à l'art du paysage. Sur des fines toiles enduites ou des feuilles de papier, le jeune artiste capture d'abord au crayon puis à l'huile les massifs montagneux et la végétation qu'il croise en arpentant le Latium avant de se rendre dans la région de Naples. Là, il fréquente probablement les membres de l'école du Pausilippe, créée par Anton Sminck Pitloo, qui ont sur lui une influence évidente. Parmi la centaine d'œuvres peintes de Closson connue à ce jour, presque aucune n'est achevée, alors que les archives indiquent qu'il en réalisa un certain nombre.

Une vue d'un *Vallon rocheux en Italie* peinte sur toile et laissant une large place à la réserve témoigne de l'acuité du peintre à saisir la force de la nature sans chercher à remplir la surface du support. Il semble que, face à la découverte d'un site ou d'un détail, une fois son sentiment fixé, Closson décide presque systématiquement que son étude doit rester en l'état. Installé sur le motif, le peintre use d'une palette de gris-bleu, de vert et de brun. Dans la partie supérieure, le ciel s'interrompt et ménage une bande claire où la trace du pinceau reste visible. Plus bas, le fond crème de la préparation est traité comme une masse autonome qui permet de concentrer le regard sur l'espace central. Telle une vague de roches et de verdure, ce vallon est évoqué avec autant de précision que de rapidité et d'économie de moyens. Quatre trous d'épingles dans les angles de la toile témoignent de sa réalisation «dal vero». Cette œuvre est l'une des quarante-huit études redécouvertes au début des années 1990 et exposées par la Galerie d'Arenberg à The European Fine Art Fair de Maastricht en 1994.

À son retour d'Italie en 1829, Closson s'installe à Liège et participe à quelques salons officiels belges avant d'accepter en 1837 un poste de professeur dans l'académie de sa ville natale. Aujourd'hui ses œuvres sont conservées dans les principaux musées internationaux tels que le Metropolitan Museum of Art de New York ou la National Gallery de Londres.



10. André GIROUX (1801-1879)

Paysage près de Corpo di Cava, vers 1826

Huile sur toile marouflée sur panneau

20,7 × 26 cm



André Giroux, *Berger italien dans un paysage*, vers 1826, huile sur papier maroufflé sur toile, collection particulière

Fils d'Alphonse Giroux, un ancien élève de Jacques-Louis David converti dans le commerce d'art, André Giroux étudie d'abord la peinture auprès de son père. Dès 1819, il débute au Salon officiel avec deux peintures puis reçoit sa première médaille au Salon de 1822. Vers l'âge de vingt ans, il intègre l'atelier de Jean-Thomas Thibault, architecte et paysagiste spécialiste de la perspective, et participe aux différents concours de l'École des beaux-arts. Par trois fois il remporte le premier prix d'esquisse peinte, en 1822, 1823 et 1824, avant d'être vainqueur du grand prix de paysage historique en 1825 sur le thème de *La Chasse de Méléagre*. Fort de ce succès, il se rend à Rome où il retrouve les peintres Théodore Caruelle d'Aligny, Léon Fleury, Édouard Bertin et Camille Corot. Pensionnaire de la Villa Médicis, il profite de son séjour pour explorer l'Italie jusqu'à son départ en 1829. Ses œuvres et sa correspondance attestent sa présence dans les environs de Rome, Subiaco et Tivoli, mais également à Naples en octobre 1826.

Au sud de la Péninsule, il semble que le peintre soit particulièrement attiré par le hameau de Corpo di Cava, dans la région de Salerne. Partie la plus ancienne de la ville de Cava de' Tirreni, le site se développe sur les pentes ocre du

Monte Finestra dans une nature luxuriante baignée par la rivière Selano. Giroux, son matériel à la main, s'attarde dans le creux broussailleux d'un vallon. Sur la gauche, un pan de falaise chauffé par le soleil illumine l'espace de cette couleur orangée particulière au peintre. La végétation abondante relevée de quelques pointes rouges et blanches prend par endroits des reflets argentés. Un peu plus loin, deux maisons aux toits de tuiles accrochées sur les roches trahissent discrètement l'occupation humaine des lieux. Dans le fond, les montagnes traitées en juxtaposition de petites touches gris-mauve évoquent les œuvres de Jean-Joseph-Xavier Bidault réalisées sur place quarante ans plus tôt.

Si André Giroux est présenté aujourd'hui comme l'un des pionniers de la photographie, il fut également l'un des tenants de la peinture de plein air à la jonction entre académisme et modernité. Pourtant ses œuvres italiennes furent dispersées dans l'indifférence générale lors de la vente de sa collection et d'une partie de son fonds d'atelier à Drouot en juin 1970. Redécouverts depuis la fin des années 1980, ses paysages à l'huile peints sur le motif en Italie sont depuis exposés dans les principaux musées internationaux aux côtés des œuvres de son ami Corot.



11. Henry George HINE (1811–1895)

Don Quichotte dans les montagnes de sable, vers 1830

Huile sur toile

52,6 × 43,2 cm

Signé dans la roche H. G. HINE

Exposition : Londres, Royal Academy, Summer Exhibition de 1830,
n° 96 : *Don Quixote in the Sable Mountains*

Henry George Hine, *Astolphe sur son hippogriffe poursuit les harpies (l'Arioste)*, vers 1830, huile sur toile, collection particulière

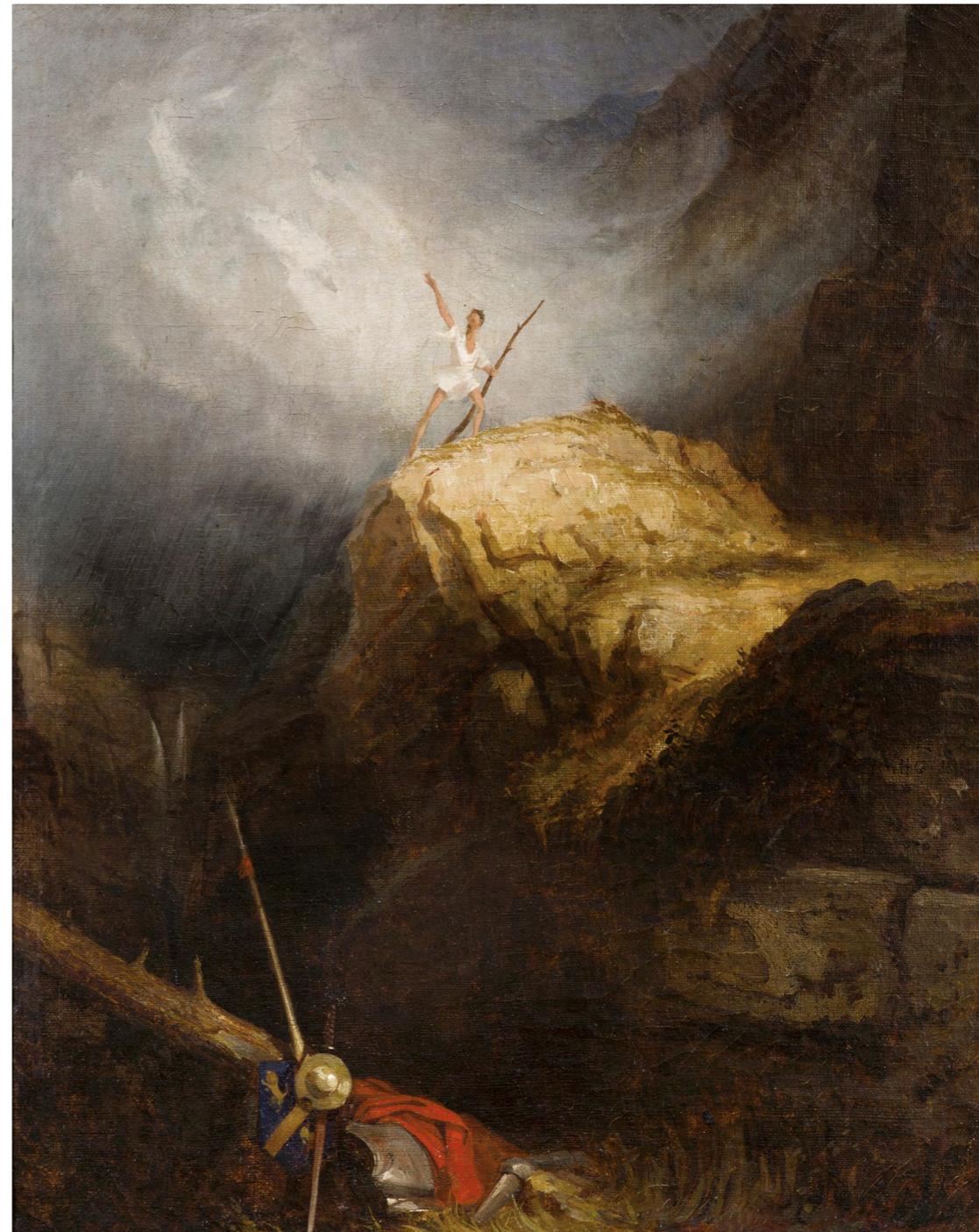


Traduite en anglais dans les premières années du XVII^e siècle, l'œuvre de Miguel de Cervantès retrace l'épopée d'un homme obsédé par l'idée de devenir chevalier. En Angleterre comme en France, les peintres vont, dès le début du XVIII^e siècle, illustrer les aventures picaresques de Don Quichotte et, au siècle suivant, le thème fait son entrée dans les salons de peinture où il apparaît régulièrement sur les cimaises officielles. La période romantique, considérée comme l'âge d'or du livre illustré, permet à d'autres artistes, tels que Célestin Nanteuil et Tony Johannot, de raconter par l'image les aventures de Don Quichotte et Sancho Panza. Artiste autodidacte, Henry George Hine se forme en copiant des œuvres de Copley Fielding et commence à travailler à Londres dans les années 1830 en tant qu'apprenti pour le graveur Henry Hoppner Meyer. Cette même année, le jeune artiste expose sa première œuvre à la Royal Academy : *Don Quixote in the Sable Mountains*.

Sans se rattacher à un moment précis du récit, Hine synthétise plusieurs extraits, notamment les chapitres XXV et XXIX du premier livre et choisit de représenter le personnage débarrassé de son armure, simplement vêtu d'une chemise, au sommet de la Sierra Morena, au plus près des cieux et à l'apogée de sa folie. La figure réduite à une silhouette se détache sur un fond de ciel sombre battu par la pluie qui

peut évoquer le goût pour les paysages atmosphériques de Joseph Mallord William Turner. La montagne sur laquelle Don Quichotte se tient occupe la plus grande partie de l'œuvre. Les rochers traités en ocre laissent largement visible la touche du pinceau. En contrebas, telle une nature morte à la symbolique héraldique, l'armure emblématique du héros, jetée là, qui permet de l'identifier sans erreur.

Après cette première participation à la Summer Exhibition de la Royal Academy, Hine commence réellement sa carrière. Il s'installe en France à la fin des années 1830 pour un séjour de deux ans à Rouen. De retour en Angleterre, il est employé en 1841 comme graveur sur bois par Ebenezer Landells, fondateur du journal satirique *Punch*. Très populaires, ses vignettes humoristiques sont diffusées outre-Manche. Charles Philipon chargera le jeune Gustave Doré d'en adapter certaines pour *Le Journal pour rire* en 1850. Treize années plus tard, ce dernier illustrera à son tour le chef-d'œuvre de Cervantès. À Londres, Hine abandonne peu à peu le chevalet pour l'aquarelle et devient célèbre pour ses vues des South Downs et des grandes étendues des côtes du Sussex. Il est élu en 1863 associé de la New Society qui, rebaptisée Institute of Painters in Water Colours, le nomme vice-président en 1887.



12. Eugène ISABEY (1803-1886)

Marine au soleil couchant, vers 1830-1835

Huile sur papier marouflé sur carton

15 × 23,8 cm



Eugène Isabey, *Orage en mer*, vers 1850-1855
plume, encre brune, aquarelle et gouache, Paris,
École nationale supérieure des beaux-arts

Fils de Jean-Baptiste Isabey, le plus célèbre miniaturiste et décorateur de l'Empire, Eugène naît et grandit au Louvre, où sa famille est installée, entouré des 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 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 d'Auguste-Xavier Leprince à la recherche de sujets pour les toiles qu'il exposera lors de sa première participation au Salon de 1824. Trois ans plus tard, Eugène Isabey présente quatre toiles inspirées par les paysages normands : *Vue de la plage d'Honfleur*, *Vue prise à Trouville*, *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, il part pour l'Afrique et découvre l'Algérie.

Durant ses nombreux voyages, Eugène Isabey pratique l'aquarelle, technique dans laquelle il excelle, le dessin, mais peint également sur le motif à l'huile sur papier

pour retranscrire avec spontanéité les sites qu'il découvre. Probablement réalisée durant les années 1830, une peinture de petit format révèle toute la virtuosité de l'artiste. Depuis un rivage non identifié, Isabey, grâce à des coups de pinceau rapides, restitue parfaitement l'impression vécue de ce moment où le soleil descendant s'apprête à plonger dans la mer. L'astre, traité en lourds empâtements de blanc jauni, perce les nuages noirs et rougit la bande de ciel ouverte au-dessus de la ligne d'horizon. Sa lumière qui se reflète en un mince filet sur la surface gris argent des eaux vient toucher les premiers récifs sur la côte aux pieds du peintre. Là, les algues, l'écume, quelques pierres et bouts de bois flottants sont esquissés à la pointe du pinceau avec du brun, du bleu, du jaune et relevés de blanc. Cette œuvre peut être rapprochée d'une autre huile sur papier, *Soleil couchant sur les côtes normandes*, conservée au Metropolitan Museum of Art de New York.

Artiste accompli et reconnu, Eugène Isabey reçoit volontiers dans son atelier parisien les paysagistes de la nouvelle génération, tel 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 les peintres Claude Monet et Alfred Sisley.



13. Jacques-Raymond BRASCASSAT (1804-1867)

Peintre sous un parasol à Fontainebleau, 1831

Huile sur toile

40,4 × 32,2 cm

Signé et daté en bas à gauche *J. R. Brascassat 1831*



Jacques-Raymond Brascassat, *Le Combat de taureaux*, 1855, huile sur toile, Houston, The Museum of Fine Arts

Fils d'un tonnelier bordelais, Jacques-Raymond Brascassat entre en apprentissage à l'âge de douze ans chez un obscur décorateur du nom de Lacaze avant d'intégrer l'école de dessin municipale. Très tôt il rencontre Théodore Richard, un peintre paysagiste ancien élève de Jean-Victor Bertin, qui s'attache à lui et prend en charge sa formation. Ensemble ils se rendent dans l'Aveyron où ils pratiquent la peinture de plein air. Rapidement, le maître incite son élève à gagner la capitale. À son arrivée à Paris, Brascassat rejoint l'atelier de Louis Hersent et se prépare pour le concours du prix de Rome de paysage historique nouvellement créé. Déjà, il fréquente la forêt de Fontainebleau en quête de motifs et s'entraîne pour l'épreuve de l'arbre, passage obligé pour accéder au grand prix. En 1825, Brascassat obtient le deuxième prix derrière André Giroux sur le thème de la chasse de Méléagre. Malgré cet échec relatif, le jeune artiste, dont le talent est remarqué par la duchesse de Berry, reçoit une pension exceptionnelle sur décision du roi et peut financer son voyage en Italie sans se plier aux contraintes de l'Académie. À Rome, Jacques Raymond Brascassat retrouve la nouvelle génération des paysagistes français; il fréquente Corot et se lie d'amitié avec Léon Fleury. Son travail acharné est récompensé en 1827 lorsqu'il envoie au Salon, depuis l'Italie, quatre tableaux pour lesquels il obtient une médaille de 2^e classe.

De retour en France en 1830, l'artiste fait étape à Toulouse où son ami Théodore Richard est installé. Ce dernier lui prodigue de nombreux conseils dont celui d'intégrer des animaux à ses paysages. Ce genre deviendra peu à peu sa spécialité. Souhaitant se confronter directement à la nature pour travailler, Brascassat retrouve rapidement le chemin des bois de Fontainebleau où il séjourne dans le village de Barbizon. Il devient l'un des premiers et des plus fidèles pensionnaires de l'auberge Ganne où plus tard viendront Jean-François Millet, Théodore Rousseau et beaucoup d'autres. Seul ou en compagnie d'autres peintres, son matériel sur l'épaule, il arpente les chemins forestiers en quête de motifs. Le sol sableux, les rochers massifs et les hauts arbres lui servent quotidiennement de source d'inspiration. En 1831, l'artiste choisit de poser son chevalet au-dessus d'un creux de terre et de roches. Le sol ocré rougi par le soleil évoque les couleurs de la campagne romaine. Les pierres blanches de calcaire couvertes de mousse prennent des tons bruns et roux dans l'ombre. Dominé par un plateau où trônent trois arbres aux cimes étêtées, l'espace s'ouvre sur un fond de ciel bleu parsemé de nuages cotonneux. Assis sur la droite, sous un parasol, un peintre travaille lui aussi, son carton sur les genoux. Peut-être s'agit-il de Léon Fleury, son ami du séjour romain, ou bien est-ce une projection de lui-même.



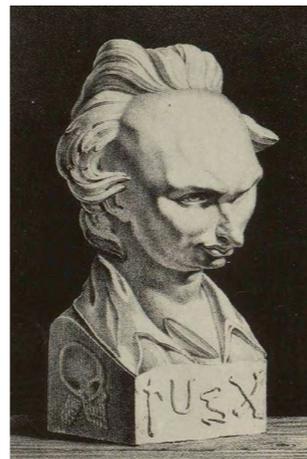
14. Jean-Pierre DANTAN, dit DANTAN JEUNE (1800-1869)

Portrait en buste de Victor Hugo, vers 1832

Plâtre à patine bronze

21,5 × 11,4 × 11 cm

Titre *V^{TOR} HUGO*, signé et daté sur le côté *Dantan / 183[?]*



Lepeudry d'après Dantan jeune, *Victor Hugo*, 1833, lithographie, Guernesey, Maison de Victor Hugo – Hauteville House

Jean-Pierre Dantan, dit Dantan jeune, étudie avec son frère aîné, Antoine-Laurent, dans l'atelier paternel de sculpture sur bois. À vingt-deux ans, il entre à l'École des beaux-arts et prend pour maître le sculpteur François-Joseph Bosio. Dantan jeune fait ses débuts au Salon de 1827 en présentant une série de bustes dont celui d'Esprit Noir, un Indien Osage originaire du Missouri arrivé en France cette année-là avec le colonel David Delaunay. L'année précédente, le jeune sculpteur avait entrepris une série d'œuvres bien moins sérieuses qui feront sa célébrité. Sous forme de petites sculptures en plâtre blanc ou patiné, Dantan propose des portraits-charges de ses contemporains. Représentés de manière caricaturale, ses modèles sont le plus souvent identifiables par le jeu d'un rébus placé sur la base. Les hommes politiques, les artistes, peintres, musiciens, architectes, mais également les personnalités littéraires de son temps sont les aimables victimes non consentantes de ses figurines qui font rire tout Paris. Installé passage des Panoramas, l'espace où il commercialise ses œuvres prend le nom de « musée Dantan ».

En 1832, Victor Hugo, bien que tout juste âgé de trente ans, est déjà une célébrité nationale. Sa pièce *Cromwell*, publiée cinq ans plus tôt, avait fait scandale avant que son roman *Notre-Dame de Paris* connaisse un immense succès populaire

dès sa sortie en 1831. Dantan décide alors de réaliser deux sculptures du poète aux dimensions approchantes. La première est une charge s'amusant du front démesurément haut, du nez fin et de la bouche pincée de l'écrivain. Sur son socle, en léger relief, le dessin d'une hache suivi des lettres U et G associées à deux os croisés ne font aucun mystère sur l'identité du modèle. La seconde est un buste plus traditionnel. Le jeune écrivain y apparaît avec un visage serein et presque souriant, les épaules tronquées et le torse dénudé à l'antique. En lieu et place du rébus, l'auteur titre son œuvre « V^{TOR} HUGO ». À n'en pas douter, le sculpteur dut avoir l'espièglerie d'exposer ses deux modèles l'un près de l'autre dans sa vitrine, laissant le choix à ses visiteurs d'acheter l'hommage ou de préférer la plaisanterie.

Au début de l'année 1833, Dantan fait paraître chez l'imprimeur Delaunois les premières planches de son *Dantanorama*, version lithographiée en noir de ses meilleures caricatures sculptées. Faisant suite au succès d'une première parution de six planches le 5 janvier, un deuxième envoi de cinq nouvelles images est diffusé le 2 mars. La neuvième de ces charges reprend le buste humoristique de Victor Hugo confronté sur la même page à celui d'Alexandre Dumas. Les deux gravures seront republiées ensemble dans le très populaire journal satirique, *Le Charivari*, en 1835.



15. Geneviève-Charlotte SIMON, dite Eugénie DALTON (1802-1859)

Un martin-pêcheur, vers 1834

Huile sur toile

24,5 × 32,4 cm

Signé en bas à droite *E. Dalton*

Expositions : Paris, Salon de 1834, n° 406 : *Petit oiseau mort dans un marais* ;
Valenciennes, salon de 1835, n° 747 : *Un Martin pêcheur*

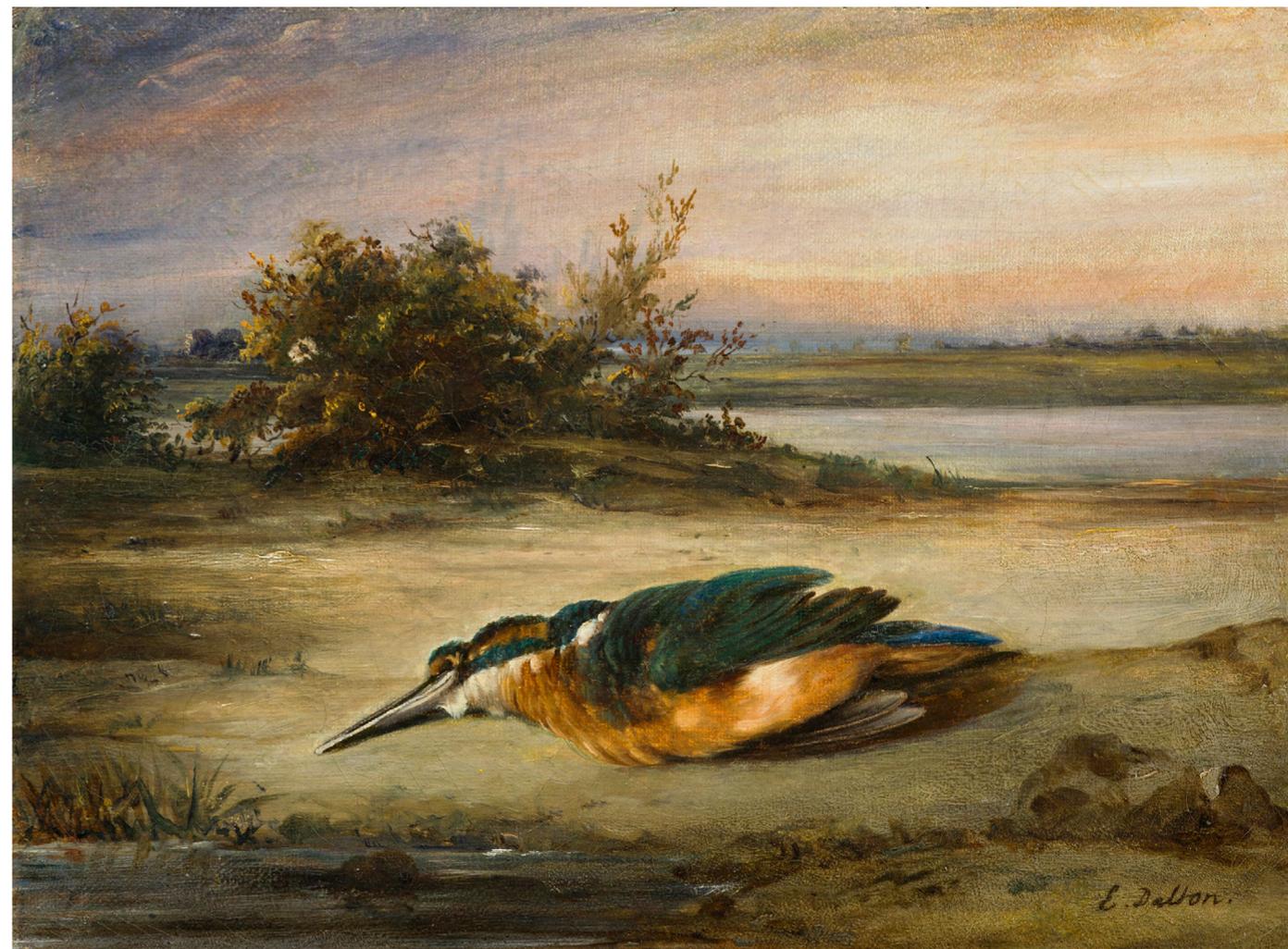
Mais qui était Mme Dalton? Personnalité oubliée de la période romantique, son rôle discret dans l'histoire de l'art est étroitement lié à sa relation avec le peintre Eugène Delacroix. Née Geneviève-Charlotte Simon dans les premières années de son siècle, elle entre très jeune à l'Opéra comme ballerine où elle prend le surnom de Nini Simon. Certaines mentions font d'elle la maîtresse d'Horace Vernet avant qu'elle n'épouse un officier Irlandais, Philip Tuite Dalton, avec qui elle a une fille en 1819. Bien que mariée, elle tombe sous le charme du l'artiste britannique Richard Parkes Bonington par l'intermédiaire duquel elle fait la connaissance de Delacroix. Leur rencontre a lieu vers 1825 lorsque le peintre réalise vraisemblablement pour elle une première version (disparue) de la toile *Tam o'Shanter poursuivi par les sorcières*. Une lettre datée de 1827 témoigne du tournant amoureux pris par leur relation et de la présence de Mme Dalton à Paris; celle-ci se fait désormais appeler Eugénie. Delacroix peint et dessine plusieurs portraits de sa maîtresse qui lui sert également de modèle pour le visage d'un ange dans *Le Christ au jardin des Oliviers*. Le contenu souvent enflammé de leurs échanges nous informe sur l'apprentissage de la jeune femme qui commence à peindre avec tant de talent qu'un *Paysage avec figures* de sa main est accepté au Salon dès 1827. Six ans plus tard, elle reçoit une médaille de deuxième classe pour sa toile *Vache dans une étable* qui est acquise par l'État (aujourd'hui au musée du Louvre).



Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

À l'occasion du Salon de 1834, Delacroix expose *Femmes d'Alger dans leur appartement*, souvenir de son voyage en Afrique du Nord deux ans plus tôt. Eugénie Dalton aurait prêté ses traits pour l'une des figures (si ce n'est pour les trois). Près de l'œuvre de son maître et amant, la jeune femme expose elle aussi trois peintures : *Étude de deux baras*, *Petit chien de race anglaise* et *Petit oiseau mort dans un marais*. Cette dernière toile, de petit format, est traitée avec la finesse d'une aquarelle anglaise de Newton Fielding. Au centre de la composition, le corps du martin-pêcheur aux couleurs vives est disposé sur un rivage marécageux aux tons clairs. Dans le lointain, le ciel du jour finissant se pare de teintes allant du rose au bleu en passant par l'orange. L'animal sans vie disposé dans un paysage ne peut qu'évoquer la célèbre *Nature morte aux homards* peinte par Delacroix sept ans plus tôt. L'année suivante, Eugénie Dalton expose de nouveau sa petite toile au salon de Valenciennes sous le titre *Un Martin pêcheur*.

Il semble qu'après cette date les liens entre les deux artistes évoluent vers une amitié contrainte, Eugénie ne masquant pas sa jalousie devant les multiples idylles d'Eugène. Probablement en partie lassée par ce manque d'exclusive, elle décide de quitter la France pour l'Algérie. Là, nous perdons toute trace de ses activités jusqu'à son décès à Alger en 1859.



16. Jean-Charles-Joseph RÉMOND (1795-1875)

Des religieux de l'ordre de Saint-Dominique trouvent une femme précipitée dans les ruines du Colisée, à Rome, vers 1837

Huile sur toile

53,5 × 74,5 cm

Signé en bas à droite *Remond*

Expositions : Paris, Salon de 1837, n° 1533 : *Vue prise dans le Colisée à Rome* ; Arras, salon de 1838, n° 569 : *Des religieux de l'ordre de Saint-Dominique trouvent une femme précipitée dans les ruines du Colysée [sic], à Rome*

Charles Rémond, fils d'un imprimeur parisien, se forme auprès de Jean-Baptiste Regnault à partir de 1809 avant d'entrer à l'École des beaux-arts de Paris en 1814 dans l'atelier du paysagiste Jean-Victor Bertin. Lauréat du prix de paysage historique en 1821, il part pour Rome et visite l'Italie pendant quatre années durant lesquelles il devient un adepte de la peinture de plein air aux côtés de Corot, Caruelle d'Aligny et Léon Fleury. À son retour à Paris, il ouvre un atelier et fait publier un recueil de vues d'Italie qui connaît un certain succès populaire. Parallèlement, il se consacre à ses œuvres pour les salons à venir. Fidèle à sa formation reçue chez Bertin, il expose principalement des paysages historiques fréquemment achetés par l'État.

Au Salon de 1837, il n'expose pas moins de neuf peintures dont huit sont inspirées par son voyage en Suisse. Sa neuvième œuvre : *Vue prise dans le Colisée à Rome* évoque le souvenir de son séjour en Italie plus de dix ans plus tôt, mais ne peut être précisément considérée comme un paysage. De bon format, cette huile met en scène deux religieux dominicains au centre de ruines envahies par la végétation. La voûte qui les domine, depuis longtemps effondrée, laisse voir le ciel qui éclaire sur le sol le corps sans vie d'une femme en costume italien. Le Colisée recevait de nombreux moines

venus en pèlerinage à l'endroit où les premiers chrétiens avaient subi le martyre. Il servait également de lieu de prière, une chapelle ayant été construite en son sein. L'un des deux frères prêcheurs se baisse pour toucher le cou de la jeune femme et semble vouloir vérifier la présence ou l'absence d'un pouls. Le second regarde avec pitié la morte gisant sur le sol et doit chercher à comprendre les circonstances de son décès. Aucun indice dans l'œuvre ne nous éclaire. S'agit-il d'un accident et, dans ce cas, qu'elle raison aurait-elle pu avoir de grimper sur les ruines ? D'un suicide ? Le lieu pourrait paraître mal choisi, la hauteur étant bien faible. Ou alors un assassinat par vengeance ou par jalousie. Le peintre nous invite à mener l'enquête aux côtés des religieux, tels Guillaume de Baskerville et son novice dans le roman d'Umberto Eco. L'année suivante, Rémond décide de participer à l'un des principaux salons de province, celui d'Arras, et expose une nouvelle fois sa toile en précisant son titre, mais sans nous offrir la solution du mystère.

Depuis la fin du XVIII^e siècle, les romans sombres mettant en scène des moines se multiplient jusqu'à devenir un genre en soi. Le peintre aurait-il puisé son inspiration dans l'un d'eux, ou l'œuvre rend-elle compte de quelque fait divers gardé en mémoire depuis son voyage romain ?



Jean-Charles-Joseph Rémond, *La Mort d'Abel, paysage historique*, 1838, huile sur toile, Montpellier, musée Fabre



17. Pierre-Claude-François DELORME (1783-1859)

Saint Matthieu, vers 1837

Huile sur toile

40,7 × 33 cm

Figure d'étude pour l'un des écoinçons de l'église Notre-Dame-de-Lorette à Paris



Pierre-Claude-François Delorme, *Tête de saint Marc*, 1835, huile sur toile, Semur-en-Auxois, musée municipal

Au début du XIX^e siècle, le quartier situé au pied de la colline de Montmartre prend le nom de Nouvelle Athènes. Son développement rapide rend nécessaire la construction d'une nouvelle église. En 1823, l'architecte Hippolyte Le Bas, chargé des travaux, conçoit un édifice fortement marqué par les modèles de temples antiques. Consacrée sous le vocable de Notre-Dame-de-Lorette en 1836, l'église reçoit un riche décor pour lequel vingt-six artistes différents sont sélectionnés. Alphonse Périn, Victor Orsel, François Dubois, François-Édouard Picot, Jérôme-Martin Langlois et François-Joseph Heim sont sollicités pour réaliser des toiles de grands formats ou des peintures murales devant orner les chapelles. Pierre-Claude-François Delorme reçoit la commande prestigieuse du décor de la coupole du chœur.

Ancien élève d'Anne-Louis Girodet, Delorme fait ses débuts au Salon de 1810 avec *La Mort d'Abel*, toile aujourd'hui conservée au musée Fabre de Montpellier. Par la suite, il bénéficie de nombreuses commandes destinées à décorer les églises parisiennes largement pillées pendant la Révolution. Pour Notre-Dame-de-Lorette, le programme prévoit que Delorme illustre sur la coupole une légende du XV^e siècle selon laquelle, à la suite de l'invasion de la Palestine, des anges auraient déplacé la maison où Joseph, la Vierge et l'Enfant Jésus vécurent à Nazareth. La *Santa Casa* aurait été alors

transportée près d'Ancône en Italie où, cachée au milieu des lauriers, elle prit son nom de «Lorette». Delorme choisit de représenter la Vierge entourée par une cohorte d'anges dans un esprit d'inspiration baroque. Chargé également du décor des quatre écoinçons qui soutiennent la coupole, le peintre y représente les évangélistes : Marc, Luc, Jean et Matthieu. Pour chacun des saints, l'artiste réalise de nombreux dessins et études préalables à l'huile. Le musée Lambinet conserve un dessin préparatoire pour le saint Matthieu représenté assis, torse nu, écrivant sur une tablette et levant les yeux en direction d'un ange. L'étude peinte se concentre sur le visage de l'apôtre, sa barbe de couleur rousse et sa coiffure courte ébouriffée. La tête de l'évangéliste se détache sur un fond bleu rapidement brossé, ses épaules sont couvertes d'une cape violine et son torse n'est plus nu, mais habillé d'un haut rouge comme dans la peinture définitive.

Les décors achevés au fil du XIX^e siècle se sont gravement détériorés avec le temps. Inscrite sur la liste des monuments en péril du World Monument Fund en 2013, l'église connaît depuis une campagne de restauration qui permet de redécouvrir, petit à petit, ces œuvres avec un regard nouveau. À ce jour, les quatre écoinçons de Delorme, très endommagés, n'ont pas encore été restaurés.



18. Antoine-Laurent DANTAN, dit DANTAN AÎNÉ (1798-1878)

Portrait-charge de Jules Janin, 1840

Plâtre à patine bronze

22 × 19,5 × 15 cm

Signé et daté sur le côté *Dantan l'aîné. / 1840.*



Bertall, *Jules Janin*, vers 1874, épreuve photomécanique, Paris, musée d'Orsay

Frère du sculpteur Jean-Pierre Dantan, Antoine-Laurent, surnommé Dantan aîné, fait des études académiques à l'École des beaux-arts où il entre en 1816 et dont il sort lauréat du prix de Rome de sculpture en 1828. Formé par François-Joseph Bosio, il débute au Salon dès 1819 en présentant une œuvre au sujet classique : *Télémaque portant à Phalante les cendres de son frère Hippias*. Récompensé au Salon de 1835 par une médaille de première classe pour son *Jeune baigneur jouant avec son chien* qui est acquis par l'État, Dantan aîné accomplit une brillante carrière officielle ponctuée par des commandes aussi prestigieuses que régulières. À la même époque, son jeune frère, sans lui faire d'ombre, connaît la célébrité avec ses caricatures sculptées des personnalités du temps. Personne ne semblait pouvoir échapper au ciseau acéré de ce jeune frère facétieux.

Écrivain à succès et farouche opposant de la famille d'Orléans, Jules Janin (1804-1874) devient en entrant au *Journal des débats* l'une des plumes acerbes de la presse française. Partageant le statut de rédacteur en chef du journal *L'Artiste* avec d'autres confrères depuis janvier 1839, il se charge de rédiger la critique des œuvres exposées au Salon. Cette année-là, Antoine-Laurent Dantan présente une sculpture monumentale, *L'Ange Raphaël*, commandée par le ministère de l'Intérieur pour être installée dans l'église de la Madeleine alors toujours en travaux. Jules Janin qui,

malgré des articles fort développés, ne peut pas citer toutes les œuvres exposées, n'accorde qu'une ligne dédaigneuse à la statue de Dantan pour la qualifier de «décoration». Peut-être est-ce par vengeance que Dantan aîné, imitant le goût de son jeune frère, décide de modeler à son tour une charge dont la victime sera le critique mal avisé. Représenté très largement en surpoids, assis dans un fauteuil à motif de paon devant sa table de travail, Jules Janin arbore le sourire de l'homme satisfait de lui-même. La sculpture regorge d'une multitude de détails propres à évoquer les différents travers du personnage : le mot venin est inscrit sur le contour de l'encrier, tandis qu'un châssis de toile renversée gît sur le sol près d'un buste de femme retourné. Un seau à champagne et sa bouteille, ainsi que des pièces d'or, traînent par terre. Aux titres des différents journaux posés sur le bureau du critique, le sculpteur ajoute les profils d'animaux peu avenants : corbeaux et serpents. Une tête coupée d'âne complète la composition.

Ce tirage en plâtre patiné semble être un *unicum* et n'a laissé aucune trace ou commentaire dans la littérature d'alors. Pris de remords ou craignant d'entacher son image d'artiste sérieux, Antoine-Laurent se refusa peut-être à diffuser son œuvre comme son frère pouvait le faire avec ses charges exposées au «musée Dantan», passage des Panoramas.



19. Irma MARTIN (1814-1876)

Ondine donne à son mari le baiser qui doit le faire mourir, 1842

Huile sur toile

71 × 58 cm

Signé en bas à gauche *Irma Martin*

Expositions : Paris, Salon de 1842, n° 1332 : *Ondine donne à son époux le baiser qui doit le faire mourir* ; Boulogne-sur-Mer, salon de 1845, n° 295 : *idem*

Artiste d'origine lyonnaise formée dans l'atelier du peintre Charles Steuben, Irma Martin propose pour sa participation au Salon de 1842 une toile inspirée par une obscure et terrifiante légende. Titrée *Ondine donne à son mari le baiser qui doit le faire mourir*, l'œuvre s'inspire d'un conte allemand écrit par Friedrich de La Motte-Fouqué en 1811 et traduit en français à plusieurs reprises dès 1818. Une version illustrée du texte est même publiée à Paris en 1832. Mlle Martin choisit de préciser son sujet en faisant imprimer au livret un extrait du conte :

«Ondine était une fille des eaux qui ne pouvait acquérir une âme que si elle était aimée et épousée par un mortel.

Ce fut au chevalier Huldbrand qu'elle dut ce présent céleste ; comme il ne lui resta pas toujours fidèle, Ondine, suivant son destin, retourna sous les eaux.

D'après la loi des Ondins elle devait faire périr son époux s'il contractait un nouveau mariage.

Huldbrand épousa Bertha, et au moment où il allait se rendre auprès d'elle, Ondine apparaît voilée au chevalier.

“Ô mon bien aimé, dit-elle, ta dernière heure a sonné ! Laisse-moi te voir encore, ma chère Ondine, s'écria-t-il, si tu as le choix de mon supplice fais-moi mourir par un baiser.”

Elle souleva son voile, et déposa un baiser céleste sur le front de son époux, et leurs âmes ne tardèrent pas à se réunir pour ne se séparer jamais.»

Irma Martin représente la belle Ondine debout soulevant son voile blanc pour déposer un baiser sur le front de Huldbrand dont le teint livide annonce la mort imminente. Les costumes et le mobilier d'inspiration Renaissance placent l'œuvre dans le champ de la peinture troubadour tardive. Le décor à l'arrière-plan, telle une toile de fond de scène de théâtre, se compose d'un lac et de montagnes plongés dans une nuit bleutée, éclairés par la lune. Certains pourront y voir une référence aux maîtres du paysage romantique allemand Caspar David Friedrich ou Carl Gustav Carus ; d'autres déceleront la probable influence des dioramas de Louis Daguerre et Charles-Marie Bouton, qui, à cette époque, donnaient vie à de grandes toiles par de savants jeux d'éclairage. Irma Martin n'est pas la seule femme à aborder ce thème au Salon de 1842. Son amie Anna Rimbaut-Borrel y présente en effet une toile de même sujet. Il est surprenant de constater que cette légende d'une épouse trompée donnant la mort à son mari infidèle ait été presque exclusivement traitée par des femmes artistes. Déjà en 1831, une certaine Mme Pagès avait exposé une *Ondine*, suivie en 1838 par Adrienne Dupont. Quelques années plus tard, Irma Martin, qui a conservé sa toile, la présente une nouvelle fois à l'occasion du salon de Boulogne-sur-Mer de 1845. Tout au long de sa carrière, l'artiste n'exposa pas moins d'une cinquantaine de toiles aux salons de Paris et de province, en abordant des sujets aussi variés qu'ambitieux.



Irma Martin, *Les Saintes Femmes au tombeau du Christ*, 1843, huile sur toile, collection particulière



20. Sébastien-Charles GIRAUD (1819-1892)

Eugène Giraud dans son atelier, 1842

Huile sur papier marouflé sur toile

33 × 56,5 cm

Signé et daté en bas à droite *Charles Giraud / 1842*.



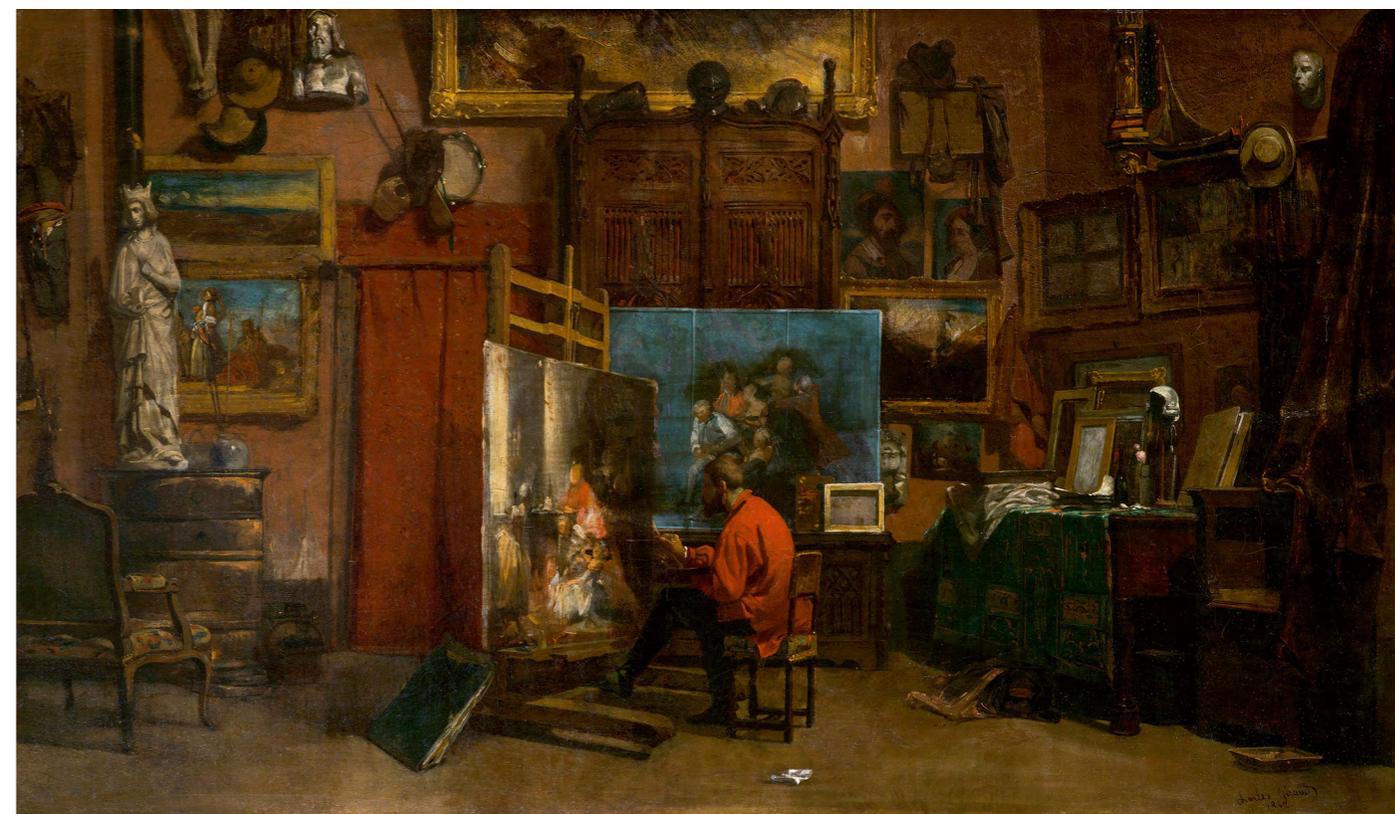
Sébastien-Charles Giraud, *Le Peintre Eugène Giraud dans son atelier avec son frère Charles et son fils Victor*, vers 1870, huile sur toile, Compiègne, musée du Second Empire

Issu d'une famille d'artistes, Charles Giraud s'initie à la peinture auprès de son frère aîné Eugène avant d'entrer à l'École des beaux-arts de Paris en 1835. Le jeune artiste développe très tôt un goût pour les vues d'intérieur et plus particulièrement les scènes d'atelier qu'il exposera régulièrement, de sa première participation au Salon de 1839 avec *Un intérieur d'atelier de peintre* jusqu'aux derniers salons du Second Empire. Son ami Théophile Gautier écrira en 1861 : «Nul ne sait mieux que lui exprimer harmonieusement les mille détails d'un atelier ou d'un cabinet artistique : tableaux, potiches, statuettes, armures, vieux bahuts, tapisseries passées de ton, tout le curieux monde du bric-à-brac.» La représentation de ces espaces de travail aux décors saturés donne à Giraud l'occasion de mettre régulièrement en scène son frère aîné.

En 1842, les deux frères travaillent dans leur atelier parisien du 57, rue du Faubourg-du-Roule où Eugène achève l'une des toiles qu'il compte présenter au Salon l'année suivante : *Les Crêpes*. Dans un décor bourgeois sous la Régence, plusieurs convives richement vêtus font cuire des crêpes dans une cheminée. Charles représente Eugène au centre de la pièce mettant les dernières touches à son œuvre. L'espace relativement vaste est saturé d'objets divers, de sculptures et de toiles. Un meuble domine : une grande armoire gothique aux motifs chargés. Devant elle, installée

sur un second chevalet, une autre version des *Crêpes* est restée inachevée. Sur un fond bleu sans décor, on peut y reconnaître le même groupe de personnages en costume du XVIII^e siècle. À droite, posée sur le bureau, une perruque enfarinée a dû servir de modèle pour les figures. Lorsque, plus tard, les Giraud déménageront pour des ateliers plus luxueux, les portraits d'ateliers peints par Charles témoigneront de cette ascension sociale. Un élément reste cependant commun à tous ces lieux malgré le temps qui passe : l'armoire gothique qui se déplace, mais jamais ne disparaît.

Lorsque Louis-Philippe lance en 1843 une expédition militaire en Océanie, Charles Giraud est engagé comme dessinateur de la Marine. Chargé de relater les exploits militaires de l'armée française, il exécute de nombreux croquis de cette guerre coloniale franco-tahitienne qui lui servent, à son retour en 1847, pour l'exécution de plusieurs tableaux commandés par l'administration des Beaux-Arts. Il n'arrête pas là sa carrière de peintre explorateur et part en Laponie avec le peintre François-Auguste Biard, ainsi qu'au Groenland et en Islande avec le prince Napoléon. Jouissant de son vivant d'une grande renommée, il est remarqué par les frères Goncourt et devient un familier de la princesse Mathilde Bonaparte pour laquelle il réalise de nombreuses peintures dont plusieurs sont aujourd'hui conservées au château de Compiègne.



21. Henri LEHMANN (1814-1882)

Une océanide, vers 1846-1850

Huile sur panneau

24 × 13 cm

Signé du monogramme en bas à gauche HL

Henri Lehmann commence sa formation artistique en Allemagne auprès de son père Leo Lehmann, avant d'entrer dans l'atelier d'Ingres en 1831 à Paris. En raison de sa nationalité étrangère, Lehmann ne peut concourir au prix de Rome et part à ses frais, en 1838, rejoindre son maître, alors directeur de l'Académie de France à Rome. En Italie où il passe quatre années, il retrouve ses amis de l'atelier, les frères Flandrin et Michel Dumas. Revenu à Paris en février 1842, il entame une carrière officielle rapidement couronnée de succès. Peintre d'histoire et portraitiste renommé, Lehmann reçoit de nombreuses commandes de décors pour des édifices parisiens tout en participant annuellement au Salon.

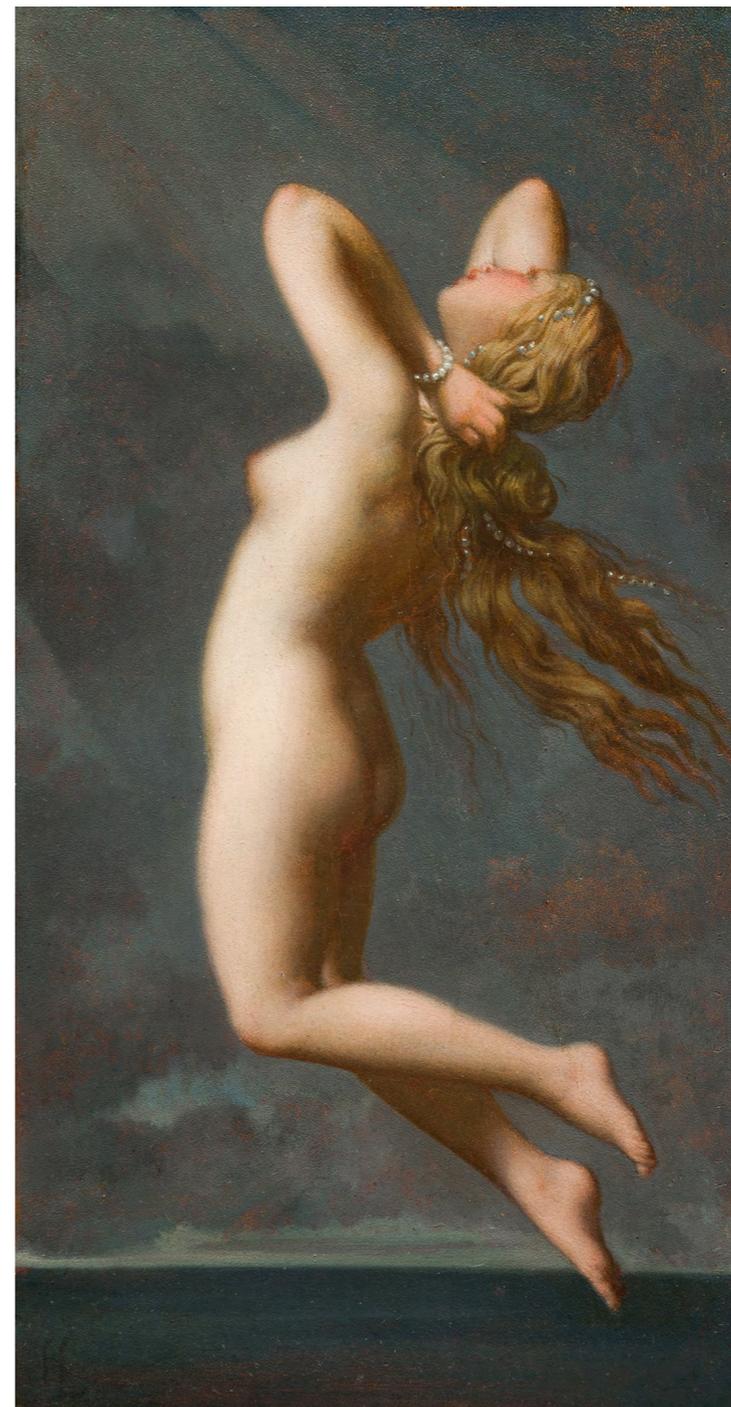
En 1846, dans son atelier du 17, rue des Marais-Saint-Germain, actuelle rue Visconti, située à quelques pas de l'École des beaux-arts, le peintre travaille sur l'une des œuvres qu'il doit présenter au prochain Salon. La toile qui sera exposée sous le titre *Océanides* illustre les vers d'Eschyle tirés de la tragédie antique du *Prométhée enchaîné* : «Un nuage gonflé de larmes vient charger mes yeux à l'aspect de ton corps qui se dessèche sur la pierre et se consume dans ces nœuds d'airain.» Les océanides sont dans la mythologie grecque des divinités marines, filles d'Océan et de Téthys. Le titan Prométhée avait épousé l'une d'entre elles, Pronaïa, et lorsque celui-ci fut condamné par les dieux pour avoir offert le feu aux hommes, elles vinrent former un chœur de désolation autour du supplicié. Au milieu des eaux, au

sommet d'un pic rocheux, Prométhée fut enchaîné et condamné à avoir le foie dévoré par un aigle pour l'éternité. Si Hésiode dans sa théogonie dénombre quarante et une océanide, le peintre choisit de n'en représenter que onze sur la toile. Dix se lamentent à la base du rocher tandis que la onzième, suspendue dans les airs, se détache isolée au centre de la composition. Le détail de cette figure est repris par Henri Lehmann comme sujet autonome pour une petite peinture à l'huile sur panneau traité avec le raffinement d'une plaque de porcelaine. Le corps d'albâtre de la jeune femme, représenté nu et de profil, semble flotter aux dessus de la mer; ses deux bras repliés derrière la nuque retiennent sa chevelure d'un blond doré où se mêlent des guirlandes de perles. Le visage dirigé vers le ciel, elle entrouvre les lèvres pour entonner son chant de douleur.

Quatre ans plus tard, le peintre reprend la composition générale des *Océanides* pour une nouvelle toile de très grand format. Cette fois le titre est plus détaillé et l'œuvre est acquise par l'État pour le musée du Luxembourg. En 1855, Lehmann connaît la consécration lors de l'Exposition universelle qui se tient à Paris. Vingt et une de ses œuvres sont alors rassemblées dans le pavillon consacré aux beaux-arts dont la *Désolation des Océanides au pied du roc de Prométhée*. Devenue depuis la propriété du Louvre, elle fut déposée en 1910 au musée départemental des Hautes-Alpes à Gap où elle est visible aujourd'hui.



Henri Lehmann, *Désolation des Océanides au pied du roc où Prométhée est enchaîné*, 1850, huile sur toile, Paris, musée du Louvre



22. Jean-Auguste BARRE (1811-1896)

Rachel dans le rôle de Phèdre, 1847

Biscuit de porcelaine

40 × 12,3 × 12,3 cm

Titre, signé et daté sur la base RACHEL / A. BARRE F^{II} 1847

Sous la base, sceau en pâte bleu portant un monogramme illisible



Mayer frères et Pierson, *Portrait de Rachel*, vers 1850, tirage sur papier albuminé, Paris, musée Carnavalet

Née en 1821, au sein d'une famille de marchands ambulants, Elisabeth-Rachel Félix grandit sur les routes de l'est de la France. Contrainte à la mendicité par son père, la jeune fille chante avec sa sœur aînée dans les rues des villes. En 1831, sa famille s'installe à Paris, quartier Notre-Dame. Après avoir suivi quelques cours d'art dramatique au Conservatoire, Elisabeth décroche son premier rôle au théâtre du Gymnase en 1837. La jeune actrice prend alors comme nom de scène Rachel. Auditionnée au mois de mars de l'année suivante, elle entre au Théâtre-Français à l'âge de dix-sept ans et débute avec le rôle de Camille pour l'adaptation de la tragédie *Horace*. Son succès est immédiat et ses interprétations de grandes héroïnes tragiques de Corneille, Racine ou Voltaire participent du regain d'intérêt pour le théâtre classique face au drame romantique. Célébrée par le public, Rachel incarne l'image de l'actrice moderne et pose pour de nombreux artistes.

Le 12 août 1847, la tragédienne commande à Jean-Auguste Barre une statuette la représentant habillée dans le costume de Phèdre, son rôle le plus populaire. À cette date, Barre est déjà un sculpteur reconnu. Après une première formation chez son père, graveur en médaille, Jean-Auguste Barre entre à l'École des beaux-arts dans l'atelier de David d'Angers. Sans concourir pour le prix de Rome, il débute

au Salon de 1831 et reçoit des commandes publiques et privées de Louis-Philippe et de sa famille. Le sculpteur crée également plusieurs statuettes représentant les femmes célèbres de son temps pour orner les tables et cheminées des salons romantiques. Avant même son exposition au Salon de 1849, sa *Rachel dans le rôle de Phèdre* est éditée avec un succès immédiat. Le premier exemplaire de la sculpture destiné à la tragédienne en ivoire est décliné dans une multitude de matériaux. La matrice confiée aux éditeurs est moulée puis coulée en plâtre de manière à la rendre accessible à petit prix pour le plus grand nombre. Les versions en bronze aux patines variées sont, elles, destinées à un public plus aisé. Dès la création du modèle original, Barre fait appel à un atelier de céramiste pour reproduire son œuvre en biscuit, matière la plus proche de l'ivoire dans son aspect extérieur.

Associées à l'immense célébrité du modèle, la précision apportée aux détails des ornements d'inspiration antique ainsi que la ressemblance physique avec l'actrice ont fait le succès de l'œuvre. Objet d'une adulation dont cette sculpture témoigne, Rachel déplace les foules et entame une longue tournée internationale. Revenue épuisée et malade de son périple jusqu'en Russie et aux États-Unis, l'actrice meurt à Paris de la tuberculose à trente-six ans, le 3 janvier 1858.



23. Paul JOURDY (1805-1856)

Femme à l'épaule dénudée, vers 1848

Huile et pastel sur toile

55 × 45 cm

Signé au revers de la toile *Jourdy*

Exposition : peut-être Paris, Salon de 1848, n° 2445 : *Une tête de femme ; étude ; pastel*

Paul Jourdy, *Prométhée enchaîné au rocher*, 1839-1840, huile sur toile, Montauban, musée Ingres-Bourdelle



Originaire de Dijon, Paul Jourdy entre à l'École des beaux-arts de Paris à l'âge de quinze ans. Il y fréquente les ateliers de Jérôme-Martin Langlois puis de Guillaume Guillon Lethière. Après plusieurs échecs au concours du prix de Rome, le jeune peintre fait ses débuts au Salon en 1831. Obstiné, il participe encore au grand prix et finit par être récompensé en 1834 pour sa composition : *Homère chantant ses vers*. Parti pour l'Italie, il gagne la Villa Médicis dont Ingres vient de prendre la direction. Sur place, il retrouve ses anciens compagnons de l'École, Frédéric-Henri Schopin et Hippolyte Flandrin, lauréats respectivement en 1831 et 1832. Durant son pensionnat, Paul Jourdy développe un style indéniablement influencé par celui d'Ingres et se spécialise dans la représentation du corps féminin. Pour son troisième envoi de Rome en 1837, il fait le choix d'une académie de jeune femme là où l'usage imposait un corps d'homme mis en situation. L'œuvre intitulée *Femme mettant ses boucles d'oreilles* sera exposée au Salon quatre ans plus tard. De retour à Paris, il participe presque chaque année aux expositions officielles et son monumental *Prométhée enchaîné au rocher* présenté en 1842 est commenté par la critique. Lors des Salons suivants, l'artiste alterne sujets profanes et religieux sur des toiles régulièrement achetées par le ministère public au profit des églises parisiennes.

En 1848, le livret du Salon référence cinq œuvres sous son nom : deux portraits, une bacchante, et deux têtes d'étude, l'une d'homme et l'autre de femme dont la technique, le pastel, est précisée. Exposée sous le numéro 2445, cette dernière étude pourrait correspondre au portrait d'une jeune fille blonde cheveux défaits et épaule dénudée. Réalisé à l'huile relevé de pastel sur toile non préparée de format rectangulaire, le motif s'inscrit dans un large ovale. L'utilisation de la peinture à l'huile, posée à sec, très peu diluée et relevée de crayon blanc, donne à l'œuvre l'aspect général d'un pastel. La jeune modèle aux yeux bleus tourne la tête vers nous en esquissant un sourire séducteur, telle une bacchante cherchant à attirer le voyageur ou une belle lorette souriant au passage d'un potentiel client. Si l'on peut déceler ici quelques références à l'art d'Ingres, cette jeune femme évoque plus directement la manière d'un autre de ses élèves, Henri Lehmann.

Malgré son statut d'ancien lauréat du prix de Rome et plusieurs commandes officielles, Jourdy ne connaîtra jamais une célébrité équivalente à celle de Flandrin ou de certains de ses anciens camarades de la Villa Médicis. Aujourd'hui ses œuvres sont encore visibles dans plusieurs églises de Paris et le musée Ingres-Bourdelle de Montauban conserve et expose son *Prométhée enchaîné au rocher*, du Salon de 1842.



24. Émile SIGNOL (1804-1892)

Sara la baigneuse, vers 1850

Huile sur toile

11 × 14 cm ; 8,2 × 12,8 cm à vue

Signé en bas à gauche *Em. Signol*.

Esquisse préparatoire à l'échelle 1/10 pour le tableau du Salon de 1850



Émile Signol, *Sara la baigneuse*, 1850, huile sur toile, Tours, musée des Beaux-Arts

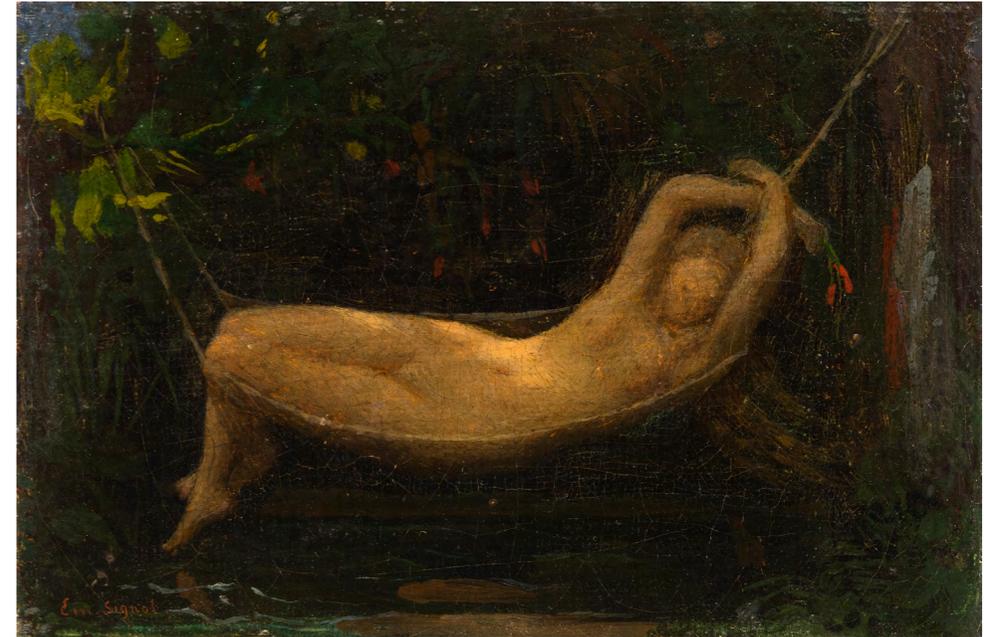
«Sara, belle d'indolence / Se balance / Dans un hamac, au-dessus / Du bassin d'une fontaine / Toute pleine / D'eau puisée à l'Illyssus / Et la frêle escarpolette / Se reflète / Dans le transparent miroir / Avec la baigneuse blanche / Qui se penche / Qui se penche pour voir / Chaque fois que la nacelle / Qui chancelle / Passe à fleur d'eau dans son vol / On voit sur l'eau qui s'agite / Sortir vite / Son beau pied et son beau col.»

Victor Hugo, «Sara la baigneuse»
Les Orientales, 1829

En 1828, Victor Hugo, qui travaille à son recueil des *Orientales*, écrit un court poème d'une grande sensualité, véritable éloge du voyeurisme, qu'il intitule «Sara la baigneuse». Ces quelques vers publiés en 1829 connaissent un succès populaire immédiat. Les dessins et les gravures illustrant la belle Sara se multiplient sous les crayons des amis romantiques de l'auteur, Louis Boulanger et Alexandre-Marie Colin. Cinq ans plus tard, Hector Berlioz met le poème en musique pour un triple chœur accompagné d'un orchestre. Au Salon, entre 1839 et 1850, pas moins de dix œuvres, peintes ou sculptées, citent explicitement le poème. Durant la même période, d'autres baigneuses s'en inspirent plus ou moins directement.

Émile Signol, ancien élève du baron Gros et lauréat du prix de Rome en 1830, ambitionne à la fin des années 1840

de faire de la belle alanguie hugolienne le sujet d'une toile au format d'une peinture d'histoire. À cette fin, il réalise plusieurs dessins et une esquisse de mise en place de la composition à l'échelle d'un dixième du format définitif prévu. Peint sur une toile minuscule, où le peintre a ménagé une bande blanche en réserve pour respecter le rapport, le corps de Sara s'offre au regard dans toute sa nudité. Allongée sur un hamac au-dessus de l'eau, la jeune fille semble endormie. Le décor traité en quelques touches de vert et de rouge évoque la végétation exotique de l'Orient. Sur la droite, une trace blanche suggère un linge accroché à la branche d'un arbre. Lorsque l'œuvre définitive est exposée au Salon de 1850, le peintre a ajouté de nombreux et délicats détails, tel ce pompon de la nacelle qui vient opportunément cacher le sexe de la baigneuse pour mieux le désigner. Cette année-là, parmi les neuf tableaux que Signol expose, Sara n'est pas la seule œuvre qui s'inspire des textes d'Hugo; *Les Fantômes* est emprunté à un autre poème des *Orientales* et la toile intitulée *La Fée et la Péri* tire son sujet de *Odes et Ballades*, recueil publié en 1824. La grande toile de *Sara la baigneuse* reste la propriété du peintre jusqu'à sa mort en 1892. Elle sera léguée par sa fille dix ans plus tard au musée des Beaux-Arts de Tours en même temps que *La Folie de la fiancée de Lamermoor*, également présentée au Salon de 1850.



25. Henri-Joseph HARPIGNIES (1819-1916)

Sous-bois à Capri, 1850

Huile sur papier marouflé sur toile

26,2 × 33,2 cm

Signé et daté en bas à gauche *Harpignies 50*

Localisé en bas à droite *Capri*



Henri-Joseph Harpignies, *Vue prise dans l'île de Capri, golfe de Naples*, 1853, huile sur toile, collection particulière

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 sa vocation artistique qu'après une première carrière dans les entreprises de son père. C'est finalement un voyage de neuf mois, pendant lequel il traverse la France jusqu'aux Pyrénées, qui le décide à intégrer l'atelier parisien du peintre Jean-Alexis Achard, à l'âge de vingt-sept 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 voyage en Allemagne, aux Pays-Bas puis découvre l'Italie en 1850. À Rome, il fréquente la Villa Médicis et ses pensionnaires puis part en direction du sud vers Naples et s'installe sur l'île de Capri.

Capri, dont l'origine du nom vient soit du grec *kapros* (sanglier) soit du latin *capra* (chèvre), a d'abord été une colonie grecque avant de devenir l'un des lieux de villégiature favoris des premiers empereurs romains. Destination touristique populaire pour les visiteurs venant à Naples depuis le début du XVIII^e siècle, l'île devient un passage obligé pour les peintres depuis la redécouverte de la grotte Bleue en 1826. Henri Harpignies est tellement subjugué par la beauté du site qu'il y réside durant six mois. Là, il noircit ses carnets de dessins et produit de nombreuses aquarelles. Plus rares sont les huiles

réalisées pendant ce premier séjour. L'une d'elles, datée de 1850 et localisée à Capri, représente un bosquet. Exécutée sur papier et donc probablement directement sur le motif en plein air, l'œuvre véhicule un sentiment de fraîcheur. Installé à l'ombre des pins, le peintre se confronte à une vue sans perspective. Le ciel bleu sans nuage peine à trouver son chemin entre les branches. Les troncs aux reflets argentés se dressent comme dansant sur le sol de terre et de pierre. Aucun indice, aucune architecture, ni rien de reconnaissable dans le lointain ne nous permet d'identifier l'endroit de l'île où le peintre a choisi ce jour-là de poser son chevalet.

De retour à Paris, Harpignies expose au Salon de 1853 une toile intitulée *Vue prise dans l'île de Capri, golfe de Naples* exécutée d'après certains de ses dessins tracés *in situ*. Il rencontre Corot en fréquentant la forêt de Barbizon et tisse une amitié profonde avec son aîné. Les deux hommes retourneront ensemble en Italie en 1860. Harpignies connaît son premier grand succès au Salon de 1861 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 lui inspire encore 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*.



26. Eduard HILDEBRANDT (1817-1868)

Vue des ruines du temple d'Artémis à Sardes (Turquie),
vers 1851

Huile sur toile

25,4 × 35,9 cm

Annoté au revers de la toile *E. Hildebrandt † 1868*



Eduard Hildebrandt, *Côte méditerranéenne*, 1851,
huile sur toile, collection particulière

Né dans la ville de Dantzig, depuis peu rattachée à la Prusse, le peintre Eduard Hildebrandt est de culture allemande. À vingt et un ans, il entre dans l'atelier de Wilhelm Krause, un peintre de marine berlinois avec lequel il se forme à l'art du paysage. Après quelques années à Berlin et un premier voyage en France en 1841, Hildebrandt vient poursuivre son apprentissage à Paris durant six mois auprès d'Eugène Isabey, un ami de Krause. Chez ce nouveau maître, le jeune artiste pratique l'aquarelle mais apprend également à peindre avec une certaine spontanéité qui donne à ses œuvres achevées un aspect toujours esquissé. De retour en Prusse, Hildebrandt reçoit sa première commande prestigieuse du roi Frédéric-Guillaume IV. Le sujet, une vue de Rio de Janeiro, oblige l'artiste à se rendre au Brésil. Ce premier grand voyage sera suivi de beaucoup d'autres durant lesquels Hildebrandt visite toute l'Europe, de l'Irlande à Madère, en passant par l'Espagne avant de rentrer à Berlin en 1849.

Moins d'un an et demi plus tard, il reprend la route sur ordre du roi et fait le tour des côtes méditerranéennes. Il découvre alors l'Italie, la Sicile, Malte, la Grèce, l'Égypte, la Palestine, la Syrie et la Turquie. Arrivé en Turquie au cours de l'année 1851, le peintre prend la route jusqu'en Lydie et

interrompt son périple dans la ville de Sardes, célèbre pour les vestiges du temple d'Artémis. À cette époque, les ruines de Sardes laissent apparaître principalement des éléments datant de la période romaine même si le site d'origine fut construit au IV^e siècle avant notre ère par les Grecs. Profitant des couleurs du jour finissant, le peintre saisit son matériel pour brosser en larges touches les deux colonnes antiques toujours dressées qui dominent le paysage. Au loin, les montagnes à la découpe régulière ressemblent à des pyramides égyptiennes. Le ciel bleu parsemé de nuages rougit à l'approche de l'horizon. Plus près de nous, une colonne renversée baigne dans le cours d'eau au bord duquel l'artiste s'est installé pour travailler.

Peu de temps après un bref passage en Allemagne, Hildebrandt visite la Scandinavie, puis entre 1862 et 1864 il entame un véritable tour du monde qui guide ses pinceaux en Inde, en Chine, aux Philippines, en Indonésie et jusqu'au Japon. À son retour, l'artiste expose à Berlin une sélection d'environ trois cents aquarelles et fait publier en 1867 ses souvenirs de voyage. Très tôt admirées outre-Rhin, les œuvres de Eduard Hildebrandt restent mal connues du public français.



27. Marius ENGALIÈRE (1824-1857)

Paysage présumé d'Espagne, vers 1854

Huile sur panneau

22,8 × 38,1 cm

Signé en bas à droite *Engalière*

Provenance : collection particulière

Natif de Marseille, Marius Engalière grandit au sein d'une famille modeste qui le destine à une vie d'artisan. À cette fin, il se forme chez un peintre en bâtiment puis auprès d'un humble décorateur qui décèle son talent et l'incite à suivre les cours de l'école gratuite de dessin de Marseille. Sous la direction du peintre Augustin Aubert, le jeune Marius reçoit plusieurs prix entre 1840 et 1844. Fort de cette reconnaissance locale, à vingt ans il tente sa chance à Paris et entre dans l'atelier de Pierre-Luc-Charles Ciceri, le directeur des décors de l'Opéra, et fréquente son fils, Eugène, l'un des membres de l'école de Barbizon. Durant la révolution de 1848, Engalière est incorporé dans l'armée et envoyé en garnison à Toulouse où à la suite d'un accident il devient sourd. Réformé, il reste dans la région pour travailler à sa peinture puis découvre l'Espagne. Comme certains peintres de la génération romantique qui l'ont précédé de l'autre côté des Pyrénées, Marius Engalière est rapidement fasciné par ce pays. Il se rend du nord au sud et revient plusieurs fois sur ses pas visitant Alicante, Grenade, Malaga.

En 1853, il expose au Salon une *Vue générale de Grenade prise de la montagne des Gitanos* et une *Vue prise à Crevillente*. Les vues d'Espagne paraissent encore exotiques aux yeux des Parisiens et sont rares sur les cimaises des expositions officielles où pourtant les paysages sont accrochés en nombre à cette époque. Au-delà de leurs qualités esthétiques,



Marius Engalière, *La Sainte-Baume*, vers 1850, huile sur toile, Marseille, musée des Beaux-Arts

ses toiles gagnent vite les mérites dus à l'originalité. Sur un fin panneau de bois, Engalière peint à cette époque un paysage qui est traditionnellement considéré comme une vue d'Espagne. L'espace y semble agencé comme sur la scène d'un théâtre. Un pré vert ponctué de broussailles occupe tout le premier plan avant de s'interrompre brutalement, fermé par un alignement d'arbres. À l'arrière-plan, des montagnes grises, surplombant un monastère en pierre blanche et son haut clocher, paraissent avoir été peintes tel un rideau de fond de scène. Rien ici n'évoque plus l'Espagne que la Provence ou le Languedoc. Quoi qu'il en soit, le peintre attache une importance suffisante à cette composition pour la répéter au moins une fois presque à l'identique sans plus de précision sur sa localisation. Cette autre version, qui ne diffère que par d'infimes détails, était conservée dans une collection particulière marseillaise lorsqu'elle fut présentée au musée Grobet-Labadié à Marseille pour l'exposition consacrée au peintre en 1981.

La carrière de ce jeune peintre prometteur fut trop courte pour qu'il obtienne une reconnaissance équivalente à celle de Paul Guigou, son contemporain. En mars 1857, alors que Marius Engalière est à Paris et s'apprête à participer une nouvelle fois au Salon, il meurt d'une crise d'apoplexie foudroyante. Il n'avait que trente-deux ans.



28. Camille-Auguste GASTINE (1819-1867)

Tête d'homme, saint Joseph, vers 1863

Huile sur toile

46,2 × 37,8 cm

Annoté au revers de la toile *Saint Joseph (tableau de la S^{te} Famille / couvent S^t Séverin)* / C. Gastine

Provenance : vente après décès de l'artiste, Paris, chez Charles Pillet, 5 et 6 janvier 1869, p. 7 : *Saint Joseph (tableau de la Sainte Famille à Nazareth)*

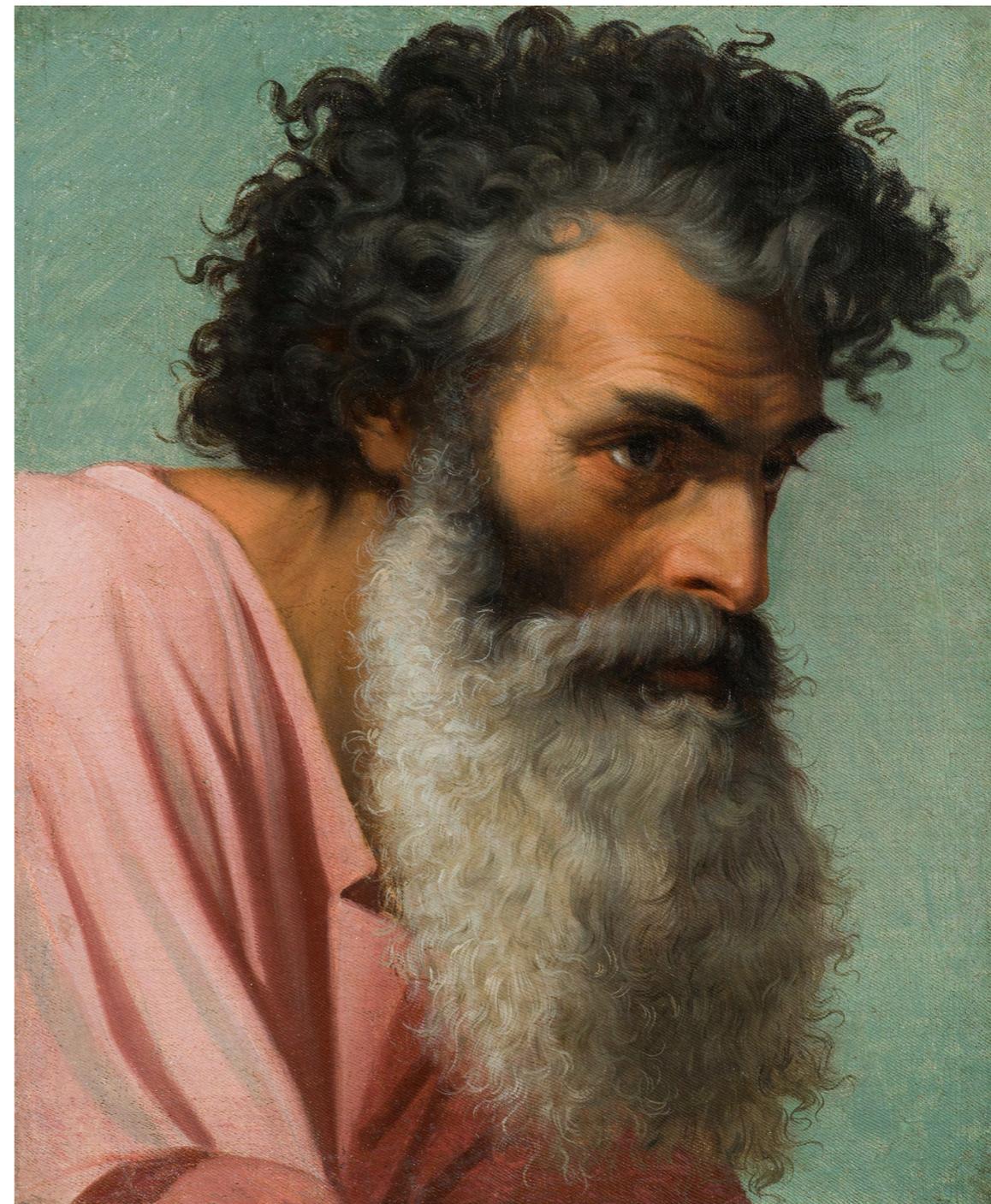
Camille-Auguste Gastine, après avoir passé cinq ans dans l'atelier du peintre Auguste Hesse, entre à l'École des beaux-arts en 1842 et poursuit sa formation auprès de Paul Delaroche. Deux ans plus tard, le jeune peintre fait ses débuts au Salon et part pour plusieurs mois en Italie où il visite les villes de Gênes, Florence, Rome et Naples. Lors de ce premier voyage, il rencontre Paul et Raymond Balze, deux frères peintres proches de Jean-Auguste-Dominique Ingres. De retour en France, Gastine rejoint l'atelier de François-Édouard Picot. À la demande de la manufacture des Gobelins, il revient à Rome en 1850 pour réaliser des copies et assister les frères Balze chargés par l'Académie de copier les fresques de Raphaël au Vatican. Depuis 1844, Gastine participe régulièrement au Salon où, hormis quelques portraits de commande, les œuvres qu'il expose montrent une évidente prédilection pour la peinture religieuse. En parallèle à ses propres travaux, Gastine collabore avec plusieurs artistes sur de grands chantiers parisiens. En 1853, il assiste Sébastien Cornu à l'église Saint-Séverin puis Hippolyte Flandrin à Saint-Germain-des-Prés à partir de 1856. Lié depuis l'adolescence avec le peintre Savinien Petit, Gastine reçoit par son intermédiaire des commandes de cartons pour des vitraux d'églises. Malgré son statut d'assistant sur des projets d'envergure auxquels son nom n'est jamais directement associé, le peintre est remarqué par Ingres qui

le félicite et sollicite pour lui des commandes officielles. En 1862, l'Académie lui décerne un prix pour sa contribution aux travaux de l'École.

Préparant sa participation au Salon de 1863, Camille-Auguste Gastine travaille à deux nouvelles peintures religieuses : *La Nativité de la Vierge* et *L'Enfance de Jésus à Nazareth*. Ces deux œuvres lui valent une mention du jury et la seconde est même acquise par l'État pour l'église Saint-Séverin à Paris. La toile représente Joseph et Marie entourant Jésus. Après la mort du peintre en 1867, deux ventes sont organisées pour disperser le contenu de son atelier, l'une en juin 1867 et l'autre en janvier 1869. Le livret de cette dernière liste soixante-treize peintures et cinquante et un dessins sans les numéroter. Parmi les œuvres peintes, on trouve de nombreuses études dont un *Saint Joseph* pour *La Sainte Famille à Nazareth*. Ce portrait d'une grande puissance représente le saint homme de profil. Il porte une imposante barbe grise et une tunique rose couvre ses épaules. Se détachant sur un fond bleu-vert, la figure évoque celle des prophètes de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine. La toile de *L'Enfance de Jésus à Nazareth* semble avoir totalement disparu et rares sont les œuvres peintes de Gastine qui nous sont parvenues. L'étude pour ce saint Joseph apparaît comme l'un des seuls témoignages du talent pictural de son auteur dont le rôle d'éternel second a plongé le nom dans l'oubli.



Raymond Balze, *Portrait présumé de Camille-Auguste Gastine*, 1852, crayons sur papier, collection particulière



29. Frédéric-Auguste BARTHOLDI (1834-1904)

Les Maraudeurs, 1864

Terre cuite originale

21 × 25 × 14,5 cm

Signé et daté A. BARTHOLDI 1864



Frédéric-Auguste Bartholdi,
La Liberté éclairant le monde,
1885, terre cuite, Blérancourt,
musée franco-américain

Originaire de Colmar, Auguste Bartholdi s'installe avec sa famille à Paris en 1843. Inscrit au lycée Louis le Grand, le jeune homme, attiré par les arts, fréquente les ateliers du peintre Ary Scheffer et du sculpteur Antoine Étex. À dix-neuf ans, il s'installe dans un atelier rue Vavin et reçoit sa première commande pour une statue en bronze du général Rapp. Durant l'hiver 1855-1856, Bartholdi découvre l'Égypte et l'Orient en compagnie de ses amis Narcisse Berchère, Édouard-Auguste Imer, Léon Belly et Jean-Léon Gérôme. L'artiste revient de ce voyage chargé de dessins et de photographies, une documentation qu'il utilisera tout au long de sa carrière. En 1857, pour sa première participation au Salon, il expose deux œuvres orientalistes : une toile sous le pseudonyme d'Amilcar Hasenfratz et un bronze sous son nom de naissance. Les années 1860 sont marquées par plusieurs commandes destinées à la ville de ses origines.

En 1863, Bartholdi termine un monument en hommage à l'amiral Bruat commandé par le maire de Colmar cinq ans plus tôt. Parallèlement, il travaille à un projet en terre cuite de petites dimensions. Modelée dans la terre et datée en creux «1864», l'œuvre représente deux faunes, l'un jeune et l'autre plus âgé, portant une corbeille d'osier tressé. Le panier, percé en son centre, laisse échapper son contenu de grappes de raisins qui se répand aux pieds des deux chapardeurs.

Le groupe se dresse sur une base de forme géométrique composée d'un losange terminé par deux cercles, sculptée dans la masse. L'œuvre, que l'on peut encore qualifier de jeunesse, adopte, tant par son sujet antiquisant que par son approche formelle, le style néo-grec dont son ami Gérôme est l'un des principaux représentants. L'espace central, évidé, confère à la sculpture un aspect utilitaire en faisant d'elle une coupe sur pied. Rare témoignage de l'incursion de Bartholdi dans le champ des arts décoratifs, cette pièce est également marquée par l'influence des œuvres d'Henry de Triqueti. Célèbre sculpteur, auteur des portes de la Madeleine, Triqueti avait su élever, dès la fin des années 1820, l'art de l'objet à celui des beaux-arts tout en synthétisant romantisme et néoclassicisme.

Auréolé d'une gloire internationale depuis l'inauguration de sa *Statue de la Liberté* à New York en 1886, l'artiste continue de participer annuellement au Salon. En 1893, il reprend son petit modèle aux faunes en terre cuite pour produire un marbre presque deux fois plus grand. Exposée au Salon, sous le titre *Les Maraudeurs*, l'œuvre est aujourd'hui conservée au musée Bartholdi de Colmar dans la maison de son enfance. En 2021, un autre exemplaire fondu en bronze, offert par la Société des Amis du musée Bartholdi, l'a rejointe.



30. Philippe ROUSSEAU (1816-1887)

Le Laboratoire du photographe, vers 1866

Huile sur toile

35,2 × 28,6 cm

En bas à droite, cachet rouge *Vente Ph. R* (Lugt suppl. 2090a)

Étude pour *Il opère lui-même* exposé au Salon de 1866

Provenance : vente après décès de l'artiste, Paris, hôtel Drouot, 26 janvier 1888, n° 11 : *Le Laboratoire du Photographe. Étude pour le tableau «Le Singe photographe»*

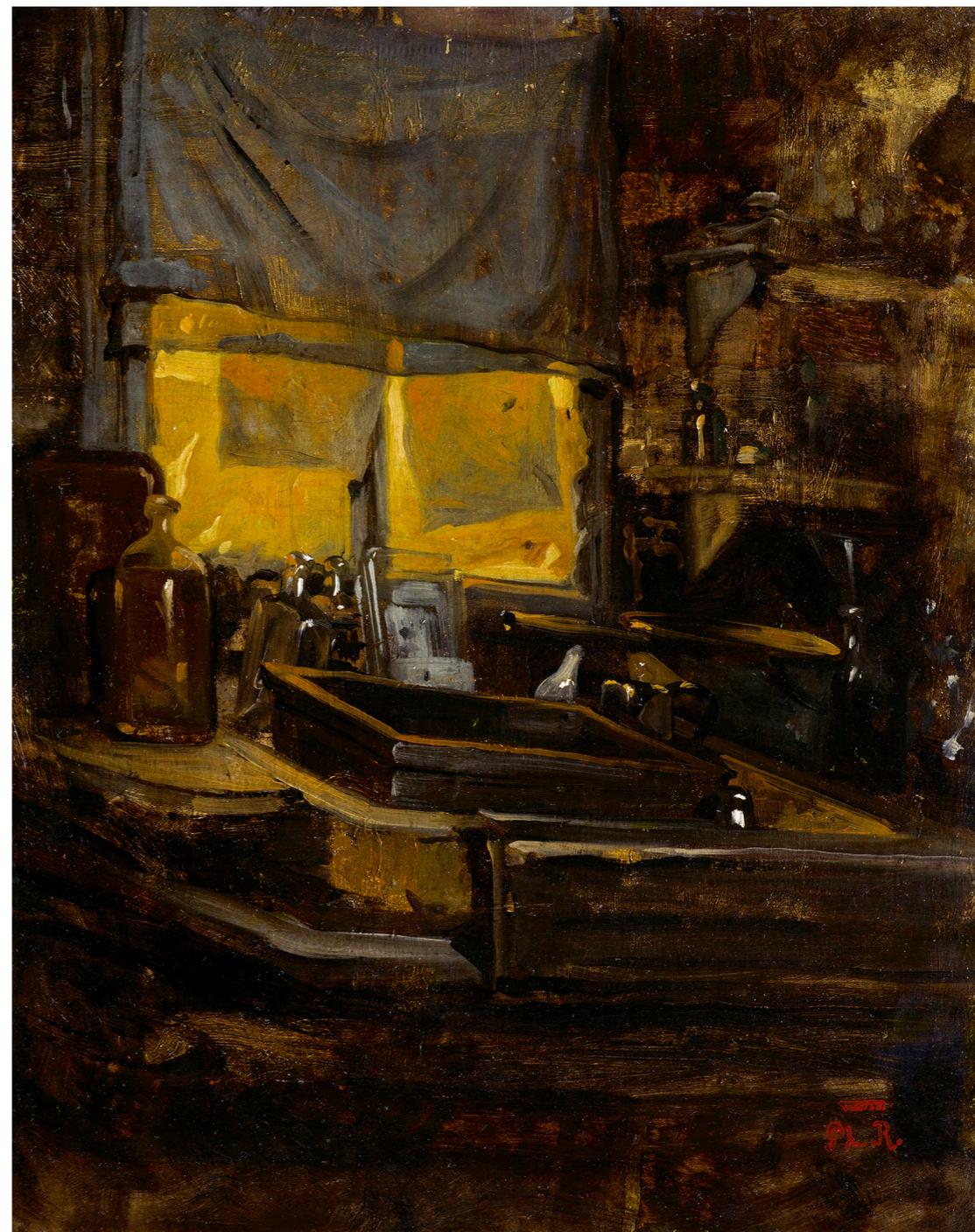


Héliodore-Joseph Pisan d'après Philippe Rousseau, *Il opère lui-même*, gravure publiée dans *L'Illustration* du 19 mai 1866

Fils d'un chanteur d'opéra, Philippe Rousseau entre à l'École des beaux-arts où il fréquente les cours du baron Gros avant d'entrer dans l'atelier du peintre paysagiste Jean-Victor Bertin. L'influence de son premier maître est difficilement perceptible quand le jeune peintre débute au Salon en exposant, à partir de 1834, majoritairement des paysages. Après 1844, son style s'affirme; sa prédilection pour l'art de la nature morte et la peinture animalière se lit dans les titres des toiles qu'il expose désormais. Rousseau, qui puise quelquefois ses sujets dans les fables de La Fontaine, trouve, grâce au retour de goût pour l'art du XVIII^e siècle sous le Second Empire, un accueil très favorable et reçoit des commandes publiques et privées. Médaillé du Salon à deux reprises, il est de nouveau récompensé à l'Exposition universelle de 1855; sa réputation est faite. Ses œuvres aux sujets souvent anecdotiques attirent une clientèle fortunée dont font partie les Rothschild et plusieurs membres de la famille impériale.

Au début des années 1860, Rousseau réalise des œuvres dont les sujets mêlent nature morte et genre animalier, notamment des «singerie». Ces scènes, souvent satiriques, faisant jouer aux primates le rôle de leurs contemporains, ont été popularisées par des peintres tels que David Teniers

le Jeune au XVII^e siècle, Jean-Siméon Chardin au siècle suivant puis remises à la mode par Alexandre-Gabriel Decamps à partir des années 1830. Sur ce principe, Philippe Rousseau présente *Musique de chambre* en 1861, puis *La Recherche de l'absolu* deux ans plus tard. En 1866, le peintre montre un singe manipulant des produits chimiques dans l'atelier d'un photographe sur une toile titrée *Il opère seul*. L'œuvre connaît un succès tel qu'elle est reproduite dans le journal *L'Illustration* du 19 mai 1866. Pour sa toile, l'artiste a réalisé au préalable une étude détaillée du décor. Cette œuvre présente un coin d'atelier semblable à une cuisine, dont l'unique fenêtre a été occultée par des papiers collés et des torchons. La lumière retenue teinte le calfeutrage d'une séduisante couleur jaune orangé. Sur l'établi de bois on distingue, autour d'un bac de développement, une multitude de bouteilles ainsi que ce qui ressemble à une pile de plaques de verre. Rare témoignage du dispositif technique du collodion humide mis en place par le praticien pour fixer ses images, cette étude met en avant l'intérêt de Rousseau pour la photographie. Le peintre fut, dès 1854, l'un des cofondateurs de la Société française de photographie, puis en 1859, avec Théophile Gautier et Eugène Delacroix, l'un des membres de la commission chargée de statuer sur la place de cette pratique dans le domaine des beaux-arts.



31. Romain CAZES (1810-1881)

Portrait de Paul-Hippolyte Flandrin, 1868

Peinture à l'encaustique sur toile

47,2 × 40 cm

Signé en bas à gauche ROMAIN CAZES

Étiquette manuscrite au dos *Paul H^e Flandrin / Portrait à la cire par R. Cazes / 1868*

Provenance : descendance du modèle

Paul-Hippolyte Flandrin (1856-1921) porte les prénoms de son oncle et de son père, les peintres d'origine lyonnaise Paul et Hippolyte Flandrin. Les premières années de son enfance se déroulent au sein d'un foyer artistique formé des nombreux amis de ses parents, pour la plupart d'anciens élèves de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Paul-Hippolyte n'a que sept ans lorsque son père meurt à Rome en 1864. Peu avant son décès, ce dernier avait commencé à peindre un portrait de son fils qui restera inachevé. Trois ans plus tard, c'est au tour d'Ingres de disparaître à l'âge de quatre-vingt-six ans. Le vieux maître, qui avait pu donner occasionnellement quelques leçons au garçonnet, laisse l'ensemble de ses élèves orphelins. L'un d'entre eux, Romain Cazes, travaille sur le chantier de l'église Saint-François-Xavier à Paris lorsqu'un jour de 1868, il rend visite au petit Paul-Hippolyte et à sa mère Aimée dans leur maison de Sèvres.

Romain Cazes, originaire du sud-ouest de la France, avait rejoint l'atelier d'Ingres en 1829. Peintre d'histoire, il reçoit de nombreuses commandes de décors pour les édifices religieux de sa région natale. Les églises de Bagnères-de-Luchon, Saint-Mamet, ou Oloron-Sainte-Marie conservent encore aujourd'hui les témoignages de son travail. À Paris, il participe également à plusieurs chantiers prestigieux, dont ceux de l'église de la Trinité ou de Notre-Dame de Clignancourt pour lesquelles il réalise des peintures murales. Fidèle aux

enseignements de son maître, Romain Cazes adopte un style fortement inspiré par les artistes de la première Renaissance et par Fra Angelico en particulier. Techniquement, il n'hésite pas à employer la peinture à l'encaustique pour donner à ses œuvres un aspect proche de celui des fresques du xv^e siècle. En 1868, pour faire le portrait du fils de son ancien compagnon d'atelier, le peintre utilise un mélange de pigments délayés dans la cire. Peint sur une toile ovale, Paul-Hippolyte qui a une douzaine d'années se détache sur un fond bleu qui résonne subtilement avec la couleur de ses yeux. Vêtu d'un gilet noir de toile sur une chemise à col blanc, le jeune garçon se tient de trois quarts et nous regarde. À cet instant, l'enfant ne sait probablement pas encore qu'il poursuivra la tradition familiale en devenant peintre à son tour.

Paul-Hippolyte fera ses débuts au Salon en 1882 aux côtés de son oncle Paul. Il se spécialisera dès l'année suivante dans la peinture religieuse comme son père et recevra en 1884 une commande de décor pour l'église Saint-Nizier de Lyon. Sèvres, ville de son enfance, conserve une toile de grand format peinte en 1901 représentant Jeanne d'Arc en prière, toujours visible dans l'église. Plusieurs fois récompensé aux salons, Paul-Hippolyte Flandrin obtiendra en 1886 la médaille d'or de l'Association de l'art chrétien au salon de Rouen. Son œuvre, restée dans l'ombre de celle de son père, est encore mal connue et mériterait une étude approfondie.



Hippolyte Flandrin, *Portrait de Paul-Hippolyte Flandrin*, 1864, huile sur toile, collection particulière



32. Raymond BALZE (1818-1909)

La Guerre, ses causes et ses suites, 1870

Pastel et huile sur carton

39 × 30,3 cm

Signé et daté en bas à gauche *Ray Balze / Pinxit 1870*

Exposition : probablement Salon de 1878, n° 2386 : *La guerre, ses causes et ses suites* ; légendé : *De jeunes enfants se disputent une bulle de savon qui les entraîne vers un précipice*

Raymond Balze, *Jeune Romaine*, vers 1840, huile sur toile, collection particulière



Fils de Joseph Balze, grand chambellan du roi d'Espagne en exil, Raymond Balze naît à Rome en 1818. Après une enfance passée en Italie, son père l'envoie avec son frère aîné Paul à Paris pour étudier dans l'atelier de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Dans sa correspondance, le maître de Montauban manifeste une grande affection pour ceux qu'il appelle tendrement ses «enfants» ou ses «fils». Cette bienveillance résulte du soutien financier indispensable prodigué par leur père au jeune Ingres, lorsque, resté à Rome après la chute de l'Empire, il rencontra des difficultés financières. En 1835, Ingres est nommé directeur de la Villa Médicis, Raymond et Paul le suivent et retournent vivre en Italie. Le maître leur confie la commande titanessque de réaliser pour l'État français la copie des Loges et des Chambres de Raphaël au Vatican. De retour à Paris, Raymond Balze est l'un des vingt finalistes du concours de 1848 pour «une figure symbolique de la République», puis avec sept autres anciens élèves de l'atelier, il travaille sur les décors de l'Hôtel de Ville commandés à Ingres en 1853. Si, tout au long de sa vie, Raymond collabore, avec son frère pour l'exécution de copies d'après les maîtres et participe à la renaissance de l'art oublié de la peinture émaillée sur pierre de lave, il produit également de manière autonome un certain nombre d'œuvres de sa composition qu'il expose au Salon.

En 1867, dans son atelier du 17, rue Rousselet, Raymond Balze met les dernières touches à une grande composition

dont l'interprétation peut dérouter. *La Guerre, ses causes et ses suites*, une toile de belles dimensions (138,5 × 112 cm), représente de jeunes enfants jouant avec des bulles de savon. Au second plan, une figure féminine souffle dans un tube les sphères que les bambins se disputent au bord d'une falaise. Cette lutte, aussi puérile que dangereuse, risque à tout moment de les précipiter dans le vide. Si l'année de son exposition, l'œuvre et son sujet semblent en décalage avec l'époque, ce n'est plus le cas lorsque, trois ans plus tard, Raymond répète sa composition en réduisant le format. Cette seconde version, datée de 1870, est peinte alors que la France du Second Empire entre en guerre contre le royaume de Prusse. Les prétextes qui motivent ce conflit armé semblent alors aussi futiles que les bulles de savon du tableau. Inscrite dans un ovale, l'œuvre traitée avec un mélange d'huile et de pastel gras est probablement celle exposée par l'artiste au Salon de 1878 dans la sous-catégorie des dessins, cartons, aquarelles, pastels, etc.

Durant sa longue carrière, Raymond participe presque annuellement au Salon jusqu'à sa mort en 1909, à l'âge de quatre-vingt-dix ans. Depuis une vingtaine d'années, son travail est mieux connu, du fait de l'acquisition de plusieurs tableaux par les musées de Montauban et Beauvais et grâce au catalogue de l'exposition *Les Élèves d'Ingres* rédigé par Georges Vigne en 1999.



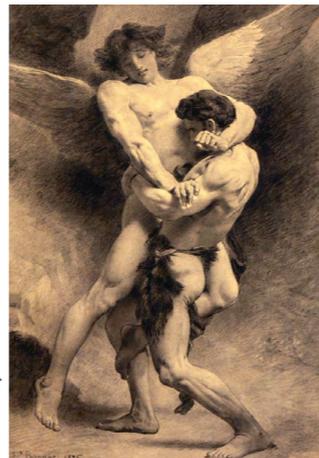
33. Léon BONNAT (1833-1922)

Jacob luttant avec l'ange, vers 1876

Huile et encre de chine sur parchemin

16 cm de diamètre

Signé et titré en haut *L. Bonnat – JACOB LUTTANT AVEC L'ANGE*



Léon Bonnat, *Jacob luttant avec l'ange*, 1876, crayon et craie noire sur papier, New York, Dahesh Museum of Art

Originaire de Bayonne, Léon Bonnat passe une partie de son enfance en Espagne avec sa famille. À Madrid, il découvre la peinture et prend ses premières leçons auprès de Federico de Madrazo y Kuntz. Au milieu des années 1850, à Paris, il devient l'élève de Léon Cogniet et participe au concours du prix de Rome auquel il termine deuxième en 1857. Cependant, avec l'aide financière de sa ville natale, il découvre Rome, son architecture et les maîtres de la Renaissance. Sa peinture sera imprégnée tout au long de sa carrière par la monumentalité de Michel-Ange dont il a admiré les fresques dans la chapelle Sixtine. Pendant son séjour, il côtoie Edgar Degas, Gustave Moreau et Carolus-Duran. De retour à Paris, il participe assidûment au Salon et ouvre son atelier en 1865. Bonnat trouve alors la gloire dans l'art du portrait. Membres de la haute société, personnalités politiques et intellectuelles se pressent dans son atelier, d'Adolphe Thiers à Victor Hugo en passant par Alexandre Dumas et le président Jules Grévy. Si ces portraits d'apparence quelque peu austère assurent sa notoriété, l'artiste se veut avant tout peintre d'histoire avec une prédilection pour les sujets religieux. Dès sa deuxième participation au Salon en 1859, Léon Bonnat présente un *Bon Samaritain*, puis les années suivantes *Adam et Ève trouvant Abel mort* (1861), *Le Martyre de saint André* (1863), *Saint Vincent de Paul prenant la place d'un galérien* (1866) ou *L'Assomption* (1869)

Après plusieurs années, durant lesquelles le peintre

exploite principalement ses souvenirs d'un voyage en Orient, il revient à la peinture religieuse avec un *Christ* en 1874 puis deux ans plus tard avec une toile monumentale illustrant la lutte de Jacob. L'histoire de Jacob, fils d'Isaac et petit-fils d'Abraham, est tirée de la Genèse (versets 22-32). Traversant un fleuve sur le chemin de Canaan, Jacob est confronté à un homme avec lequel il lutte jusqu'à l'aube. Incapable de le vaincre, il comprend que son adversaire est un ange et demande à être béni avant de se rendre. L'ange déclare alors : « Ton nom ne sera plus Jacob, mais Israël, parce que tu as lutté avec Dieu et avec les hommes, et que tu as vaincu. » Bonnat centre sa composition sur les deux figures masculines représentées sans décor et met en évidence son intérêt pour l'anatomie tout en rendant hommage au génie de Michel-Ange. Outre les nombreux dessins d'études qui préparent à sa composition, le peintre répète son motif dans différents formats et sur des supports variés.

Une version, de petites dimensions, aux couleurs vives, tracée à l'encre et relevée d'huile sur un disque de parchemin montre Jacob et l'ange dans des postures identiques à celles du tableau exposé au Salon de 1876. Un bleu puissant couvre la partie supérieure du cercle alors que le fond, laissé en réserve, laisse apparaître la couleur gris-beige du support. Bonnat intègre également un drapé au jaune pur autour de l'ange, détail absent des autres variantes du sujet.



34. Charles-Auguste-Émile DURANT, dit CAROLUS-DURAN (1837-1917)

Portrait de monsieur Duchoiselle, 1878

Huile sur toile

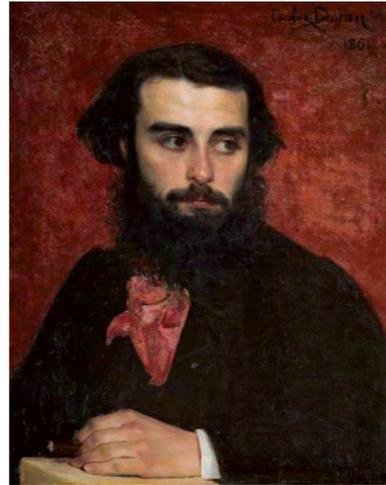
50,5 × 36,5 cm

Dédicacé, signé et daté en haut à *M. Duchoiselle, son ami / Carolus-Duran / 78*

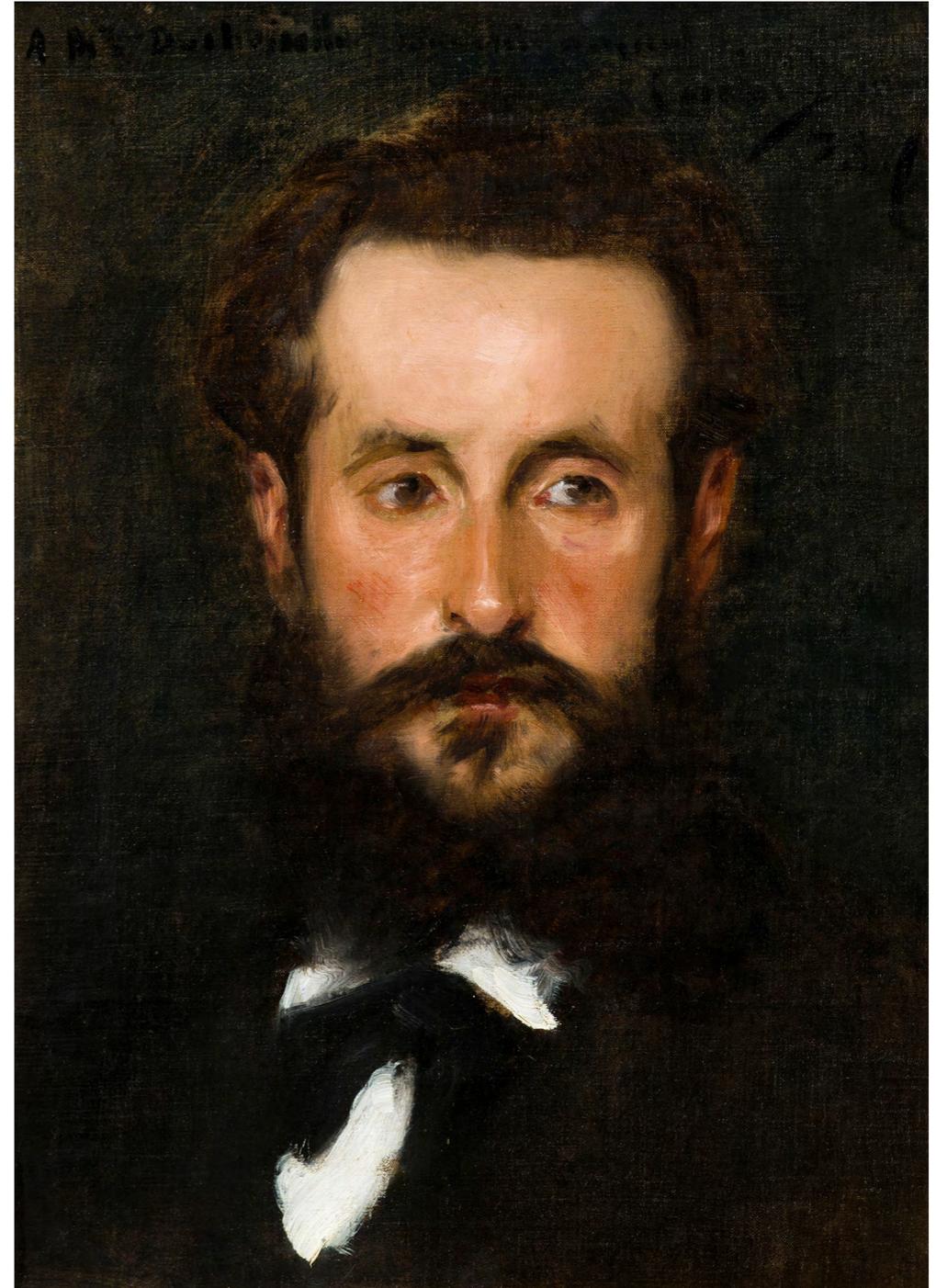
Provenance : achat du peintre Edmond Suau (1871-1929) pour son cousin alsacien Frédéric-Eugène Geney à la deuxième vente de la collection de Charles Drouet, Paris, hôtel Drouot, 3 avril 1909, n° 15 : *Portrait d'Homme. Peinture. Signée et datée : 1878*

Fils d'un aubergiste, Charles-Auguste-Émile Durant naît à Lille en 1837. Il se forme d'abord auprès du peintre François Souchon puis, à seize ans, s'installe à Paris et prend 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'Édouard Manet, Henri Fantin-Latour et Félix Bracquemond qui deviennent ses amis. Avant de se rendre en Espagne où il découvre Vélasquez, Carolus-Duran voyage en Italie entre 1862 et 1865. C'est à Rome qu'il trouve le sujet pour son tableau *L'Assassiné; souvenir de la campagne romaine* exposé à son retour au Salon de 1866. La consécration vient deux ans plus tard lorsqu'il présente *La Femme au gant*, un grand portrait de son épouse Pauline Croizette. Le succès est tel que le peintre reçoit immédiatement de nombreuses commandes. Si le genre du portrait lui apporte la prospérité, Carolus-Duran est accusé par ses amis peintres de ne pas emprunter avec eux le chemin de la modernité. Le peintre impressionniste Camille Pissarro lui reproche de gâcher son talent en mondanités, tandis qu'Émile Zola reconnaît que Carolus-Duran «rend Manet compréhensible au bourgeois [...] en l'assaisonnant au goût du public».

En 1878, le peintre présente au Salon un portrait de femme et une grande toile, *Gloria Maria Médicis*, commandée par l'État pour orner l'un des plafonds du palais du Luxembourg. La même année, il réalise un portrait représentant l'un de ses amis du nom de Duchoiselle. Âgé d'une trentaine d'années, le jeune homme de face arbore une moustache, une mouche et un collier de barbe brune. Habillé de noir, il porte un large nœud blanc au col dont la virtuosité de traitement évoque la manière d'Édouard Manet. La dédicace de Carolus-Duran suggère que cette toile était un cadeau amical de l'auteur au modèle. Ce dernier pourrait être le sculpteur Francis-Antoine-Alexandre Duchoiselle (1848-1886). Originaire de Paris, cet artiste travailla au Louvre aux décors de l'escalier Mollien sous la direction d'Hector Lefuel ainsi que sur le chantier du nouvel Opéra dirigé par Charles Garnier. De lui, nous ne connaissons que très peu d'œuvres dont quelques modèles en bronze d'édition. La mort précoce de Duchoiselle à l'âge de trente-huit ans peut partiellement expliquer le manque d'informations à son sujet. Après son décès, ce portrait entre en possession du sculpteur et collectionneur Charles Drouet et réapparaît lors de la vente de sa collection en 1909 avant d'être acquis par le peintre Edmond Suau.



Carolus-Duran, *Portrait de Louis Florestan Myionnet*, 1861, huile sur toile, collection particulière



35. Léon-François COMERRE (1850-1916)

La Musicienne ottomane, 1880

Huile sur toile

61,8 × 42,7 cm

Signé en haut à gauche *L. Comerre*

Localisé et daté en haut à droite *Rome / 1880*



Léon Comerre, *Odalisque*, 1887, huile sur toile, collection particulière

Fils d'instituteur, Léon Comerre grandit à Lille où il se forme auprès du peintre Alphonse Colas. En 1867, une bourse lui permet de se rendre à Paris pour entrer dans l'atelier d'Alexandre Cabanel à l'École des beaux-arts. Après la guerre de 1870, durant laquelle il est mobilisé, Comerre fait ses débuts au Salon de 1873 avec un portrait. Lauréat du prix de Rome en 1875, il arrive à la Villa Médicis en janvier de l'année suivante. Là, il travaille sur ses envois successifs pendant quatre ans : *Jézabel dévorée par les chiens* en 1876, *Junon* en 1878, et *Le Lion amoureux* en 1879. Son pensionnat touchant à sa fin, le peintre achève la composition de son dernier envoi sur le thème de Samson et Dalila. Ayant pris du retard, l'artiste prolonge son séjour jusqu'au début de l'année 1880 et peut mettre en caisse sa toile de grand format au mois d'avril.

Entre janvier et le jour de son départ pour la France, Comerre travaille à une autre toile en dehors du cadre de l'École. Sensibilisé à l'orientalisme par Cabanel, le peintre représente une jeune femme jouant du bouzouk assise sur une banquette. Son costume et les origines de l'instrument évoquent une inspiration ottomane. Les accessoires, une table en bois noir marquetée de nacre, un service à thé en cuivre et des peaux animales se retrouvaient à l'époque dans la plupart des ateliers d'artistes, ayant fait ou non le voyage en Orient.

Pour le décor de carreaux jaune et bleu, Comerre s'inspire de la chambre turque située dans une des tours de la Villa Médicis. Ce boudoir au décor néo-mauresque avait été conçu en 1833 par Horace Vernet, alors directeur de l'Académie, en souvenir de son séjour à Alger. Malgré la touche visible et une apparente vitesse d'exécution, l'œuvre montre une grande attention portée aux détails et un raffinement poussé dans le rendu des différentes matières. De retour à Paris, Comerre reprend à de nombreuses reprises la composition de cette toile dans plusieurs variantes moins raffinées et plus commerciales. Le motif du carrelage apparaît également dans d'autres sujets orientaux, tel un clin d'œil répété à son passage par la Villa.

D'abord installé dans un hôtel particulier au 67, rue Ampère à Paris, l'artiste fait aménager un nouvel atelier au Vésinet où il vient travailler à partir de 1884. Comme tous les anciens lauréats de l'Académie, Comerre connaît une carrière officielle auréolée de succès. Il reçoit de nombreuses commandes publiques pour des décors et devient rapidement un portraitiste recherché. Installé de manière définitive au Vésinet, il s'engage dans la politique locale et devient conseiller municipal en 1904. Son épouse, Jacqueline Comerre-Paton, peintre également, se charge de la diffusion de l'œuvre de son mari après la mort de ce dernier en 1916.



36. Pierre-Victor GALLAND (1822-1892)

L'Enfant à la Grappe, vers 1886

Huile sur toile

92 × 71 cm

Signé et dédié en bas à gauche PV GALLAND / A JEANNE GOUNOD / AUJOURD'HUI MADAME / DE LASSUS

Daté en bas à droite 24 mars 1886

Provenance : descendance famille de Lassus

Œuvre présentée au musée des Avelines de Saint-Cloud pour l'exposition « Charles Gounod et les Beaux-Arts. La constellation artistique d'un musicien » du 20 octobre 2023 au 18 février 2024

Né à Genève en 1822, Pierre-Victor Galland étudie avec son père orfèvre et reçoit les conseils de son oncle maternel, Jean-Baptiste Fossin, joaillier du roi. Par la suite, il entame des études d'architecture auprès d'Henri Labrouste avant de rejoindre l'atelier du peintre Michel-Martin Drolling. De 1843 à 1848, Galland travaille au service de Pierre-Luc-Charles Ciceri, directeur des décors de l'Opéra, pour lequel il peint des ornements en trompe l'œil, des fleurs et des guirlandes de fruits. À partir des années 1850, Pierre-Victor Galland reçoit de nombreuses commandes de décors pour des bâtiments privés ou publics avant d'accepter le poste de professeur d'art décoratif à l'École des beaux-arts de Paris en 1873, puis celui de directeur artistique à la manufacture des Gobelins quatre ans plus tard.

Son talent largement reconnu lui ouvre les portes de la bonne société artistique parisienne. En 1880, sa fille Alice épouse Jean Gounod, le fils du célèbre compositeur. Par cette alliance, les Galland rejoignent plusieurs familles d'artistes, dont les Gounod mais également les Dubufe, véritable dynastie de peintres, et les Zimmermann, descendants du célèbre pianiste romantique. Durant la première moitié des années 1880, Galland réalise plusieurs décors pour la salle à manger des Gounod à Saint-Cloud dont deux trumeaux de cheminée, sur les thèmes de l'enfance de Pan et de l'enfance de Bacchus.



Pierre-Victor Galland, *L'Enfance de Pan*, vers 1883-1884, huile sur toile, Roubaix, La Piscine, musée d'art et d'industrie André-Diligent

En 1886, le 25 mars, la fille de Charles Gounod, Jeanne, se marie avec le baron Pierre de Lassus Saint-Geniès à l'église Saint-François-de-Sales dans le XVII^e arrondissement de Paris. La cérémonie défraie la chronique et fait « les choux gras » de la presse les jours suivants. Les journalistes insistent sur les événements qui précèdent le serment et durant lesquels les familles Gounod et Lassus s'opposent brutalement au clergé sur le choix du chanteur. L'article du journal *Le Gaulois* se conclut sur une note plus heureuse en reprenant la liste des cadeaux offerts aux jeunes mariés. Parmi eux, le présent de Mme Galland est décrit comme « un très beau tableau, *l'Enfant à la grappe* ». Cette toile peinte par le père de la mariée représente un enfant assis jouant de la flûte sous des pampres de vigne tandis qu'à l'arrière-plan, sur fond de paysage, un *putto* tire à l'arc. La dédicace, qui insiste sur le changement de patronyme de la destinataire, est datée du 24 mars, soit la veille du jour de la cérémonie. De forme ovale, l'œuvre s'insère dans une feuillure en bois peinte de branchages sur fond d'or et devait être destinée, comme pour les deux peintures de Saint-Cloud, à s'intégrer dans une boiserie. Le thème semble vouloir mêler la figure de Bacchus associée à la vigne et celle de Pan évoquée par la flûte en un seul et même personnage. Le couple Gounod-Lassus s'installera près de Toulouse dans le château familial de Saint-Geniès Bellevue où l'œuvre ornera l'une des cheminées jusqu'aux années 1950.



37. Léopold Armand HUGO (1828-1895)

Vue de la tour Eiffel et de l'Exposition universelle de 1889,
vers 1889

Huile sur toile

38 × 46 cm

Signé en incise en bas à droite L. HUGO

Annoté sur le châssis *Léon Daudet / à mon cher neveu
à la mode de NANTES / (pas Mantes) / L. Hugo*

Léopold Armand Hugo,
*Autoportrait avec Horace
Vernet*, gravure, Paris, BnF



Léopold Hugo est le fils d'Abel-Joseph Hugo, frère aîné du célèbre Victor, et de Julie Duvidal de Montferrier. Né à Paris en 1828, il se forme au dessin avec sa mère, une artiste confirmée, avant d'entrer à l'École des mines où il se spécialise en géométrie. Une fois ses études terminées, Léopold se passionne pour les équidomoides, une forme déjà étudiée par Archimède, mais qu'il rebaptise sans modestie les «hugodomoides». Véritable touche-à-tout excentrique, Léopold Hugo se définit lui-même tour à tour comme explorateur, mathématicien, scientifique, musicien, architecte, sculpteur et peintre. Les livrets du Salon nous confirment qu'il expose officiellement à trois reprises : un *Autoportrait* en marbre en 1874, une deuxième sculpture titrée *Electryon* en 1877 et des dessins d'architecture pour un *Projet de palais européen pour l'Association internationale africaine* en 1885. Pour ces deux premières participations, «l'artiste» se présente, dans le livret, comme «élève d'Horace Vernet». La formule est sûrement abusive, mais Léopold y tient et n'hésitera pas à faire référence à ce maître dans certains de ses autoportraits loufoques en accrochant son effigie au mur. Sur ces œuvres, dont nous ne connaissons que des gravures par lui-même ou par Rose Maury, Léopold se met en scène à plusieurs reprises devant un chevalet. Un exemple unique de son activité de peintre vient d'être redécouvert.

Cette toile représente une vue de Paris, son fleuve, ses rives et ses monuments emblématiques au moment de

l'Exposition universelle de 1889. Installé au-dessus de la Seine, probablement sur le pont des Invalides, le peintre trace en brun, avec une touche hâtive qui ne fait qu'évoquer les détails, les architectures qui font alors rayonner la capitale. La tour Eiffel, exagérément effilée, rompt la surface d'un ciel blanc rayé d'orangé par un soleil descendant. Elle domine la composition aux côtés du palais du Trocadéro, construit pour l'Exposition de 1878, et de l'éphémère passerelle du pont de l'Alma visible sur la gauche. D'un geste enfantin, Léopold suggère les péniches du bout de ses doigts enduits de peinture brune.

Au revers, l'œuvre porte une dédicace à l'écrivain et journaliste, Léon Daudet : *à mon cher neveu à la mode de NANTES / (pas Mantes) / L. Hugo*. Au XIX^e siècle, l'expression «à la mode de Bretagne» (et donc de Nantes au sens historique) signifiait un lien de parenté éloigné. Léon Daudet ayant épousé Jeanne Hugo, la petite fille de Victor, en 1891, l'auteur de l'œuvre et le dédicataire étaient effectivement parents par alliance. Le sens du jeu de mots relatif à Mantes, au-delà de la sonorité, reste plus obscur. Dans ses *Souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux*, publiés en 1920, Léon Daudet décrit Léopold Hugo : «C'était un personnage aux gros yeux globuleux, grisonnant, représentant à lui tout seul une encyclopédie de connaissances inutiles, un peu peintre, un peu sculpteur, un peu mathématicien, un peu métaphysicien. Doux et modeste comme une bête à bon Dieu [...]»



38. Georges-Antoine ROCHEGROSSE (1859-1938)

La Mort de Hourdequin, vers 1889

Huile sur panneau

34,6 × 28,6 cm

Signé en incise en bas à gauche *G. Rochegrosse*

Œuvre préparatoire à la photogravure publiée dans *La Terre* d'Émile Zola (Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1889)

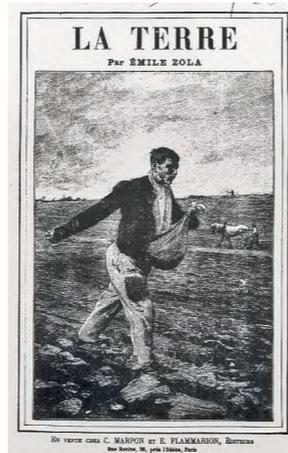
Exposition : « Georges-Antoine Rochegrosse. Les fastes de la décadence » à Moulins, musée départemental Anne-de-Beaujeu, du 29 juin 2013 au 5 janvier 2014. Reproduit dans le catalogue (Paris, Mare & Martin, 2013), n° 80, p. 153

Georges-Antoine Rochegrosse, natif de Versailles, devient orphelin de père à quatorze ans. Dès l'année suivante, sa mère épouse en secondes noces le poète Théodore de Banville par l'intermédiaire duquel le jeune homme rencontre les meilleurs écrivains de son temps : Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Victor Hugo et Gustave Flaubert. Après avoir reçu quelques leçons du peintre orientaliste Alfred Dehodencq, Rochegrosse entre en 1871 à l'Académie Julian dans les ateliers de Jules Lefebvre et Gustave Boulanger puis achève ses études à l'École des beaux-arts de Paris où il concourt par deux fois au prix de Rome, sans succès. Pour son premier Salon en 1882, il expose une toile de grand format au sujet historique *Vitellius traîné dans les rues de Rome par la populace*. Il s'essaye également au symbolisme et accepte plusieurs commandes d'éditeurs pour des illustrations.

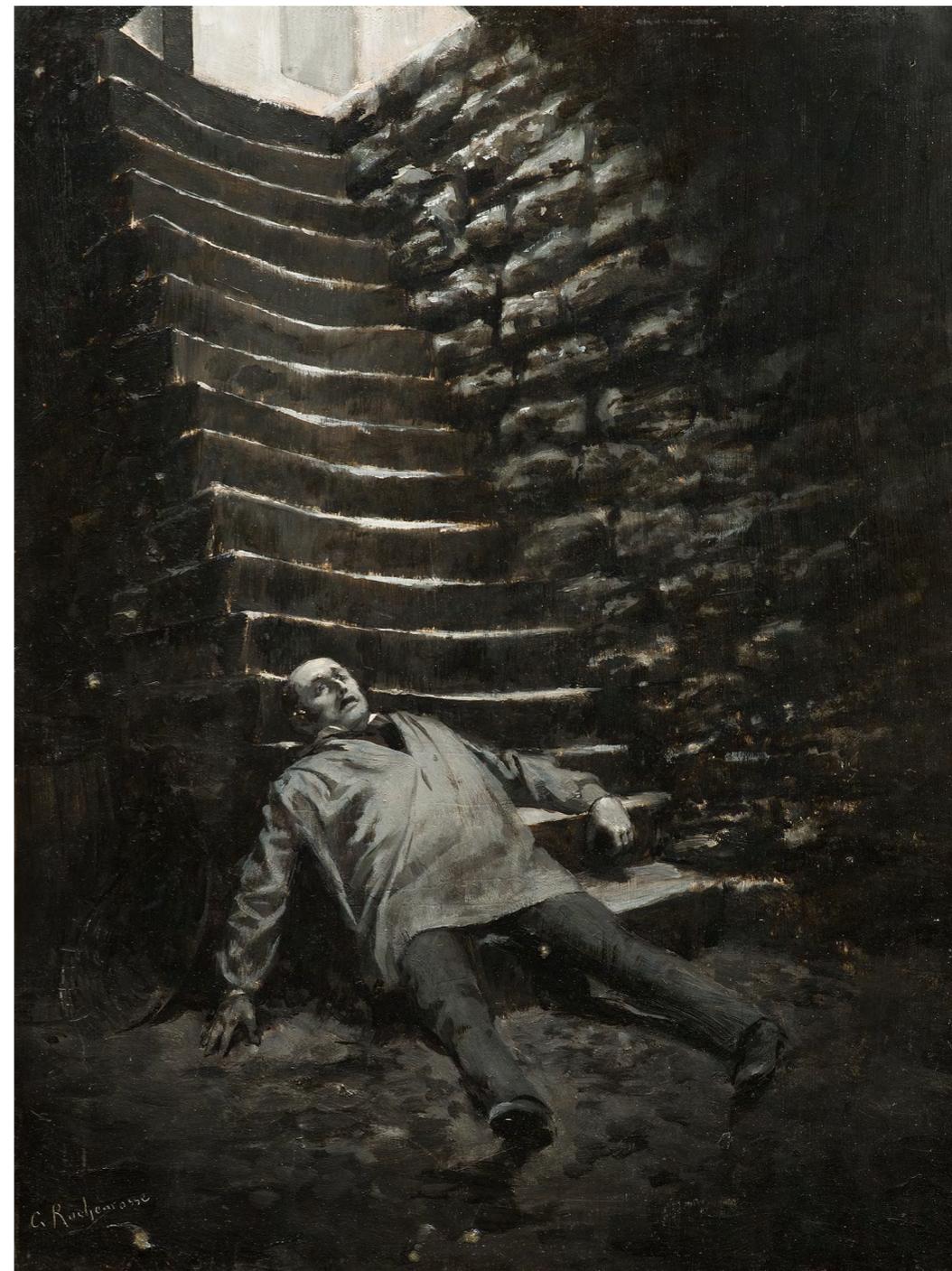
En 1889, Charles Marpon et Ernest Flammarion font appel à Rochegrosse et aux peintres Ernest-Ange Duez et Auguste Gérardin pour illustrer un roman d'Émile Zola. *La Terre*, dont la première publication a eu lieu deux ans plus tôt, est le quinzième volume de la série des *Rougon-Macquart*. Sans doute l'une des œuvres les plus violentes de Zola, ce roman dresse un portrait terrifiant du monde paysan de la fin

du XIX^e siècle. À cette époque, les éditeurs peuvent se passer de l'intervention des graveurs pour traduire les compositions des peintres en utilisant l'héliogravure. Ce procédé permet le transfert direct d'une image sur une plaque de cuivre grâce à une gélatine photosensible. Rochegrosse fournit donc des peintures en grisaille à l'image de celle devant illustrer le passage sur la mort d'Alexandre Hourdequin d'une chute provoquée par l'un de ses valets. Dans l'ouvrage la composition est légendée «Hourdequin était au fond, mort, les reins cassés à l'angle d'une marche». Le peintre représente la victime allongée, les yeux ouverts, en bas d'un escalier menant à une cave. L'utilisation contrainte du noir et du blanc lui permet de mettre en avant certains détails, tels que l'arête des marches et le visage du mort. Le motif de l'escalier, associé au sort funeste de ses personnages, est une récurrence dans l'œuvre du peintre. Présent dans son *Vitellius* de 1882, on le retrouve également dans son *Andromaque* du Salon de 1883.

Quatre ans après les illustrations de *La Terre*, c'est un nouveau projet d'édition, *Salammbô* de Gustave Flaubert, qui guide ses pas vers l'Algérie. Là, il se tourne vers l'orientalisme et rencontre Marie Leblon, sa future épouse, avec qui il s'installe définitivement près d'Alger.



D'après Ernest-Ange Duez, *Jean en train de semer du blé dans un champ de la Beauce*, planche page de titre pour *La Terre* de Zola



39. Pierre-Georges JEANNIOT (1848-1934)

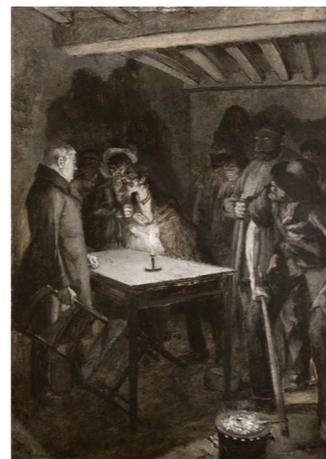
La Fin du brigand, vers 1891

Huile sur carton

39 × 27 cm

Œuvre préparatoire à la gravure publiée dans *Les Misérables* de Victor Hugo (tome III : *Marius*, livre troisième : *Le Grand-Père et le Petit-Fils*, chapitre IV : «Fin du Brigand», Paris, Émile Testard et Cie, 1891)

Exposition : probablement une des œuvres présentées entre 1891 et 1893 au Salon de l'Union artistique de Toulouse



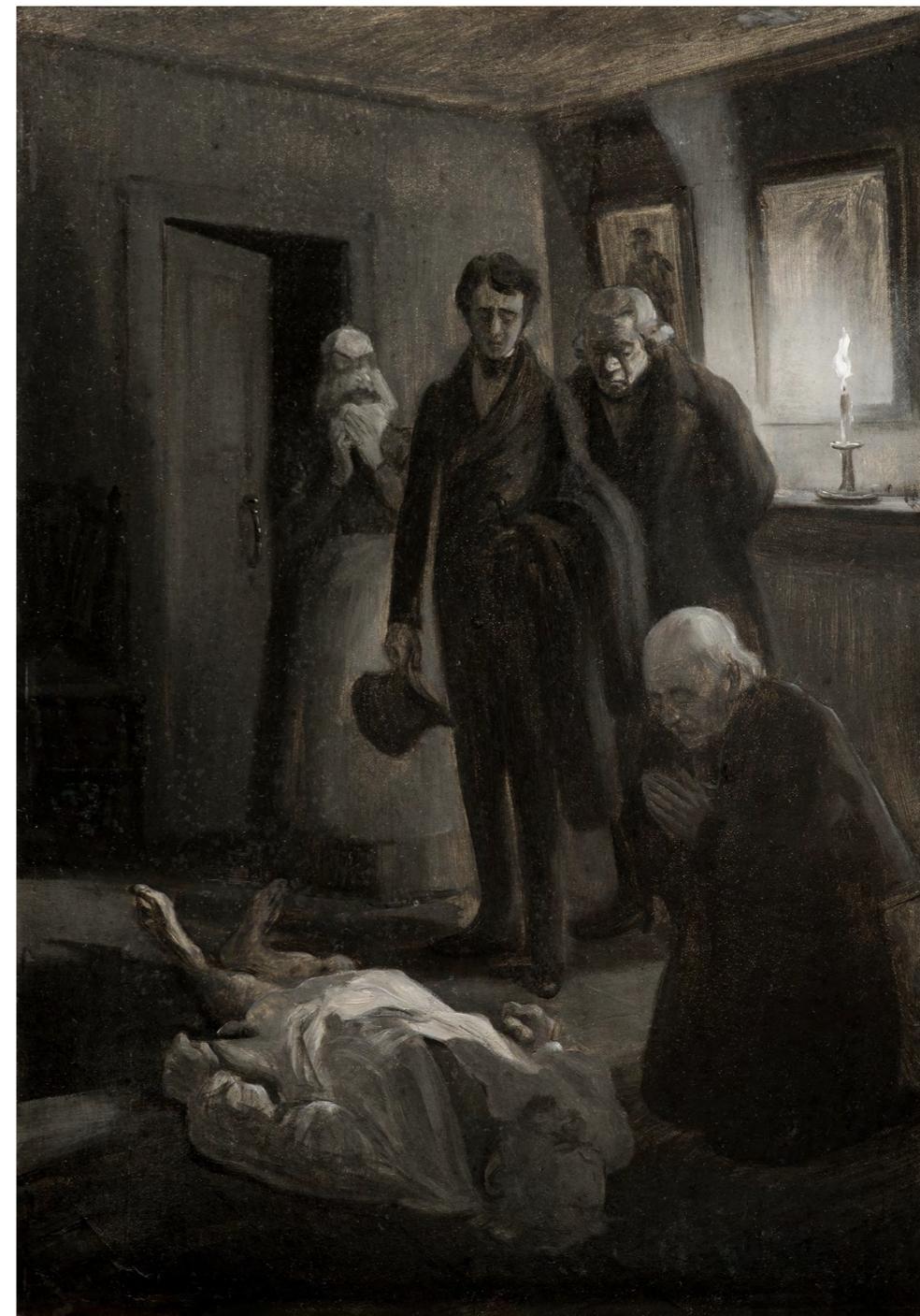
Pierre-Georges Jeannot, *Le Guet-Appens* (*Les Misérables*, *Marius*), vers 1891, huile sur carton, Paris, galerie La Nouvelle Athènes

Le 5 mars 1884, Victor Hugo concède le droit exclusif d'exploitation de ses œuvres complètes dans le format in-quarto aux éditeurs Émile Testard et Jules Lemonnier. Ce projet baptisé « Édition nationale » s'annonce titanesque. Le 22 mai de l'année suivante, la mort de l'écrivain fait évoluer l'entreprise en véritable hommage au grand homme disparu. Pour l'illustration des œuvres d'Hugo, les éditeurs font appel à certains des artistes les plus célèbres de leur temps. Alexandre Cabanel, Léon Comerre, Fernand Cormon, Henri Fantin-Latour, Jean-Léon Gérôme, Jean-Jacques Henner, Luc-Olivier Merson, Georges-Antoine Rochegrosse et même Auguste Rodin font partie des contributeurs. Les choses ne se passent cependant pas comme prévu; rapidement les coûts explosent, entraînant la faillite de Lemonnier, et Testard doit poursuivre seul l'aventure. Ce dernier confie en 1891 l'ensemble des illustrations pour *Les Misérables* à un seul artiste : Pierre-Georges Jeannot.

Fils d'un ancien directeur de l'école des beaux-arts de Dijon, Jeannot se destine d'abord à une carrière militaire avant de faire ses débuts artistiques au Salon de 1872. Peintre,

dessinateur et graveur, il se rapproche d'Edgar Degas et d'Édouard Manet dont il fait le portrait en 1883. Illustrateur recherché, il participe à de nombreux projets d'édition tout au long de sa carrière. Pour *Les Misérables*, Jeannot produit plus de deux cents dessins et vingt-cinq peintures en noir et blanc. *La Fin du brigand* peinte en grisaille sur carton est confiée au graveur Louis Muller qui la transpose sur la plaque de cuivre sans l'inverser.

L'image illustre un passage du quatrième chapitre du troisième volume du troisième livre : «Puis il était sorti de sa chambre et était tombé sur le carreau de l'antichambre. Il venait d'expirer. On avait appelé le médecin et le curé. Le médecin était arrivé trop tard, le curé était arrivé trop tard. Le fils aussi était arrivé trop tard.» L'épisode représenté est celui où Marius, âgé de dix-sept ans, découvre son père, Georges Pontmercy, mort, étendu sur le sol. Le peintre reste fidèle au texte d'Hugo en plaçant le corps sans vie au centre de la pièce, sous le regard des autres personnages. Le décor austère se réduit à une chaise et deux gravures accrochées au mur éclairées par une bougie.



40. Gustave COURTOIS (1853-1923)

Portrait du peintre Frederic Van Vliet Baker, 1898

Huile sur toile

78 × 59 cm

Signé et daté en haut à gauche *G. COURTOIS 1898*

Expositions : probablement Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1898, n° 329 : *Le Jeune peintre* (appartient à M. Henri Péreire) ; Exposition universelle de 1900, n° 522 : *Portrait de M. F. B.* (appartient à M. Baker) ; Besançon, salon de 1902, n° 61 : *Portrait de M. Baker F.* ; Pittsburgh, Carnegie Institute's International Exhibition de 1904-1905, n° 73 : *Portrait of Mr Frederic Baker* ; Rome, Esposizione internazionale de 1911, n° 65 : *Ritratto di B. F.*

Fils d'un garçon charcutier et d'une blanchisseuse, Gustave Courtois a grandi dans le village de Pusey en Haute-Saône. Scolarisé à Vesoul, son talent précoce est remarqué par l'un de ses professeurs qui le fait entrer à l'école municipale de dessin. À dix-sept ans, il s'inscrit à l'École des beaux-arts dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme où il se lie d'amitié avec Pascal Dagnan-Bouveret. Les deux artistes ne se quittent plus et partagent un appartement au 53, rue Notre-Dame-des-Champs. Ensemble, ils exposent pour la première fois au Salon en 1875. Courtois présente alors un portrait de sa mère et Dagnan-Bouveret une *Atalante*. Ils déménagent plusieurs fois dans Paris avant de s'installer en 1887 au 73, boulevard Bineau à Neuilly-sur-Seine.

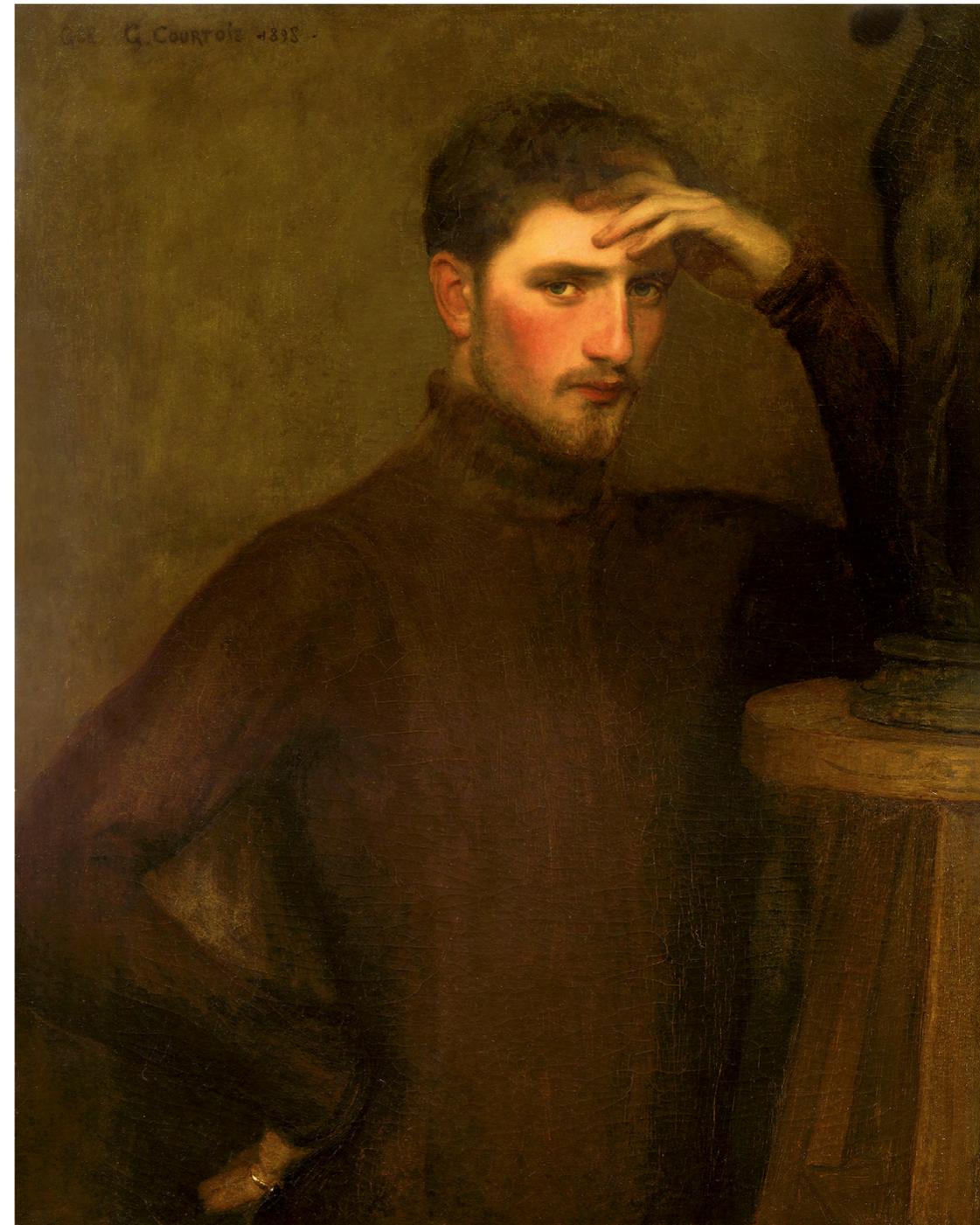
Un jour de 1895, un jeune peintre américain du nom de Frederic Baker vient s'inscrire à l'académie Colarossi où Courtois est professeur. Né en 1876 à New York, le jeune homme arrive à Paris après s'être formé au Pratt Institute de Brooklyn entre 1891 et 1895. À vingt et un ans, Baker prend la pose pour son maître. Gustave Courtois le représente grand et mince, une main sur la hanche et le coude posé sur une sellette; le modèle nous regarde. Châtain clair aux yeux bleus, il porte une fine moustache et un mince collier de barbe rase. Son vêtement aux manches longues, d'un brun uniforme, se termine par un col haut qui cache son cou. Comme Courtois, le spectateur ne peut que difficilement rester insensible à la beauté Renaissance du jeune peintre

dont la posture évoque les portraits italiens du XVI^e siècle, ceux de Bronzino et de Moroni. Avant de peindre, Courtois a réalisé un dessin préparatoire à sa composition, sur lequel la sellette est absente (musée de Pontarlier). Daté de 1898, le tableau pourrait être celui présenté par l'auteur au Salon de la même année sous le titre *Un jeune peintre*. Il est alors indiqué au livret qu'il appartient à Henry Pereire, ingénieur et homme d'affaires, collectionneur et mécène parisien. Une mention manuscrite au dos du dessin préparatoire conservé à Pontarlier semble confirmer cette première provenance. Par la suite, le modèle, ayant voulu récupérer son portrait, dut le racheter à Pereire, avant qu'il ne soit de nouveau exposé à Paris, puis à Besançon, comme étant sa propriété. En 1904, Baker quitte la France pour les États-Unis et prend avec lui le tableau qui cette fois est exposé à Pittsburgh. Nous ne savons dans quelles circonstances l'œuvre revient en Europe pour être exposée à Rome en 1911, avant de rester en possession de Courtois et de ses descendants jusqu'à la dispersion tardive de son atelier à Paris en 2009.

Depuis cette date, le *Portrait du peintre Frederic Van Vliet Baker* était considéré comme étant celui du peintre Carl von Stetten. Courtois, ouvertement homosexuel, avait entretenu une relation intime avec cet autre élève de Gérôme d'origine allemande qui fut son modèle pour de nombreux tableaux, mais dont l'âge en 1898 ne permet pas de le confondre avec le jeune homme de ce portrait.



Il Bronzino, *Portrait de jeune homme tenant une statuette*, huile sur bois, Paris, musée du Louvre



41. Marcel JAMBON (1848-1908)

Le Campement d'Attila, vers 1898

Huile, gouache et pastel sur toile

64,5 × 72 cm

Annoté et daté à E. Detaille / son bon ami M. Jambon 1901

Au revers cachet *Collection ED*

Projet de décor pour le 1^{er} acte de *La Burgonde*, 1898, Théâtre national de l'Opéra, Paris

Provenance : vente Succession Édouard Detaille (deuxième vente), 3 avril 1913, hôtel Drouot, Paris, n° 50 : *Les Huns, pour Attila*

Originaire de la ville de Barbezieux-Saint-Hilaire en Charente, Marcel Jambon entre à treize ans dans l'atelier d'Auguste-Alfred Rubé, un célèbre décorateur qui travaille pour l'Opéra de Paris. Après la guerre de 1870, il s'associe avec son maître et collabore aux nombreuses commandes que reçoit leur atelier. À ce titre, il conçoit les décors de *La Walkyrie*, de *Tannhäuser* et de *Falstaff* pour n'en citer que quelques-uns. Durant l'Exposition universelle de 1889, ses décors pour la galerie des Machines, et ceux du pavillon de l'Histoire de l'habitation sont largement salués. En 1896, chargé d'organiser le magasin de l'Opéra, boulevard Berthier, il obtient qu'une voie de tramway soit raccordée entre l'entrepôt et l'Opéra pour permettre le transport des décors par voie ferrée.

Deux ans plus tard, le 23 décembre 1898, a lieu la création à l'Opéra de Paris de *La Burgonde*, pièce en quatre actes et cinq tableaux sur un livret d'Émile Bergerat et Camille de Sainte-Croix et sur une musique de Paul Vidal. Marcel Jambon se charge des décors, assisté par Alexandre Bailly son gendre. Le propos qui s'inspire librement de plusieurs ouvrages sur la vie d'Attila raconte le meurtre du chef des Huns par Ilda la Burgonde. Le début de la pièce se déroule dans trois décors de forêt successifs. Une publication de l'époque consacrée à

cet opéra est illustrée en tête de l'article par une photographie du décor du premier acte. Derrière plusieurs tentes rondes de type mongol, on peut voir, à travers les profondeurs d'un sous-bois, les toiles tendues d'un bivouac composant le rideau de fond de scène. Pour concevoir cet élément, probablement commun à plusieurs scènes de l'opéra, Marcel Jambon réalise son projet à la gouache et au pastel sur une toile presque carrée. Traité en vert, brun et blanc, relevé de quelques touches de bleu, l'ensemble suggère la fraîcheur d'une clairière à la lumière clairsemée. Par la suite, l'artiste conserve son œuvre avant de l'offrir au peintre Édouard Detaille, son ami, comme le montre une dédicace ajoutée au moment du cadeau en 1901. Restée en possession du dédicataire jusqu'à sa mort, la toile est vendue au moment de sa succession en 1913, sous le titre *Les Huns, pour Attila*.

Le talent de Jambon, et de son nouvel associé Alexandre Bailly, est largement mis à contribution lors de l'Exposition universelle de 1900. En près de quarante ans, Marcel Jambon conçoit plusieurs centaines de décors pour les théâtres parisiens et l'Opéra, mais aussi des frises décoratives dans des lieux publics tels que le café-buffet de la gare de Lyon ou la salle des fêtes de la préfecture de Nancy.



Marcel Jambon, 1^{er} acte : *Le Camp d'Attila*, vers 1898, maquette publiée dans *Le Théâtre, revue mensuelle illustrée*, février 1899, p. 11



42. Georges LAPORTE (1845-1926)

Portrait-charge de Sarah Bernhardt, vers 1900

Plâtre peint

20 × 12,5 × 11,5 cm

Titre à gauche *Sarah Bernhardt*

Signé à droite *Georges Laporte*



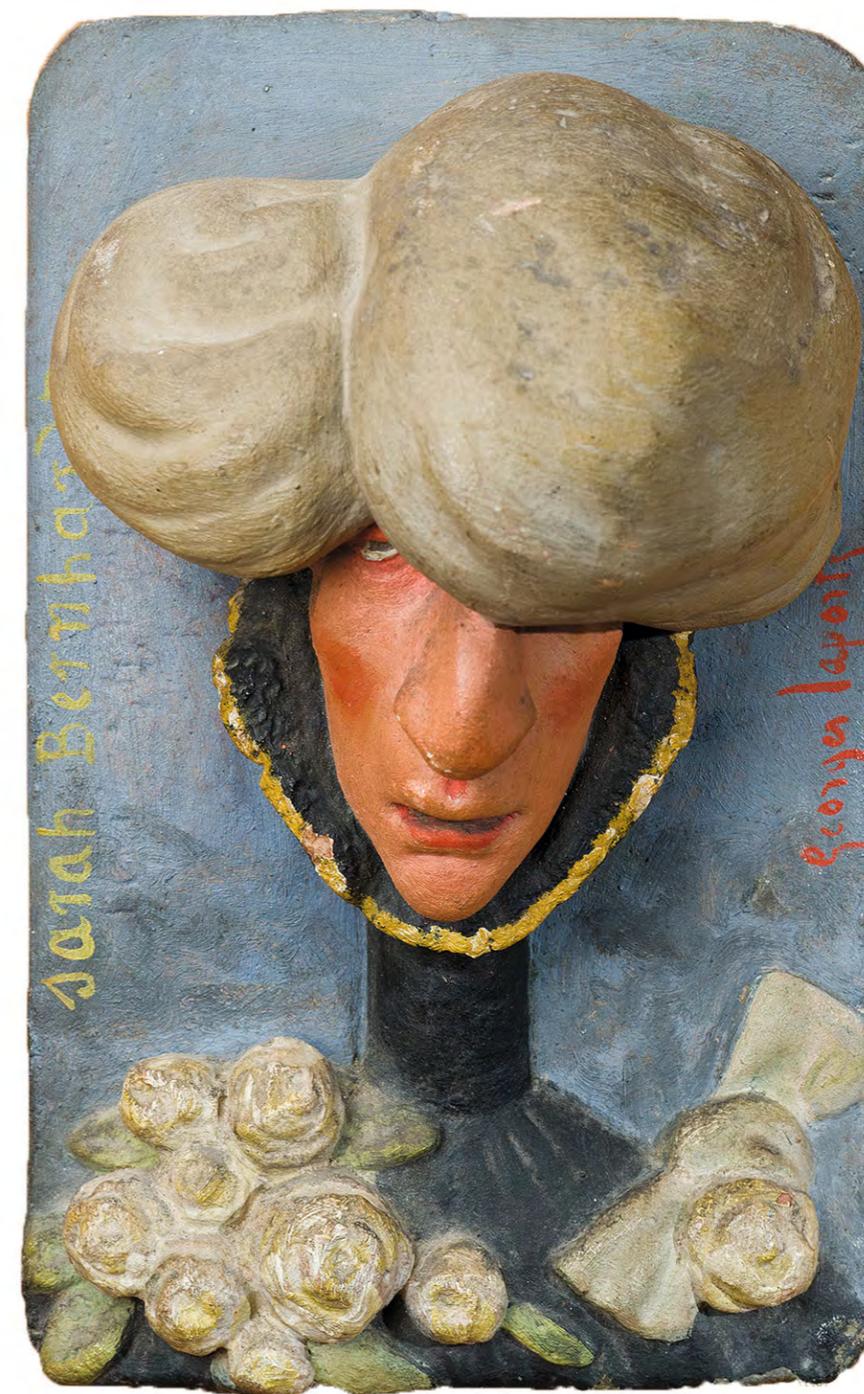
André Gill, *Caricature de Sarah Bernhardt en chimère*, vers 1880, huile sur panneau, Couilly-Pont-aux-Dames, musée des Artistes

L'immense célébrité de l'actrice Sarah Bernhardt (1844-1923) fit d'elle une cible privilégiée des caricaturistes. En premières pages des journaux satiriques de l'époque, les dessinateurs du *Charivari*, du *Grelot*, ou de *L'Éclipse* n'hésitaient pas à tourner en dérision ses qualités artistiques, son physique, mais également ses origines juives, en particulier durant l'affaire Dreyfus. En dehors des publications à gros tirage, d'autres artistes comme André Gill ont pu s'amuser à se moquer de la comédienne sur la toile. Moins connue pour ses talents de sculptrice, Sarah Bernhardt avait su se faire une place dans cette discipline en exposant à maintes reprises ses œuvres au Salon, entre 1874 et 1897. Pour l'édition de 1883, elle présente deux sculptures, une statuette en terre cuite représentant un bouffon et un buste en plâtre titré *Henriette*. Près d'elle, Georges Laporte, un sculpteur totalement inconnu de trente-huit ans, participe au Salon pour la deuxième fois.

Originaire de Tonneins, petite ville située au cœur du Lot-et-Garonne, Georges Laporte grandit à Mézin et fait ses études à Bordeaux avant de gagner la capitale où il entre dans l'atelier du peintre et graveur Jules-Gabriel Levasseur. Nous ne savons que peu de choses sur sa vie personnelle et sur sa carrière parisienne hormis ses cinq participations à la section sculpture du Salon entre 1882 et 1896 avec des bustes et des portraits en médaillon. Rien dans le titre de ses œuvres n'indique qu'il puisse s'agir de caricatures. Lors de sa participation à l'exposition de la Société des amis

des arts de Lyon en 1884, il choisit deux petits bustes aux noms humoristiques plus évocateurs : *Cause perdue* et *Cause gagnée*. Après 1896, l'artiste quitte la scène publique. Réfugié au château de Montesquieu à la Réaup-Lisse, il continue de travailler pour lui-même jusqu'à sa mort en 1926. La redécouverte de son fonds d'atelier, il y a quelques années, a fait réapparaître un impressionnant ensemble de petits modèles en plâtre sculptés en haut relief et peints, qui tous se moquent gentiment des personnalités publiques de son temps. Aux côtés de Georges Clemenceau, Émile Zola, Aristide Briand, ou du président Armand Fallières (natif de Mézin), trône la grande Sarah. Représentée en buste et se détachant sur un fond gris, l'actrice à la chevelure argentée est affublée d'un nez monumental. Elle porte un costume noir à haut col surmonté d'une fraise et des fleurs accrochées aux épaules. La bouche entrouverte, elle s'apprête à déclamer, avec sa rythmique légendaire, des vers d'Alfred de Musset ou d'Edmond Rostand.

Georges Laporte a laissé quelques notes de sa main où il se revendique ouvertement royaliste. Ses positions politiques peuvent expliquer le grand nombre de députés et de ministres représentés dans son panthéon satirique. Parlant de lui-même, il écrit : « J'ai persiflé, égratigné, moqué des personnages et des institutions » et, reprenant une tirade de Cyrano, il ajoute : « J'aurais pu voir s'étaler sur mon pourpoint en d'amusantes taches le fiel des envieux et la bave des lâches ».



BALZE Raymond	32	GASTINE Camille-Auguste	28
BARRE Jean-Auguste	22	GIRAUD Sébastien-Charles	20
BARTHOLDI Frédéric-Auguste	29	GIROUX André	10
BIDAULD Jean-Joseph-Xavier	1 à 3	HARPIGNIES Henri-Joseph	25
BONNAT Léon	33	HILDEBRANDT Eduard	26
BRASCASSAT Jacques-Raymond	13	HINE Henry George	11
CAROLUS-DURAN	34	HUGO Léopold-Armand	37
CAZES Romain	31	ISABEY Eugène	12
CLOSSON Gilles-François	9	JAMBON Marcel	41
COMERRE Léon-François	35	JEANNIOT Pierre-Georges	39
COURTOIS Gustave	40	JOURDY Paul	23
DALTON Eugénie	15	LAPORTE Georges	42
DANTAN aîné	18	LEHMANN Henri	21
DANTAN JEUNE	14	LORDON Pierre-Jérôme	6
DELORME Pierre-Claude-François	17	MARTIN Irma	19
DESMOULINS Auguste-François	8	RÉMOND Jean-Charles-Joseph	16
DIEUDONNÉ Jacques-Augustin	4	ROCHEGROSSE Georges-Antoine	38
ENGALIÈRE Marius	27	ROUSSEAU Philippe	30
FRANQUELIN Jean-Augustin	7	SIGNOL Émile	24
GALLAND Pierre-Victor	36	THÉVENIN Charles	5

Catalogue réalisé en collaboration avec Carole Rabiller

Relecture : Christophe Parant - Photographie : Alberto Ricci

Nous tenons à remercier chaleureusement Gérard Audinet, Camille Ayasse-Staletti, Chantal Bourgeot, Isabelle Bozzi, Bernard Branger, Alain Broqua, Julien Chaudet, Daniel Clauzier, Eduardo Febles, Marie Galvez, Caroline Girard, Solène Girard, Adrien Goetz, Charles de Lassus Saint-Geniès, Brice Leibundgut, Sidonie Lemeux-Fraitot, Jean-Louis Litron, Asher Miller, Loualid Saïdi, Olivier Scherberich, Georges Vigne et Nadia Zine.

Dépôt légal : novembre 2023 - ISBN 978-2-490440-12-2
Achevé d'imprimer en novembre 2023 à 400 exemplaires sur les presses de l'imprimerie STIPA à Montreuil

