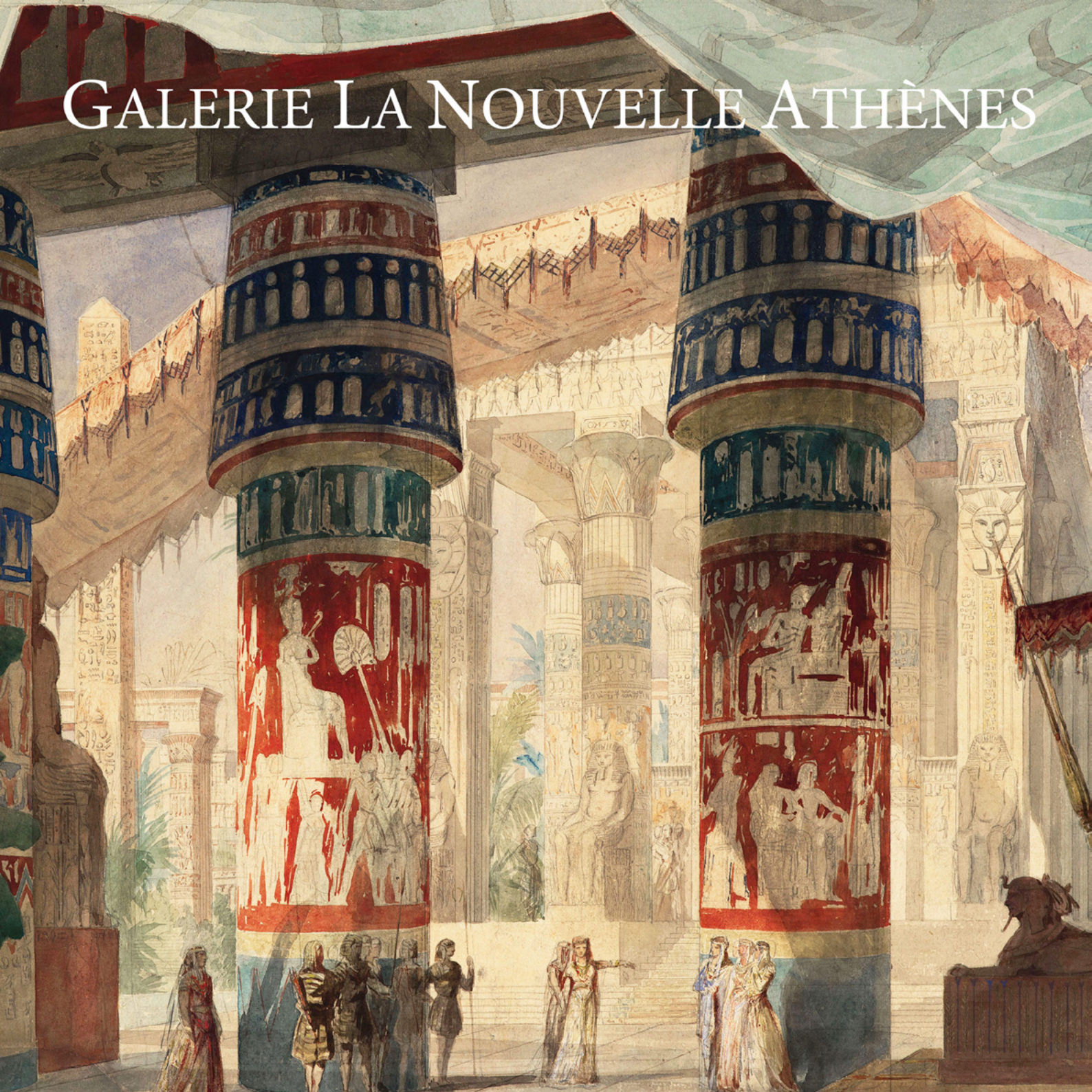
Galerie La Nouvelle Athènes



Galerie
La Nouvelle Athènes

Raphaël Aracil de Dauksza & Damien Dumarquez

Dessins et aquarelles du XIX^e siècle

Printemps 2024

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. Anne Louis GIRODET de ROUCY-TRIOSON (1767-1824)

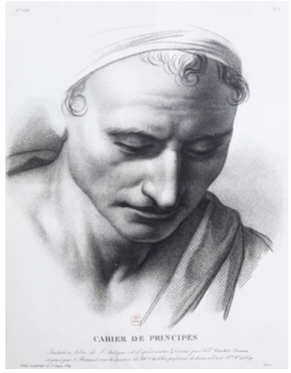
Deux études de tête d'homme, avant 1790

Sanguine sur papier

26,9 × 34,8 cm

Œuvre en rapport : gravure de Noël Bertrand dans *Cahier de principes. Imitation libre de l'antique et d'après nature*, [1826], 4e cahier, planche no 4, Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie, Kc 23 fol.

Provenance : ancienne collection Becquerel



Anne Louis Girodet gravé par Noël Bertrand, dans *Cahier de principes*, 6e cahier, planche 1, [1826], Paris, BnF

Né en 1767 à Montargis, Anne Louis Girodet grandit dans un milieu aisé et reçoit une éducation rigoureuse dans tous les domaines. Installé à Paris, il étudie l'architecture dans différents ateliers où il apprend la perspective et l'anatomie avant de devenir l'élève du peintre Jacques Louis David à la fin de l'année 1783. Inscrit à l'École des beaux-arts, Girodet remporte plusieurs récompenses aux concours imposés avant de gagner le grand prix de peinture en août 1789. Quelques semaines plus tôt, il a pu assister à la prise de la Bastille par les révolutionnaires dont il soutient, comme son maître, les ambitions. Alors que les évènements secouent la capitale, le jeune lauréat entreprend le traditionnel voyage en Italie au cours duquel il visite Turin, Milan, Bologne et Florence avant d'atteindre Rome en mai 1790. Son séjour, consacré à l'étude des maîtres anciens, est perturbé par les tensions politiques qui opposent la France et l'Italie. De retour à Paris à la fin de 1795, le peintre revient chargé d'un grand nombre d'études peintes et dessinées qui lui serviront tout au long de sa carrière.

Très tôt, probablement même avant son départ pour l'Italie, Girodet réunit certains de ses premiers dessins pour constituer un recueil destiné à l'usage de ses futurs élèves. Outre des motifs d'après l'antique, l'auteur choisit de rassembler des études d'oreilles, de nez ou de figures. Parmi elles se trouve une feuille représentant le même visage deux fois tracé à la sanguine d'après un masque mortuaire en «plâtre moulé sur nature». Cette mention manuscrite est lisible sur un autre dessin représentant le même sujet, sous un angle différent, conservé aujourd'hui au musée Girodet de Montargis. Plusieurs œuvres montrent l'intérêt précoce du peintre pour la représentation de la mort, à l'image des portraits funèbres de certains de ses proches, de même que la présence dans sa collection d'un portrait mortuaire de Denis Diderot à la sanguine par Jean-Baptiste Greuze.

La feuille de cette double tête à la sanguine porte une trace de recadrage que l'on retrouve également sur certains des dessins de l'ensemble originel regroupé par Girodet. Une partie de ces études fut offerte à la bibliothèque de Montargis en 1845 par Antoine César Becquerel (1788-1878). Du vivant de Girodet, le projet d'éditer le recueil n'aboutit pas et ce n'est qu'en 1826, sous la direction de Henri Guillaume Chatillon, filleul et élève du maître, que ce dessin et d'autres seront lithographiés dans le sens des originaux par Noël Bertrand et rassemblés sous le titre de *Cahier de principes. Imitation libre de l'antique et d'après nature.*

2. Pietro GONZAGA (1751-1831)

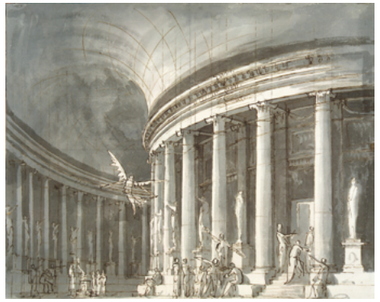
Étude pour le rideau inaugural de La Fenice, vers 1792

Encre noire et mine graphite sur papier

38,5 × 47,5 cm

Annotation au crayon en bas à droite illisible

Trace marquée de pli vertical au centre de la feuille

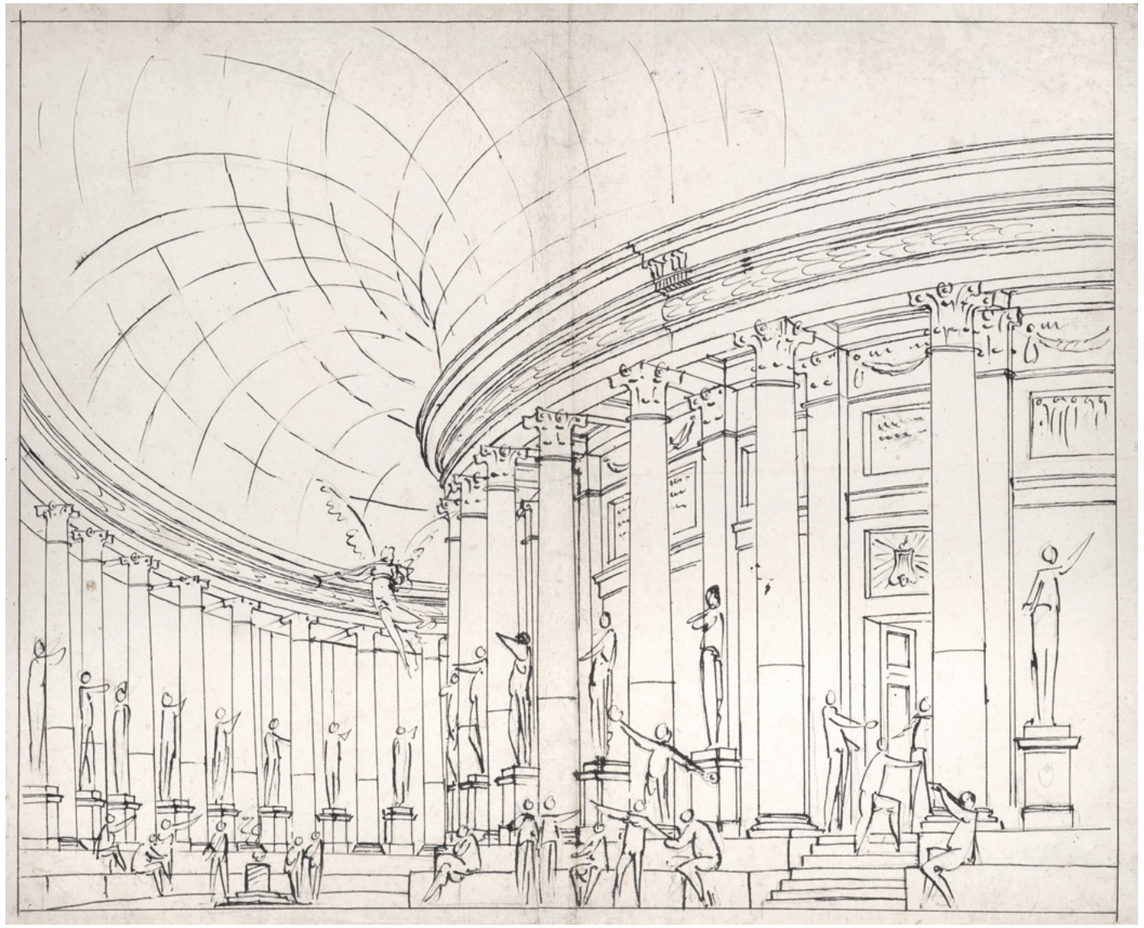


Pietro Gonzaga, *Scénographie. Temple à colonnes, rotonde avec statues de philosophes*, vers 1792, crayon et encre de Chine sur papier, Saint-Pétersbourg, musée d'État de l'Ermitage

Au XVIII[e] siècle, Venise, cité des fêtes et des spectacles, comptait sept théâtres. Le plus important, le théâtre San Benedetto, est détruit en 1773 par un incendie. En parallèle de sa reconstruction, décision est prise par la Ville de commander un nouveau théâtre plus moderne et plus luxueux à l'architecte Gian Antonio Selva. Baptisé La Fenice, le bâtiment est inauguré le 16 mai 1792. L'ouverture de la salle au public pour la représentation de l'opéra-ballet *I giuochi d'Agrigento*, de Giovanni Paisiello, est un véritable évènement où se presse toute la noblesse vénitienne et dont témoignent les journaux d'alors. Un article de la *Gazzetta urbana veneta* précise qu'il n'y avait pas un mais deux rideaux de scène. Le premier dû à Francesco Fontanesi était un trompe-l'œil de tapisserie, à motif de frise sur fond d'or, qui se levait au début et s'abaissait à la fin. Le second, utilisé entre les actes, était l'œuvre de Pietro Gonzaga, un artiste scénographe de quarante ans, fortement influencé par l'art de Piranèse.

Il existe plusieurs dessins préparatoires pour le rideau de Gonzaga, conservés dans différentes collections, dont un très abouti au musée de l'Ermitage. Certains, tracés au lavis, présentent la composition architecturale dans différentes variantes avec ou sans figures ; d'autres, esquissés au crayon, trahissent les premières hésitations de l'artiste. Une feuille inédite, à l'encre, montre schématiquement l'ensemble des éléments définitifs tels que décrits quelques jours après l'inauguration dans la *Gazzetta urbana veneta* du 23 mai 1792 : « Il représente une rotonde à chaque coin, dont deux côtés sont visibles. La corniche corinthienne est soutenue par deux rangs de colonnes entre lesquelles apparaissent les statues des plus grands poètes tragiques et comiques grecs. Les figures les plus naturelles sont celles des prêtres, des sacrificateurs, des muses, des génies, des arts, etc. L'ensemble est si bien conçu, si parfaitement disposé, si bien coloré, que l'effet de l'illusion, qui suscite l'admiration et le ravissement, ne saurait être amélioré. »

Repeint à plusieurs reprises à l'identique ou en inversant la composition, ce rideau devient un modèle pour les générations futures de décorateurs avant sa disparition dans l'incendie qui détruit le théâtre en 1836. Outre pour La Fenice, Gonzaga a travaillé pour les plus célèbres théâtres de son temps à Milan, Gênes et Rome avant d'accepter en 1792 le poste de directeur général de la musique et de l'apparat à la cour de Catherine II en Russie. Le décorateur y est maintenu dans ses fonctions jusqu'à son décès en 1831 à Saint-Pétersbourg.



3. Jean VASSEROT (1769-1837)

Paysage au déversoir, 1807

Pierre noire, estompe et gouache blanche sur papier

31,1 × 43,6 cm

Signé du monogramme et daté en bas à gauche *JV A 1807*

Provenance : descendance de l'artiste

Jean Vasserot, *Homme dessinant sur une pierre dans un paysage*, vers 1795, plume et lavis d'encre sur papier, collection particulière

Jean Vasserot est né en 1769 à Joigny dans l'Yonne. Il est probablement le fils de l'architecte François Vasserot et le frère aîné du cartographe Philibert Vasserot né en 1773. Les livrets du Salon, auquel il participe pour la première fois en 1793, nous apprennent qu'il est l'élève du peintre paysagiste Pierre Henri de Valenciennes. C'est dans l'atelier de ce maître qu'il se forme à la peinture en plein air et qu'il peut rencontrer Jean Victor Bertin avec lequel il partage les préoccupations artistiques liées à la question du paysage. Plusieurs dessins de Vasserot, lithographiés tardivement par Godefroy Engelmann, suggèrent par leurs titres que l'artiste fit un voyage en Italie. Avec le peintre François Louis Dejuinne, il réalise des décors pour le château de Rambouillet, malheureusement rapidement détruits par l'humidité. Entre 1806 et 1833, l'artiste interrompt ses participations au Salon et accepte, sûrement pour des raisons alimentaires, des travaux de copiste et d'illustrateur. Son œuvre, encore méconnu, se compose de peintures, de dessins et de gravures dans le plus pur goût néoclassique.

L'un de ses dessins, daté de 1807, montre l'influence de son maître et la proximité de son travail avec celui de Jean Victor Bertin. Tracée à la pierre noire et relevée de gouache blanche sur papier crème, la feuille représente un paysage composé de deux grands arbres entourant un déversoir de pierre d'où l'eau d'une source s'écoule pour former un ruisseau. À l'arrière-plan, l'artiste suggère d'un trait léger un bosquet qui contraste avec le traitement appuyé des détails du premier plan. Quelques plantes tracées avec la minutie d'un naturaliste complètent l'ensemble. La technique subtile et la composition de cette œuvre évoquent les décors de certaines des plus belles feuilles de Pierre Henri de Valenciennes qui, pour illustrer les mythes de Narcisse ou de la nymphe Biblis, installait ses figures dans des paysages. Ici cependant aucun animal, aucune présence divine ni même humaine si ce n'est celle suggérée par la massive construction de pierre dont rien ne précise si elle est antique ou contemporaine.

Avant la dispersion de son fonds d'atelier entre 2016 et 2022 seulement, Jean Vasserot était un artiste oublié de l'histoire de l'art. S'il est mentionné succinctement dans quelques rares dictionnaires, seuls les titres de ses œuvres exposées au Salon nous sont connus grâce aux livrets. Ces vacations récentes ont révélé son talent délicat de paysagiste et les liens qu'il entretenait avec certains des artistes majeurs de son temps, comme l'attestent les portraits des peintres Jacques Augustin Pajou et Jean Antoine Gros redécouverts à l'occasion et jusqu'alors conservés par sa descendance.

4. Jean Lubin VAUZELLE (1776-1839)

Cour intérieure de l'Alcazar de Séville, vers 1805

Aquarelle et encre sur papier

32 × 42,7 cm

Annoté sur la face en bas à gauche *298* et au dos *Vauzelle (1776-1837)* [*sic*]/*Seville. Yard of the alcazar*

Œuvre en rapport : gravure par [Louis Alexandre] Debuigne publiée dans l'ouvrage d'Alexandre de Laborde *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, tome II, Paris, P. Didot l'Aîné, 1812, planche LXXX

Louis Alexandre Debuigne d'après Jean Lubin Vauzelle, *Cour intérieure de l'Alcazar de Séville*, vers 1812, gravure, Paris, bibliothèque de l'INHA

Fils d'un plâtrier, Jean Lubin Vauzelle est né en 1776 à Angerville, près d'Étampes. Proche, depuis sa jeunesse, d'Alexandre Lenoir, historien et créateur du musée des Monuments français, Vauzelle dépeint dans ses œuvres les différents espaces de ce lieu voué à la préservation du patrimoine. Lorsqu'il débute au Salon de 1799, il se présente comme élève de Jean Charles Nicaise Perrin même s'il revendiquera plus tard son passage dans l'atelier d'Hubert Robert. Dès ses premières participations au Salon, ses toiles et aquarelles montrent un goût presque exclusif pour l'architecture et en particulier pour celle de style gothique et Renaissance. Peut-être est-ce à l'occasion de ses premières expositions ou par l'intermédiaire de son ami Lenoir que Vauzelle rencontre Alexandre de Laborde (1773-1842). Ce dernier, de retour d'exil en 1797, est employé au ministère des Relations extérieures auprès de Talleyrand. Protégé de Lucien Bonaparte, il quitte la France pour l'Espagne où il accompagne le frère de Napoléon en mission diplomatique. Voyageur infatigable féru d'art et d'archéologie, Laborde se passionne pour ce pays, ses paysages et son architecture au point de lui consacrer tout un ouvrage in-folio.

Tombé temporairement en disgrâce du fait de sa proximité avec Lucien Bonaparte, Laborde retourne en Espagne entre 1796 et 1806. Accompagné d'une équipe de vingt et un artistes parmi lesquels Constant Bourgeois de Castelet, François Ligier, Jacques Moulinier et Jean Lubin Vauzelle ; l'auteur fait tracer les vues des différents sites devant illustrer son ouvrage. À Séville, Vauzelle visite le palais de l'Alcazar et s'arrête avec son matériel dans la cour des Demoiselles. Le nom de ce patio vient d'une légende selon laquelle les Maures réclamaient cent jeunes filles vierges par an aux royaumes chrétiens présents dans la Péninsule. Mesurant 21 mètres sur 15 mètres, cette cour rectangulaire est entourée de quatre galeries comportant sept arcs dans la longueur et cinq dans la largeur, sur chaque côté l'arc central étant rehaussé. Ses grandes ouvertures polylobées s'appuient sur des colonnes doubles qui supportent l'étage tout en allégeant l'impression d'ensemble. La cour, pavée d'un dallage de marbre, est ornée en son centre d'une fontaine d'albâtre d'où s'élève un jet d'eau claire. La vue des lieux, tracée à l'encre et délicatement aquarellée par Vauzelle, s'anime de trois personnages en costumes espagnols.

La publication de l'ouvrage sous le titre de *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, chez Didot l'Aîné, débute en 1806 et comprendra quatre volumes à son achèvement en 1820. La *Cour intérieure de l'Alcazar de Séville*, gravée par Louis Alexandre Debuigne d'après Vauzelle, est publiée dans le tome II en 1812. Aujourd'hui le dallage de marbre et la fontaine qui dataient de la fin du XVI^e^ siècle ont disparu pour laisser place à un jardin avec un vaste bassin en son centre, restituant la cour telle qu'elle était sous le règne de Pierre I^er^ de Castille.

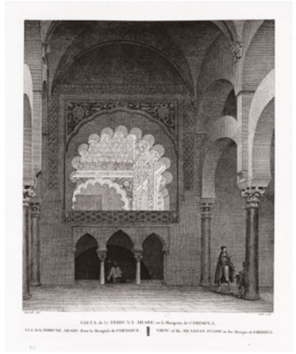
5. Jean Lubin VAUZELLE (1776-1839)

Vue de la tribune arabe dans la mosquée de Cordoue, vers 1805

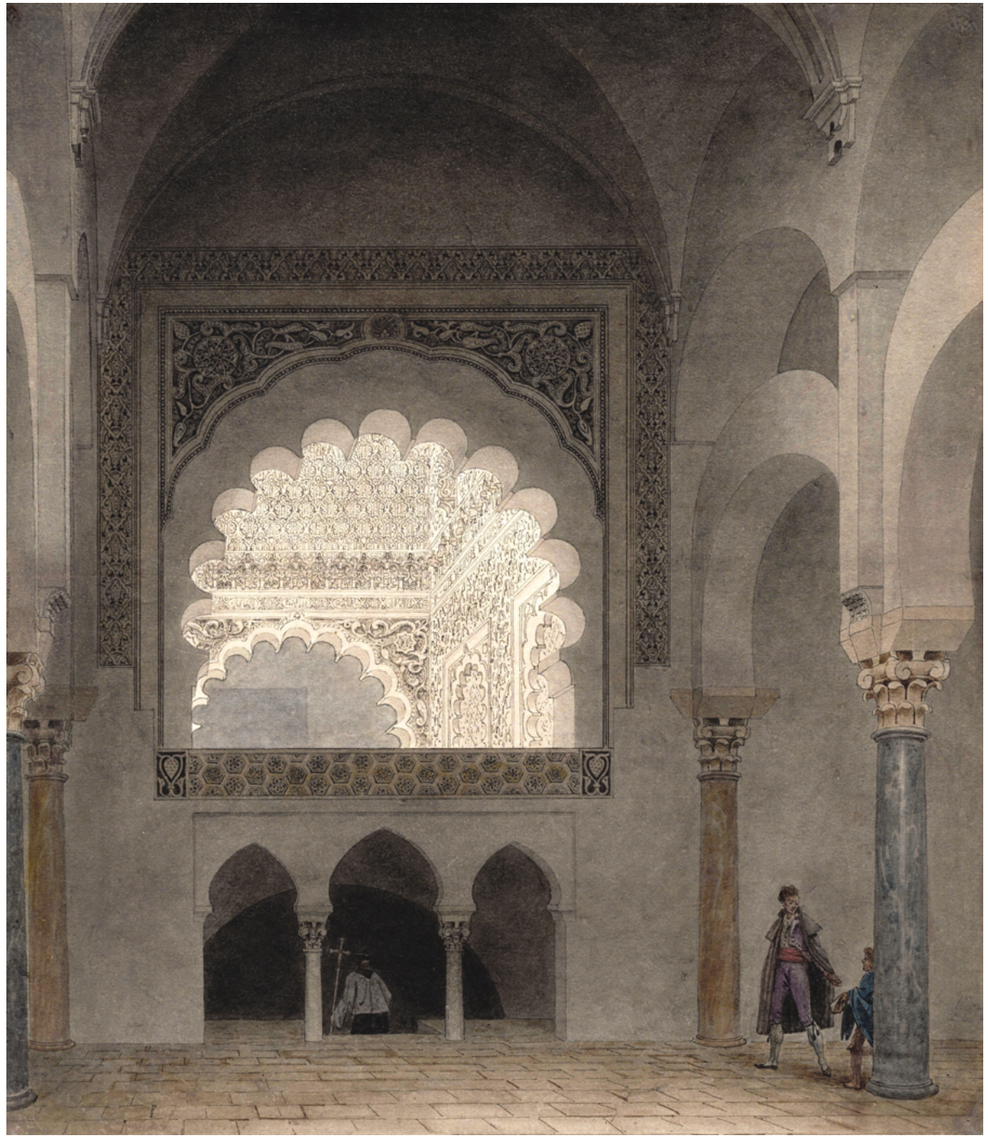
Aquarelle et encre sur papier

30,8 × 28,5 cm

Œuvre en rapport : gravure par [Abraham Jacobs] Hulk publiée dans l'ouvrage d'Alexandre de Laborde *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, tome II, Paris, P. Didot l'Aîné, 1812, planche XV



Abraham Jacobs Hulk d'après Jean Lubin Vauzelle, *Vue de la tribune arabe dans la mosquée de Cordoue*, vers 1812, gravure, Paris, bibliothèque de l'INHA



> « À gauche, en entrant dans la nef principale, est un petit édifice de la forme d'un carré oblong, vis-à-vis du trône des rois, et non loin de la chapelle du Coran ; c'est là que se plaçoit le mufti pour annoncer la prière au peuple. Cette tribune étoit ouverte des quatre côtés, et le mufti répétoit les mêmes paroles aux assistants. Il est difficile de voir un petit monument plus agréable par sa composition et par ses détails ; il n'a pas été défiguré par les constructions modernes, et toute l'élégance arabe s'y manifeste encore. »

Ces quelques lignes, écrites par Alexandre de Laborde et publiées en 1812, sont illustrées dans le tome II de son *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* par une gravure titrée « Vue de la tribune arabe dans la mosquée de Cordoue ». L'ouvrage, édité en quatre tomes entre 1806 et 1820, est orné de plus de neuf cents gravures. Parmi la vingtaine d'artistes ayant accompagné Laborde durant son séjour en Espagne, Jean Lubin Vauzelle est chargé de représenter lors de son passage à Cordoue plusieurs vues de la célèbre mosquée.

Monument majeur de la cité andalouse, la mosquée témoigne de la présence musulmane en Espagne du VIII^e^ au XIII^e^ siècle. Construit sur le site d'une ancienne basilique datant de l'occupation de la Péninsule par les Wisigoths, l'édifice a connu de nombreuses modifications depuis sa conversion en cathédrale en 1236, mais reste cependant l'un des plus beaux exemples de l'art des Omeyyades. Le motif choisi par Vauzelle est centré sur un arc polylobé, ouvrant sur un espace au riche décor, surmontant un passage à trois arcs lancéolés séparés par deux colonnes. Sur l'aquarelle, l'artiste représente un prêtre de dos qui, une croix à la main, emprunte cet accès pour descendre. À droite, un homme vêtu d'un costume violet et couvert d'une cape tend une pièce à un jeune garçon qui mendie.

De retour de son séjour espagnol, Vauzelle présente à partir du Salon de 1808 des dessins et des aquarelles inspirés par son voyage. En 1810, année où il expose plusieurs vues de l'Alhambra de Grenade, l'artiste est récompensé d'une médaille d'or. Dès lors, les sujets de ses œuvres alternent entre souvenirs d'Espagne et reconstitutions historiques inspirées par l'architecture médiévale. Figure majeure du style troubadour en France aux côtés des peintres Charles Marie Bouton, Fleury Richard et Pierre Révoil, Vauzelle développe un style qui se rapproche de l'enluminure. Le baron Taylor et Charles Nodier, qui ont pu admirer sa contribution aux ouvrages de Laborde, font appel à lui durant les années 1820 pour participer à l'illustration des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*.

6. Michel Martin DRÖLLING (1786-1851)

Vanité au violon, vers 1805-1810

Crayon noir sur papier

15,7 × 19,5 cm

Signé en bas à droite *Drolling*

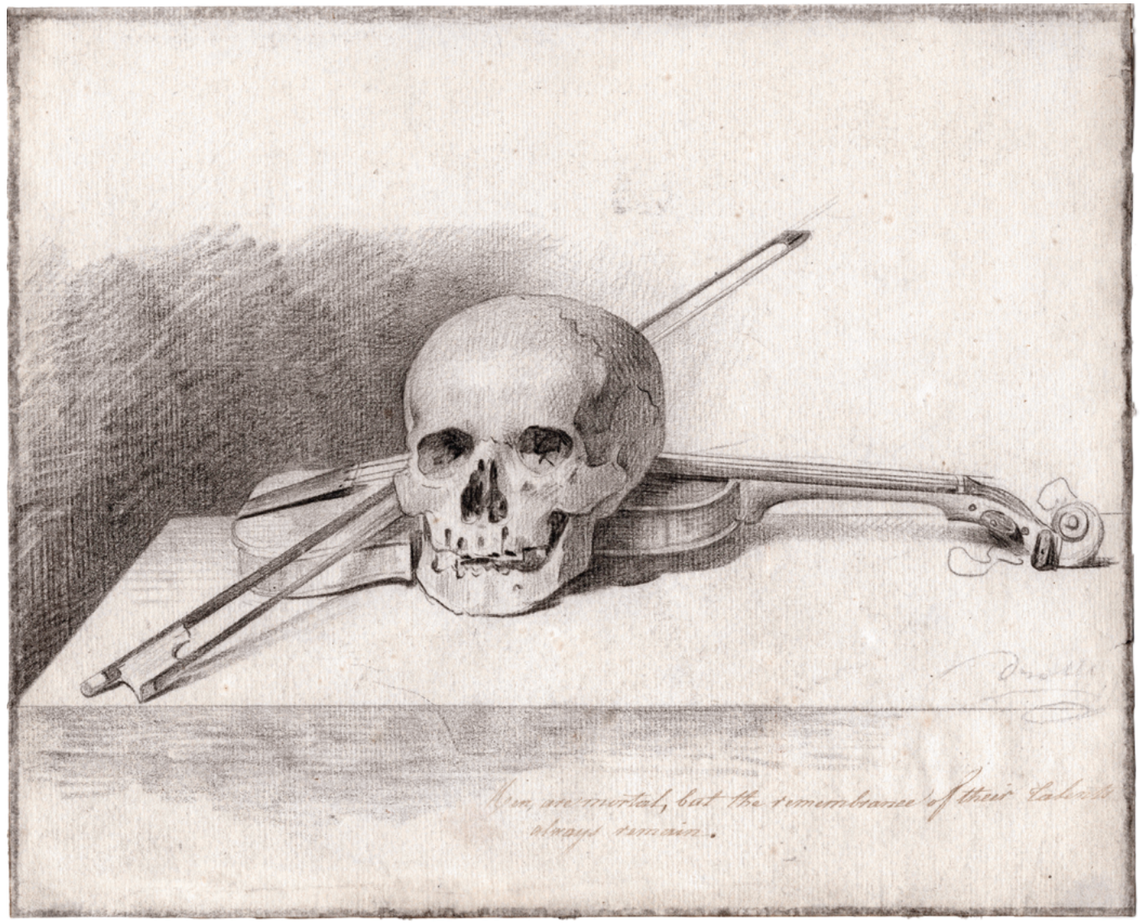
Annoté à l'encre brune *We are mortal, but the remembrance of their talents / always remain* [*Nous sommes mortels, mais le souvenir de leurs talents restera à jamais gravé dans nos mémoires*]

Martin Drölling, *Peinture et Musique (Portrait du fils de l'artiste)*, vers 1800, huile sur toile, Los Angeles County Museum of Art

Né à Paris en 1786, le peintre Michel Martin Drölling se forme très jeune auprès de son père, Martin Drölling, un artiste de grand talent dont les œuvres sont fortement influencées par les écoles du Nord. Sa jeune sœur, Louise Adéone, née en 1797, recevra également les conseils paternels avant d'embrasser elle aussi une carrière de peintre. À l'âge de vingt ans, Michel Martin entre dans l'atelier du plus grand peintre de l'époque, Jacques Louis David. Ce dernier lui enseigne les principes du style néoclassique et le prépare au concours du prix de Rome. Lauréat en 1810, grâce à sa composition illustrant la colère d'Achille, le jeune artiste quitte Paris pour Rome.

Durant ses années de jeunesse dans l'atelier familial, Michel Martin pratique inlassablement le dessin tout en servant de modèle aux toiles de son père. Adepte des scènes de genre et des natures mortes, Drölling père représente souvent son fils en jeune paysan ou en petit mendiant, mais également pour lui-même dans différents portraits. C'est probablement le cas pour une composition intitulée *La Peinture et la Musique* peinte en 1800 sur laquelle on voit un adolescent, violon à la main, s'appuyant rêveur au rebord d'une fenêtre. L'instrument, qui apparaît comme accessoire dans plusieurs œuvres du père, dut faire partie de l'apprentissage artistique du fils et lui sert à son tour de modèle pour un dessin. Celui-ci, tracé à la pierre noire sur une feuille de vergé blanc, montre le violon et son archer posés sur un entablement associés à un crâne humain, pour former une vanité. Si le style graphique, encore empreint de celui du XVIII[e] siècle, renvoie à la manière de Drölling père, la signature est bien celle de Michel Martin. L'œuvre fut légendée à l'encre en anglais probablement par une autre main que celle du peintre. La mention traduite «Nous sommes mortels, mais le souvenir de leurs talents restera à jamais gravé dans nos mémoires» doit évoquer la perte d'un ami ou d'un proche musicien.

La carrière officielle de Michel Martin Drölling débute à son retour d'Italie. L'artiste connaît son premier succès avec *La Mort d'Abel* exposée au Salon de 1817. La joie que lui procure la reconnaissance des critiques et du public est malheureusement ternie par le décès de son père cette même année. Par la suite, le peintre reçoit de nombreuses commandes officielles pour des édifices publics et religieux, puis ouvre un atelier avant d'être reçu à l'Académie des beaux-arts en 1833. Professeur apprécié, il forme de nombreux artistes de la nouvelle génération, dont Jean-Jacques Henner, célèbre peintre alsacien, et Paul Baudry, auteur du plafond du foyer du palais Garnier.



7. Anne Louis GIRODET de ROUCY-TRIOSON (1767-1824)

Mars et Vénus surpris par Vulcain, vers 1815-1820

Pierre noire et estompe sur papier

19,7 × 15 cm

Provenance : ancienne collection Becquerel

Œuvre en rapport : lithographie par Henri Guillaume Chatillon dans *Amours des dieux*, Paris, Engelmann, 1826, planche n° 16

Henri Guillaume Chatillon d'après Anne Louis Girodet, *Mars et Vénus*, vers 1826, lithographie, Munich, Bayerische Staatsbibliothek

Anne Louis Girodet, peintre célèbre du premier quart du XIX^e^ siècle, fut un illustrateur fécond et participa à plusieurs projets d'édition dont ceux des œuvres de Virgile et de Racine pour l'imprimeur Didot l'Aîné. Il fut également l'un des premiers « peintres classiques » à s'intéresser à la lithographie. Cette nouvelle technique de reproduction inventée en Allemagne par Aloys Senefelder en 1796 se diffuse rapidement dans toute l'Europe. Elle consiste en l'impression à plat d'un dessin réalisé au crayon gras sur une pierre, d'où son nom. En France, un brevet est déposé en 1802 avant que les premiers ateliers lithographiques ouvrent à Paris à partir de 1815. L'année suivante, Godefroy Engelmann s'installe comme éditeur lithographe et semble être celui qui fait découvrir le procédé à Girodet par l'intermédiaire de Pierre Mongin. À la même époque, le peintre commence une série de dessins inspirée par Ovide et ayant pour sujet les amours des dieux. Le format et la technique utilisés par Girodet laissent peu de doutes sur la destination de ces œuvres : une nouvelle publication lithographiée. Durant les dernières années de sa vie, malgré une santé déclinante, l'artiste se consacre en marge de ses peintures à la réalisation des différentes compositions devant orner l'ouvrage.

Mars et Vénus surpris par Vulcain illustre l'un des passages des *Métamorphoses* d'Ovide, long poème en latin composé au début du premier siècle. L'histoire développée dans le quatrième livre raconte les amours adultères de Mars et Vénus surpris par Vulcain, l'époux légitime averti par Apollon. Dans son dessin tracé à la pierre noire, Girodet représente les deux amants nus, allongés et endormis avec Cupidon à leur côté. Au second plan, Vulcain soulève le voile étoilé cachant le corps de son épouse infidèle blotti contre celui du dieu de la guerre. L'artiste use avec raffinement de l'estompe et de la gomme pour éclairer certains détails avant de relever d'un trait fort les contours des personnages.

À la mort de Girodet le 9 décembre 1824, seule une partie des compositions est achevée ou en voie de l'être. Les plus fidèles de ses élèves se donnent alors pour devoir de mener à son terme le projet de publication. L'ouvrage qui paraît finalement en 1826 sur les presses d'Engelmann comprend seize lithographies et un texte explicatif rédigé par Pierre Alexandre Coupin, critique d'art et ami de Girodet. La dernière des illustrations, celle de Mars et Vénus, est confiée à Henri Guillaume Chatillon, filleul de Girodet, qui ajoute la figure d'Apollon sur son char à l'arrière-plan.

8. Anne Louis GIRODET de ROUCY-TRIOSON (1767-1824)

L'Enlèvement d'Orithye par Borée, vers 1815-1820

Pierre noire et estompe sur papier

19,7 × 15 cm

Provenance : ancienne collection Becquerel

Œuvre en rapport : lithographie par Pierre Delorme dans *Amours des dieux*, Paris, Engelmann, 1826, planche n° 8

Pierre Delorme d'après Anne Louis Girodet, *Enlèvement d'Orithyie*, lithographie, Munich, Bayerische Staatsbibliothek

> «L'imagination de Girodet ne le cède en rien à celle d'Ovide ; il a remplacé la poésie du langage par l'heureuse disposition des figures, l'élévation des formes, la richesse des accessoires. Partout se décèle un goût aussi sûr que délicat ; et, jusque dans les attributs des divinités qu'il voulait représenter, on retrouve un génie créateur alors même qu'il imite.»

Ces quelques lignes puisées dans l'avant-propos des *Amours des dieux* publié en 1826 sont de Pierre Alexandre Coupin, critique d'art et fidèle ami du peintre Anne Louis Girodet décédé deux ans plus tôt. Plus loin dans le texte, l'auteur précise les motivations qui ont conduit à l'aboutissement posthume de ce projet : «Les dessins des AMOURS DE DIEUX n'étaient pas tous complètement terminés lorsque la mort est venue trancher une vie si occupée, si remplie, si productive. Les élèves de Girodet, jaloux de la gloire de leur maître, devenue pour eux une sorte de patrimoine commun, se sont empressés de se réunir pour publier cette belle suite. La lithographie leur a paru le moyen le plus propre à reproduire les compositions de Girodet, telles qu'il les avait laissées ; c'était aussi la seule manière de satisfaire à leur impatience : ils voulaient, sans retard, faire partager au public l'admiration qu'ils ressentent pour toutes les créations de ce grand peintre.» Les élèves en question, au nombre de dix, étaient Jean Baptiste Aubry-Lecomte, Henri Guillaume Chatillon, Salomon Guillaume Counis, Jean-Joseph Dassy, François Louis Dejuinne, Pierre Delorme, Joseph Ferdinand Lancrenon, Jean-Jacques Monanteuil, Antoine Claude Pannetier, et Marie Philippe Coupin de La Couperie, frère aîné de l'auteur du texte.

Parmi les dessins laissés par Girodet, celui illustrant *L'Enlèvement d'Orithye par Borée* est confié à Pierre Delorme pour être traduit sur la plaque lithographique. L'ancien élève a dans ce cas précis respecté scrupuleusement le dessin de son maître en ne se permettant ni ajout ni variation. Au sixième livre de ses *Métamorphoses*, Ovide raconte l'épisode durant lequel Borée, personnification du vent du nord, enlève Orithye, une princesse athénienne, alors qu'elle dansait sur les bords du fleuve Ilissos. Emmenée dans les airs jusqu'en Thrace, elle donna à Borée deux fils, Calaïs et Zétès, ainsi que deux filles, Cléopâtre et Chioné. Contrairement à la tradition qui donne à Borée les traits d'un homme d'âge mûr et barbu, Girodet a fait le choix de le représenter en éphèbe, à l'image de l'Éros de Canova pour *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour*.

9. Adrien DAUZATS (1804-1868)

Sentinelles sur une forteresse imaginaire, 1824

Lavis d'encre, aquarelle et grattage sur papier

11 × 13 cm

Signé et daté en haut à droite *Dauzats/1824*

Adrien Dauzats, *Le Couvent de Sainte-Catherine au mont Sinaï*, 1845, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

Né à Bordeaux en 1804, Adrien Dauzats s'épanouit dès l'enfance dans le petit monde du théâtre. Son père, menuisier de formation, travaille comme machiniste au Grand-Théâtre de Bordeaux où il est logé avec sa famille. Inscrit à l'école de dessin de sa ville, il reçoit plusieurs prix avant d'entrer dans l'atelier du peintre et décorateur Thomas Olivier. Ce dernier recommande son élève auprès de Julien Michel Gué, peintre d'origine bordelaise, installé à Paris. À l'automne 1823, le jeune homme arrive dans la capitale où son nouveau maître, ancien élève de David et lauréat d'un second prix de Rome en 1814, travaille avec Charles Ciceri qui dirige les décors de l'Opéra. Gué, veuf depuis 1821, reçoit Dauzats comme un fils et lui délègue des contrats qu'il ne peut honorer, en particulier pour le Théâtre-Italien. Le jeune artiste entame donc sa carrière parisienne comme décorateur.

De cette période date un petit dessin, probable première pensée pour un décor. Tracé au lavis d'encres noires et brunes, le motif imaginaire montre une succession de forteresses partiellement en ruine se perdant dans le lointain. Au premier plan, derrière une rangée de créneaux couverts par la végétation, deux sentinelles en armure font le guet. L'artiste éclaire subtilement cette vision nocturne en grattant le papier pour faire réapparaître la blancheur sous l'encrage. À Paris, le style troubadour est à la mode dans tous les domaines de l'art : en peinture, en sculpture, en musique et sur scène. L'inspiration médiévale de ce dessin épouse cette tendance. Sa technique fortement encrée évoque celle des projets de décors esquissés par Charles Ciceri, ceux-là mêmes qui influenceront plus tard les dessins fantasmagoriques de Victor Hugo.

Durant l'automne 1824, Adrien Dauzats se rend à Londres puis, sur les conseils de Gué, décide de renoncer à sa carrière de décorateur pour se consacrer au paysage. De cette période date sa rencontre avec le baron Taylor qui sollicite sa contribution pour l'illustration des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. Le jeune peintre prend très tôt l'habitude de travailler sur le motif et s'attache à restituer fidèlement les paysages et les architectures qu'il croise tout au long de ses nombreux voyages en France, en Afrique du Nord et au Proche-Orient. Sa maîtrise du dessin, de l'aquarelle et de la lithographie lui permet de largement diffuser son travail. Grâce à Taylor, il fréquente le salon de Charles Nodier à l'Arsenal et se lie d'amitié avec la jeune génération des romantiques dont font partie Eugène Delacroix et Alexandre Dumas.

10. Claude Aimé CHENAVARD (1794-1838)

Polymnie, vers 1825-1830

Lavis d'encre et gouache blanche sur papier

12 cm de diamètre à vue

Étude de marli au crayon sur les marges sous le montage

Claude Aimé Chenavard, *Étude de coupe*, 1836, plume, encre et lavis sur papier, Sèvres, Cité de la céramique

Né à Lyon en 1794, Claude Aimé Chenavard grandit au sein de la manufacture de son père qui, à l'origine spécialisée dans le tissage de la soie et la fabrication de papiers peints, s'ouvre à la production d'objets d'arts décoratifs de très grande qualité. Adolescent, il entre en apprentissage dans l'atelier d'un architecte du nom de Dromard avant de s'inscrire à l'École des beaux-arts de Paris. Féru d'histoire, le jeune étudiant fréquente les bibliothèques et complète sa formation académique avant d'intégrer l'entreprise familiale. Au cours des années 1820, Chenavard s'impose peu à peu comme un rénovateur des arts décoratifs en France, considérant que la valeur d'une œuvre décorative tient à l'excellence de sa forme plus qu'à la richesse de sa matière. À cette époque, l'artiste commence à publier ses recherches et ses réalisations sous forme de recueils gravés. Le premier, *L'Album de l'ornemaniste*, en 1827, sera rapidement suivi d'autres ouvrages.

En tant qu'ornemaniste, Chenavard fournit, dès 1829, des dessins à la manufacture de Sèvres dirigée par Alexandre Brongniart. Rien n'interdit cependant de penser qu'il puisse collaborer avec certains ateliers de porcelaine parisiens avant cette date. Un dessin, très fouillé, au lavis d'encre et de forme circulaire, évoque les motifs en grisaille de certains centres d'assiettes richement décorés, dans le goût néoclassique à la mode depuis la fin du XVIII[e] siècle. L'œuvre représente la muse Polymnie tenant une lyre et s'inclinant devant une statue d'Éros reconnaissable à son arc. La scène nocturne, peinte en lavis d'encre, est éclairée par des rehauts de gouache blanche. À l'arrière-plan, la colonnade d'un temple antique animé de quelques silhouettes complète le décor. Polymnie, muse de l'éloquence, était connue pour inspirer les poètes et les aèdes. Dans son *Banquet*, Platon, cherchant à distinguer un Éros céleste d'un Éros vulgaire, associe le second à la figure de Polymnie. Le format de ce dessin, 12 centimètres de diamètre, ainsi que la présence d'une esquisse de marli au crayon dans la marge appuient l'hypothèse d'un projet destiné à une assiette. Souvent conçue en série thématique pour composer un service, la figure de Polymnie devait être accompagnée sur d'autres pièces par celles des autres muses.

Au Salon de 1831, l'artiste, qui présente un projet dessiné pour un vase monumental de style Renaissance, attire l'attention du public et de la critique. L'année suivante, le vase, une fois sorti des fours de Sèvres, est exposé à son tour. L'immense succès rencontré par celui-ci marque un tournant dans la production de la célèbre manufacture qui, depuis plus de trente ans, n'usait que du style néoclassique pour ses pièces d'exception. En 1833, les multiples talents de Chenavard sont déjà reconnus et le journal *L'Artiste* le décrit tout à la fois comme « architecte, peintre, historien, ornemaniste, décorateur, poète, dessinateur ».

11. Horace VERNET (1789-1863)

Portrait de Louis-Philippe jeune, vers 1830-1835

Mine graphite sur papier

11,2 × 8,5 cm

Signé de son monogramme à gauche *HV*

Contre-signé au dos *Horace Vernet*

Horace Vernet, *Portrait du duc d'Orléans*, 1818, huile sur toile, Chantilly, musée Condé

Figure centrale d'une célèbre dynastie d'artistes, Horace Vernet fait son apprentissage auprès de son père Carle, dessinateur et peintre de chevaux, avant d'intégrer l'atelier de François André Vincent. Proche de Théodore Géricault dans sa jeunesse, il parvient à associer romantisme et académisme tout en se spécialisant dans la peinture de batailles. Le jeune Vernet connaît un succès rapide dès les derniers temps de l'Empire, puis la consécration officielle sous le règne de Charles X. Nommé directeur de la Villa Médicis à Rome en 1828, il prend son poste au début de l'année suivante au départ de Pierre Narcisse Guérin. Absent de Paris pendant la révolution de juillet 1830 qui mène le duc d'Orléans sur le trône, Horace Vernet est apprécié par le nouveau monarque qui l'autorise de manière dérogatoire à revenir plusieurs fois en France, puis à embarquer en mars 1833 pour l'Algérie. Durant ses séjours romains, en parallèle de la gestion de la Villa, le peintre poursuit ses activités artistiques en réalisant de nouvelles œuvres, à l'image de sa *Judith et Holopherne* qu'il envoie à Paris pour le Salon de 1831. Un an plus tard, Vernet se consacre à l'exécution d'un tableau à la gloire de Louis-Philippe qui sera exposé au Salon de 1833 : *Le duc d'Orléans quitte le Palais-Royal pour se rendre à l'Hôtel de Ville, 31 juillet 1830*.

Le peintre, qui n'a pas assisté aux évènements, s'affranchit ici de la réalité historique au profit d'une image courtisane de propagande. Pour la représentation du futur roi, Vernet a à sa disposition de nombreux portraits gravés ainsi que le souvenir de la physionomie du duc d'Orléans déjà représenté par lui en 1818 dans un petit portrait en pied sur fond de paysage, aujourd'hui conservé au château de Chantilly. Un dessin, inscrit dans une feuille ovale de petit format, représente le jeune duc âgé de vingt-cinq à trente ans. Les rares portraits de Louis-Philippe antérieurs à 1800 ont le plus souvent un aspect juvénile. En l'absence de modèle, Vernet trace donc à la pointe du crayon une version rajeunie du roi, tel qu'il aurait pu être, en partant de ses caractéristiques physiques du début des années 1830. Si le passage du temps est lissé artificiellement par l'artiste, le roi reste facilement identifiable. Nous ne connaissons pas la destination de ce dessin, probablement conçu pour illustrer un épisode de la jeunesse du roi sur le même principe que les portraits peints par Léon Cogniet en 1834 et par Auguste Biard en 1840.

Définitivement de retour à Paris après 1835, Horace Vernet devient l'un des peintres favoris du pouvoir. Pour Versailles, que le roi souhaite transformer en musée historique «à toutes les gloires de la France», le peintre reçoit de nombreuses commandes. Ces toiles, souvent de grands formats, illustrent les épisodes glorieux de l'histoire nationale et ceux du régime en place.

12. Antoine JOHANNOT, dit Tony JOHANNOT (1803-1852)

Portrait de l'acteur Edmond Geffroy (1804-1895) dans le rôle d'Hamlet, vers 1829

Crayon noir, craie blanche et sanguine sur papier

32 × 25,5 cm

Signé en bas à droite *Tony Johannot*

Anonyme, *Costume d'Edmond Geffroy pour le rôle de Chatterton d'Alfred de Vigny*, 1835, aquarelle et crayon sur papier, Paris, Comédie-Française

Né dans une petite ville de l'Oise, Maignelay-Montigny, Edmond Geffroy commence sa vie professionnelle comme juriste dans une étude d'avoué à Senlis. Motivé par des ambitions plus artistiques, il s'installe à Paris dans la seconde moitié des années 1820 puis se lie d'amitié avec le jeune peintre Amaury-Duval de quatre ans son cadet. Devenu acteur, il joue quelques rôles sur les scènes parisiennes et fréquente les artistes de la génération romantique, parmi lesquels les frères Achille et Eugène Devéria ainsi que Tony et Alfred Johannot. En 1829, il entre à la Comédie-Française et joue le rôle d'Oreste dans *Andromaque* avant de revêtir pour la première fois le costume d'Hamlet dans la pièce de Jean-François Ducis inspirée de Shakespeare.

À cette époque, son ami le peintre et illustrateur Tony Johannot réalise son premier portrait connu. Le jeune homme, qui n'a alors que vingt-cinq ans, prend la pose devant l'artiste. Cadré à mi-corps, le buste de trois quarts, le modèle nous regarde. Il porte l'ample costume noir d'Hamlet composé d'une large cape sur les épaules, d'un haut col blanc et d'un imposant médaillon autour du cou. Relevée sur le sommet de la tête, sa chevelure sombre, bouclée et fournie contraste avec la pâleur de son visage ravivée par quelques traits de sanguine. La main gauche, posée nonchalamment sur le dossier d'un fauteuil, semble s'animer sous le geste nerveux du crayon de Johannot. Le fond vibrant, hachuré de noir, trahit ici le talent du lithographe.

Né en Allemagne en 1803, Tony se forme auprès de son père, lui-même peintre, et de ses frères, avant de participer au Salon. Il y présente d'abord des lithographies d'après ses contemporains et amis, Scheffer, Devéria ou encore Desenne, puis, à partir de 1831, y expose des peintures de son invention. Avec son frère Alfred, ils deviennent les illustrateurs attitrés des écrivains de la génération romantique, fournissant des vignettes pour les ouvrages d'Alfred de Vigny, Alphonse de Lamartine, George Sand, Honoré de Balzac et Théophile Gautier. De son côté, Geffroy est élu sociétaire du Français en 1835, place qu'il occupera jusqu'en 1865. Son interprétation sur scène du rôle de Chatterton dans la pièce d'Alfred de Vigny lui offre la célébrité. En parallèle, il se forme à la peinture auprès de son ami Amaury-Duval, un ancien élève d'Ingres, et expose régulièrement au Salon à partir de 1837. Edmond Geffroy réalisera, tout au long de sa double carrière, de précieux portraits peints et dessinés de ses camarades comédiens en costume de scène, dont la plupart sont conservés à la Comédie-Française.

13. Stéphanie de VIRIEU (1785-1873)

Jeune garçon lisant, portrait présumé de Jean Alphonse Aymon de Virieu (1826-1882), vers 1835

Lavis d'encre sur papier

12 × 9 cm

Provenance : descendance de Virieu

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

Stéphanie de Virieu, fille du marquis François Henri de Virieu, est née le 14 juillet 1785 à Saint-Mandé. Bien qu'encore très jeune en 1789, elle subit la période révolutionnaire. Le château familial de Pupetières, saccagé et en partie détruit par les flammes, devient inhabitable. La jeune fille, accompagnée de son frère Aymon, de sa sœur et de leur mère, entre dans une période d'errance qui la conduit en Suisse puis à Paris. En 1793, son père est tué durant le siège de Lyon et Stéphanie se réfugie dans la pratique du dessin tout en prenant des leçons auprès de deux anciens élèves de David. À la faveur des changements de régime, les Virieu retrouvent une certaine quiétude d'esprit et une relative aisance financière. Vers 1803, ils s'installent au château de Lemps à quelques kilomètres de leur château de Pupetières en ruine. Aymon, inscrit en pension au collège de Belley, se lie d'une amitié durable avec Alphonse de Lamartine. Le jeune poète, qui vient régulièrement faire des séjours chez les Virieu, s'attache à Stéphanie à qui il lit ses vers au fil de leur composition. Les années s'écoulent alors paisiblement au château de Lemps où Stéphanie poursuit ses activités artistiques loin des salons et du tumulte parisiens.

Aymon de Virieu, chargé de missions diplomatiques en Italie puis au Brésil, se marie en 1822 avec Victoire de Méallet de Fargues. De cette union naît, en 1826, Jean Alphonse Aymon, filleul de Lamartine. La famille d'Aymon séjournant régulièrement au château de Lemps, les occasions ne manquent pas pour Stéphanie de représenter les enfants de son frère. Sur l'un de ses dessins au lavis d'encre brune, un jeune garçon de huit ou dix ans est assis à un bureau, plongé dans la lecture. Le modèle représenté de profil et habillé d'un costume sombre à col blanc doit être Alphonse. L'œuvre, d'une grande délicatesse et empreinte de tendresse, suggère que l'enfant sage ignore qu'on le dessine.

À la mort prématurée d'Aymon en 1841, Stéphanie s'implique pleinement dans l'éducation de ses neveux. Quelques années plus tard, Alphonse devenu chef de famille et marquis de Virieu, entreprend la restauration du château de Pupetières, confiée au célèbre architecte Eugène Viollet-le-Duc. Stéphanie, qui n'a jamais cessé de peindre et de dessiner, s'occupe de certains des décors intérieurs. Devenue âgée et presque aveugle, celle qui toute sa vie resta mademoiselle de Virieu, s'installe en Gascogne à Poudenas chez des cousins avant de s'éteindre le 9 mai 1873 à l'âge de quatre-vingt-huit ans.

14. Sulpice Guillaume CHEVALLIER, dit GAVARNI (1804-1866)

Portrait de Paul Émile Daurand-Forgues (1813-1883), dit « Old Nick », 1835

Aquarelle, gouache et mine graphite sur papier

22,7 × 16,7 cm

Signé, daté et dédicacé en bas *Gavarni. Décembre 1835 témoignage d'amitié*

Provenance : collection Eugène Forgues, fils du modèle, puis par descendance

Publication : frontispice de l'ouvrage de Lucien Pinvert, *Un ami de Stendhal. Le critique É. D. Forgues*, Paris, Librairie Henri Leclerc, 1915

Gavarni, *Old Nick*, vers 1840, lithographie, Paris, galerie La Nouvelle Athènes

L'année 1835 fut difficile pour Sulpice Guillaume Chevallier. Connu sous le pseudonyme de « Gavarni », ce caricaturiste, dessinateur de presse et lithographe, vient de faire un séjour en prison. Deux ans plus tôt, il avait fondé le *Journal des gens du monde*, une revue satirique qui ne compta que dix-neuf numéros et lui coûta près de vingt-cinq mille francs. Incapable de rembourser ses créanciers, il est conduit à la prison de Clichy en mars 1835. Durant cette période, il reçoit le soutien de son ami Paul Émile Daurand-Forgues, un jeune avocat et critique littéraire. Selon Eugène Forgues, fils et biographe de ce dernier, les deux hommes se seraient rencontrés à Tarbes en 1828. Le jeune Émile, âgé d'une quinzaine d'années, y avait des attaches familiales et celui qui se faisait encore appeler Chevallier était en voyage pour découvrir les Pyrénées ; c'est d'ailleurs au cours de ce séjour, en visitant le cirque de Gavarnie, que lui serait venue l'idée de son pseudonyme. Les nombreuses lettres échangées entre les deux hommes témoignent d'une profonde et durable amitié. Dans l'une d'elles, datée de décembre 1835, Gavarni, libéré, s'inquiète de la mauvaise suite de ses affaires ; s'il a bien reçu son mandat de 200 francs, il avoue ne pas savoir comment le remercier.

Un portrait de Paul Émile Daurand-Forgues peint à l'aquarelle par Gavarni et daté justement de décembre 1835 pourrait être un témoignage de la reconnaissance de son auteur. Représenté assis dans un fauteuil, les mains jointes, le jeune modèle de vingt-deux ans nous regarde en souriant. Vêtu d'un épais manteau sombre (nous sommes en décembre), Forgues prend la pose devant son bureau envahi par les livres au milieu desquels se perd un encrier. Abandonné sur une pile, un plumeau ajoute au désordre. Quelques années plus tard, Gavarni réalisera au moins deux autres portraits de son ami qui seront lithographiés. Un premier, aussi sérieux que fidèle, et un second représentant le critique littéraire penché sur son bureau, affublé d'un costume de diable. En 1838, Daurand-Forgues, qui a abandonné son métier d'avocat et dont les critiques sont connues pour leur sévérité, a lui aussi choisi un nom d'emprunt – « Old Nick » – l'un des nombreux surnoms du diable en Angleterre.

Parfaitement bilingue, Paul Émile Daurand-Forgues fournit régulièrement des articles pour la presse britannique et traduit certains textes d'Edgar Allan Poe ou d'autres auteurs anglophones. Proche de Stendhal et de Lamennais, il collabora tout au long de sa vie à de nombreux journaux tels que la *Revue des Deux Mondes*, *Le Charivari* et *L'Illustration*. Son fils Eugène, né en 1857 de son mariage avec Marie Athénaïs Paulinier, poursuivra son œuvre littéraire tout en menant une carrière de procureur général à la Guadeloupe.

15. Marie Élisabeth Apollonie Athénaïs PAULINIER, née LE BARBIER de TINAN (1798-1889)

Toits de Paris, 1836

Aquarelle, gouache blanche et encre sur papier

28,8 × 22,3 cm

Au dos du montage d'origine une annotation à la plume *À Mme Forgues/ acquis par elle/ de Mr Paulinier/ Vue en 1836 de la Rue du Havre* et une étiquette annotée *Paris/ Passage Sandrié/ par M Paulinier/ actuellement rue Auber*

Provenance : famille Forgues, puis par descendance

Louis Daguerre, *Le Boulevard du Temple à Paris*, 1838, tirage positif d'après plaque de cuivre, Munich, musée municipal

Né en 1798 à Paris, Athénaïs est la fille de Jean-Marie Le Barbier de Tinan, un militaire, commissaire des guerres durant la période révolutionnaire et le Consulat. Elle grandit dans un foyer privilégié et reçoit l'éducation réservée aux jeunes filles de la bonne société sous l'Empire puis sous la Restauration. Athénaïs entre dans l'atelier de la peintre Marie Victoire Jaquotot pour être formée à l'art exigeant de la peinture sur porcelaine. En 1823 elle se marie avec Xavier Paulinier, un jeune officier de cavalerie, garde du corps de Louis XVIII. De leur union naîtront cinq enfants. À partir de 1830, elle collabore avec la manufacture de Sèvres pour laquelle elle réalise des copies d'œuvres de maîtres anciens et contemporains. Sous le nom de madame Paulinier, elle fait ses débuts au Salon de 1833 en exposant six œuvres : deux portraits, une miniature et trois copies sur porcelaine d'après Vélasquez, Murillo et Joseph Désiré Court. Le jury la récompense à cette occasion d'une médaille de troisième classe. Dans le livret il est indiqué qu'elle vit alors au 17 rue Tronchet. Lors des trois Salons suivants, l'artiste présente différentes miniatures et copies sur porcelaine avant d'interrompre ses participations après 1836.

Cette année-là, Athénaïs réalise une aquarelle représentant une vue des toits de Paris depuis une fenêtre. L'œuvre traitée avec une grande minutie nous montre, aux premier et second plans, trois bâtiments : une maison et deux immeubles. La maison, vue de dessus, ne doit comporter qu'un étage. Les immeubles, à deux et trois étages, masquent en partie le reste du panorama d'où s'échappe une forêt de cheminées. Plus loin, le sommet de la butte Montmartre est ponctué par ses célèbres moulins et la tour du télégraphe, sur la droite, installée par Claude Chappe au-dessus du chœur de la vieille église Saint-Pierre en 1793. Aux mentions du nom de l'auteur et de la date inscrite au revers du montage d'origine s'ajoutent plusieurs indications de localisation : «rue du Havre, rue Auber et Passage Sandrié». Elles permettent, bien que contradictoires, de situer le point de vue choisi par l'artiste, à la frontière de nos actuels VIIIe et IXe arrondissements, depuis une fenêtre donnant vers la rue Auber et dominant le passage Sandrié, une voie privée portant le nom de celui qui la fit construire en 1775.

D'autres informations, toujours au verso du montage d'origine, nous apprennent que cette aquarelle entra en possession de la fille de l'auteur, Marie Athénaïs, née en 1824, après son mariage avec le critique Émile Daurand-Forgues en 1844. Athénaïs Paulinier, après presque trente ans d'interruption, revint exposer aux Salons de 1864 et 1865 trois portraits en miniature.

16. Jean-Jacques CHAMPIN (1796-1860)

Heracleum sphondylium, vers 1837-1840

Lavis d'encre et mine graphite sur papier

22,8 × 14,5 cm

Signé en bas à droite *Champin*.

Jean-Jacques Champin d'après Auguste Régnier, *Maison de Victor Hugo, à Paris* […], vers 1831-1834, lithographie publiée dans *Habitations des personnages les plus célèbres de France depuis 1790 jusqu'à nos jours dessinées d'après nature*, Paris, Chez les Auteurs Éditeurs

Champin, prénommé Jean-Jacques en hommage à Rousseau, est le fils d'un graveur établi à Sceaux. Formé dans les ateliers de Félix Storelli puis d'Auguste Jacques Régnier, il se spécialise dans le genre du paysage et entreprend à partir de 1823 de nombreux voyages en France – en Bourgogne, dans les Pyrénées, dans les Alpes – puis jusqu'en Italie où il séjourne en 1830. Excellent lithographe, Champin collabore avec Régnier à l'illustration de plusieurs ouvrages en traduisant sur la pierre les œuvres de son maître : *Vues pittoresques des principaux châteaux et des maisons de plaisance des environs de Paris et des départements*, publié en 1826, puis *Les Habitations des personnages les plus célèbres de la France depuis 1790 jusqu'à nos jours*, publié entre 1831 et 1835 et dont l'introduction est confiée à Charles Nodier. Sur l'invitation de ce dernier, Champin fréquente la bibliothèque de l'Arsenal et son salon littéraire où il côtoie Victor Hugo, Alexandre Dumas et Alphonse de Lamartine.

Après le décès de son épouse Céleste en 1835, Champin se remarie deux ans plus tard avec Élisa Honorine Pitet, artiste spécialisée dans les aquarelles de fleurs et de fruits. Ensemble ils parcourent en quête de motifs les jardins parisiens et les campagnes qui bordent la capitale avec une prédilection pour les régions de Sceaux et de Fontainebleau. À l'occasion de l'une de ces pérégrinations, l'artiste s'est arrêté devant un groupe d'*Heracleum sphondylium*, plante autrement appelée patte de loup ou grande berce. Le motif qui s'inscrit dans la verticalité de la page insiste sur le contraste entre la massivité des feuilles et la légèreté aérienne des tiges soutenant les fleurs en ombelles. Cette étude très dynamique montre la virtuosité de Champin dans l'usage du lavis, ici majoritairement à l'encre brune, relevé de quelques traits d'encre noire pour creuser l'ombre sous les feuillages. L'influence de son épouse transparaît dans la restitution presque botanique de la plante.

En 1848, contrairement à plusieurs de ses amis peintres ayant fui Paris pour se réfugier à Barbizon près de Fontainebleau, Champin demeure dans la capitale aux premières loges pour assister aux journées révolutionnaires qui conduisent à la chute de la monarchie de Juillet. Le musée Carnavalet conserve de cette période une série d'œuvres de l'artiste, témoin précieux des évènements.

17. Élisa Honorine CHAMPIN, née PITET (vers 1811-1871)

Nature morte à la corbeille de fruits, vers 1840-1850

Lavis d'encre brune et mine graphite sur papier

11,3 × 15,5 cm

Signé en bas à gauche *M^me^ E. Champin*

Jean-Jacques Champin, *Paysage vu d'un jardin*, entre 1837 et 1845, huile sur papier marouflé sur panneau, Paris, Fondation Custodia

Élisa Honorine Pitet, fille de l'imprimeur parisien Auguste Toussaint Pitet, développe très tôt un intérêt pour les arts. Inscrite à l'École royale spéciale et gratuite de dessin pour les jeunes personnes, elle reçoit également les conseils de la peintre et illustratrice Adèle Riché qui lui fait partager sa passion pour la botanique et la peinture de fleurs. Sur ses conseils, la jeune Élisa, fréquente avec assiduité le jardin des plantes de Paris où elle étudie sur le motif. Ses maîtres à l'École de dessin récompensent son talent par plusieurs prix d'encouragement en 1819, 1820 et 1823. Sous le nom de M^lle^ Pitet, elle fait ses débuts au Salon de 1833 en exposant des aquarelles de fleurs et de fruits.

Vers 1835, elle rencontre le peintre Jean-Jacques Champin, veuf depuis peu et père de trois enfants. Les deux artistes s'attachent l'un à l'autre et se marient le 12 janvier 1837. Dès lors Élisa signe ses œuvres « Madame E. Champin » et expose sous ce nom au Salon. De leur union naîtra une fille, Marie-Claire en 1838. Sa manière, jusque-là très naturaliste, évolue vers plus de spontanéité au contact des œuvres de son époux. Ce changement stylistique se perçoit aisément dans une composition de petit format représentant une corbeille de fleurs et de fruits. Tracé d'un premier geste rapide au crayon, l'agencement se matérialise sous les coups de pinceau chargés d'encre brune plus ou moins diluée. Ici, le regard scientifique de la botaniste laisse place à l'impression d'ensemble de l'artiste romantique. La corbeille d'osier tressé, posée sur un entablement de pierre, regorge de fruits et de feuillages difficilement identifiables. En l'absence de la mention au crayon « M^me^ E » qui précède le nom de « Champin » il eût été impossible de différencier ce dessin d'Élisa de ceux de son mari.

Le couple est régulièrement reçu par le duc et la duchesse de Trévise dans leur domaine de Sceaux à l'emplacement de l'ancien château détruit au début du siècle. Lors de leurs nombreux séjours, ils profitent du parc pour dessiner ensemble, lui les paysages des alentours, elle des fleurs et des fruits. Les mentions sur leurs œuvres respectives permettent de suivre leurs déplacements dans la région parisienne au gré du développement des chemins de fer. On les retrouve à Fontenay-aux-Roses, Bagneux, Le Plessis-Robinson, Meudon, Étampes mais également dans la vallée de Chevreuse. Au début des années 1850, Élisa participe avec une dizaine d'artistes à la réalisation des planches lithographiées pour les catalogues de la société grainière Vilmorin-Andrieux entre 1851 et 1861. Survivant onze ans à son mari, elle décède à l'âge soixante ans en 1871 à Sceaux.

18. Joseph Fleury CHENANTAIS (1809-1868)

Cour intérieure d'une villa pompéienne, vers 1840

Aquarelle et encre sur papier

16,4 × 12,8 cm

Signé en bas à droite *J. Chenantais a.F.*

Provenance : collection particulière, Nantes

Joseph Fleury Chenantais, *Intérieur de villa pompéienne*, vers 1840, encre et aquarelle sur papier, collection particulière

Depuis une pergola abritant une fontaine, la cour intérieure d'une villa pompéienne aux murs polychromes s'ouvre par une colonnade. Réalisée à la gouache et à l'aquarelle par l'architecte Joseph Fleury Chenantais, cette vue participe d'une antiquomanie persistante depuis la fin du XVIII^e^ siècle. Si l'artiste restitue une architecture domestique imaginaire, le décor se veut «archéologique», fidèle à ceux redécouverts parmi les vestiges de Pompéi ou d'Herculanum. Ainsi, il pare les murs de motifs éclectiques composés de grotesques, d'éléments géométriques et naturalistes, telle une synthèse du vocabulaire décoratif de l'Antiquité.

Après une première formation nantaise auprès de l'architecte Seheult, le jeune Joseph Fleury Chenantais intègre en 1831 l'atelier d'Antoine Garnaud à l'École des beaux-arts de Paris. Les indices biographiques le concernant ne font aucune mention d'un éventuel voyage en Italie et il est probable que cette restitution de villa romaine soit le résultat d'un concours d'émulation au sein de l'atelier. Les maîtres donnaient très souvent à leurs élèves ce type d'exercice consistant à imaginer, d'après les plans et relevés faits par les archéologues en Italie ou en Grèce, ce que pouvait être l'intérieur d'un temple, d'un palais ou d'une villa. À la fin de sa formation parisienne, Chenantais, de retour à Nantes, accepte de nombreux contrats publics et privés. Ses réalisations, des hôtels particuliers et des immeubles de rapport dans un style néo-Renaissance richement décoré, transforment le visage de la cité des ducs.

Architecte prolifique, la ville lui doit certains de ses bâtiments les plus emblématiques construits au XIX^e^ siècle, tels que le palais de justice en 1852, l'église Notre-Dame-de-Bon-Port en 1858 ou encore le théâtre de la Renaissance inauguré en 1867. Sa réalisation nantaise la plus importante, l'hôtel-Dieu, est alors le plus grand hôpital de France. Reconnu pour sa modernité, l'établissement sera détruit lors des bombardements de la Seconde Guerre mondiale. Chenantais, le bien nommé, s'investit activement dans la vie politique de sa ville en participant à différents comités et devient commandant du bataillon des sapeurs-pompiers. À sa mort, les Nantais célèbrent l'enfant du pays à travers de vibrants hommages un buste en bronze à son effigie est sculpté par Amédée Ménard grâce à une souscription municipale.

19. Antoine Auguste Ernest HÉBERT (1817-1908)

a. ***Vue depuis le Tibre***, 1841
Encre, crayon de couleur et gouache sur papier
7,1 × 16,4 cm
Annoté et daté en bas à gauche *Souvenir du Falcone. 25 mars 1841*
Signé et localisé vers la droite HEBERT. ROME

b. ***Berger italien dans un paysage***, vers 1841
Mine de plomb, aquarelle et gouache sur papier
12,3 × 22 cm

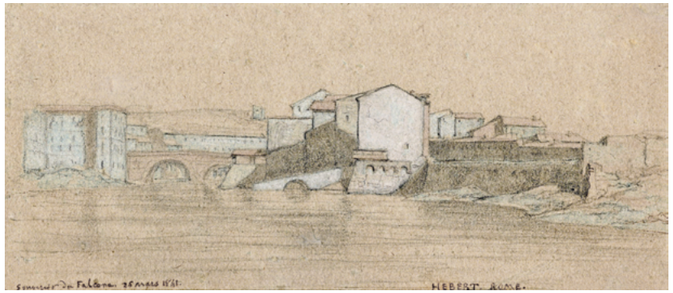
c. ***Vue des toits de Rome***, vers 1841
Crayon, aquarelle et craie blanche sur papier
8,2 × 28 cm

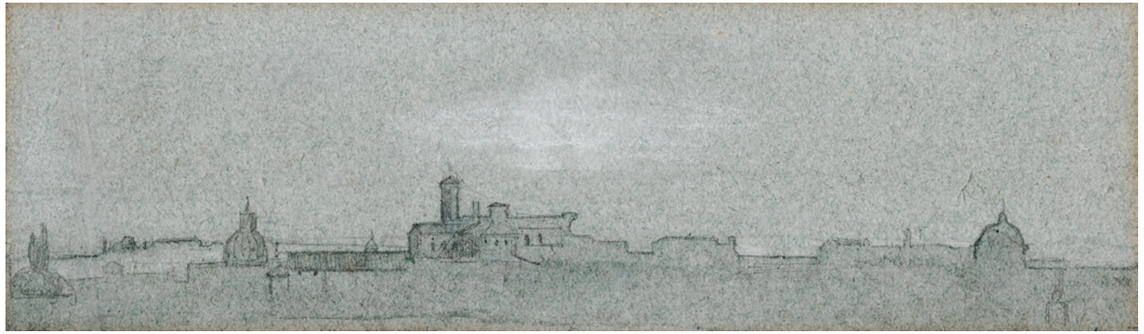
Dominique Papety, *Hébert dans son atelier à la Villa Médicis*, 1841, aquarelle sur papier, Paris, musée d'Orsay

Fils d'un notaire de Grenoble et cousin de Stendhal, Ernest Hébert entreprend des études de droit qu'il abandonne au profit de sa vocation d'artiste. Inscrit à l'École des beaux-arts de Paris, il fréquente les ateliers de David d'Angers et Raymond Monvoisin avant de devenir l'élève de Paul Delaroche auprès duquel il prépare sa montée en loge pour le concours du prix de Rome. Lauréat en 1839, il quitte Paris pour l'Italie l'année suivante. Pensionnaire de la Villa Médicis sous le directorat d'Ingres puis de Jean Victor Schnetz, il se lie d'une durable amitié avec Charles Gounod, vainqueur du grand prix de musique la même année que lui. Comme tous les artistes venus en Italie avant lui pour étudier, Hébert dessine sans relâche les monuments et paysages qu'il croise sur son chemin.

Trois dessins réalisés la deuxième année de son séjour témoignent de ses qualités de paysagiste. Le premier, daté du 25 mars 1841 et localisé à Rome, porte l'intrigante mention «Souvenir du Falcone». L'œuvre représente une vue depuis les berges du Tibre avec un pont à deux arches reliant les rives. Tracé à la pierre noire relevée de craies de couleur et d'aquarelle sur un papier chanvre, l'endroit ne semble correspondre à aucun lieu romain répondant au vocable de «Falcone». Le terme de «souvenir» laisse penser que cette vue aura évoqué à son auteur un agréable moment du passé en un lieu du nom de *Falcone* ou la simple vision d'un faucon ce jour-là. Le second dessin, plus dépouillé, laisse une large place à la réserve. Centré sur la figure d'un berger se tenant debout près d'une tombe et d'un bassin dominés par trois cyprès, le motif dessiné à la pierre noire est subtilement coloré aux craies blanche et bleue. La troisième vue, un panorama des toits de Rome depuis l'une des collines de la ville, s'étale sur la longueur du papier bleu. L'artiste, d'un trait de pierre noire, y esquisse quelques-uns des clochers et des dômes qui ponctuent la silhouette de la cité. Au centre du ciel dominant, un nuage à la craie blanche masque la lumière de la lune qui peine à percer la nuit.

En 1844, son pensionnat terminé, Hébert choisit de prolonger de deux ans son séjour italien pour visiter le reste de la Péninsule. De retour à Paris, il expose *La Malaria*, au Salon de 1850, tableau qui remporte un vif succès et lui promet de nombreuses commandes. Cependant, il préfère retourner en Italie où il s'installe pour les dix années suivantes. Le reste de sa vie sera fait d'allers-retours entre Paris et Rome où il prend par deux fois la direction de la Villa Médicis, d'abord entre 1867 et 1873, puis entre 1885 et 1891. Le peintre choisira de passer les dernières années de sa vie en France dans sa maison de La Tronche en Isère où il s'éteint en 1908. Cette demeure deviendra son musée en 1934.





20. Auguste Frédéric Félix FRIES (1800-1859)

Loggia, 1842

Aquarelle et encre sur papier

21,8 × 14,4 cm

Signé et daté en bas à droite *F Fries/1842*

Louis Boitte, *Villa Madame, vue générale de la loggia*, 1865, crayon et aquarelle sur papier contrecollé sur papier, Paris, musée d'Orsay

Fils d'un instituteur de Strasbourg, Félix Fries quitte son Alsace natale pour faire ses études à Paris. Inscrit à l'École des beaux-arts entre 1820 et 1825, il y reçoit l'enseignement des architectes Maximilien Hurtault et Jean Nicolas Huyot. Reçu second pour le grand prix en 1825, il rentre en Alsace et s'installe d'abord à Mulhouse. Là, Fries collabore avec Jean Geoffroy Stotz pour la construction du «Nouveau Quartier». En 1831, il répond au concours organisé par la municipalité de Strasbourg pour un projet de démolition des Faux-Remparts et l'établissement d'un quai pour le nouveau canal. Récompensé par le deuxième prix, il est engagé par la Ville en 1832 comme architecte adjoint et est chargé de diriger les travaux de transformation du Temple-Neuf en bibliothèque l'année suivante. Après s'être vu confier la plupart des grands chantiers d'aménagement de Strasbourg, ses activités d'architecte semblent ralentir entre 1841 et 1844. Fries profite peut-être de cette période pour voyager. Une feuille, puisée dans l'un des carnets de dessins conservés dans les collections publiques de Strasbourg, témoigne de son possible passage par l'Italie, dont le nom se trouve inscrit sur le fronton d'un arc de triomphe romain.

La découverte d'une aquarelle signée de sa main et datée de 1842 paraît confirmer son passage dans la péninsule italienne. L'œuvre, d'un grand raffinement, représente une loggia dans le style Renaissance couverte de trois voûtes ornées de peintures à grotesques en rouge et bleu qui ne sont pas sans rappeler les décors de Raphaël pour la loggia de la villa Madama à Rome. Cependant l'écaillement des enduits extérieurs, laissant apparaître l'appareil de brique, suggère un dessin fait sur le motif plus qu'une vue imaginaire. Depuis son point de vue, l'artiste, entouré par un mur bas à décor polychrome sur la gauche et un vase à l'antique garni d'agaves à droite, peut voir au loin la mer et les côtes qui évoquent la région de Naples.

Promu architecte en chef de Strasbourg en 1844, puis conservateur du musée de la ville en 1846, Fries poursuit sa tâche jusqu'à sa retraite en 1855. Devenu presque aveugle et de santé fragile, il meurt quatre ans plus tard à l'âge de cinquante-neuf ans. Malgré son apport majeur dans la transformation de la ville durant vingt-trois ans, aucune rue ni aucune place de la capitale alsacienne ne porte aujourd'hui son nom.

21. Eugène Emmanuel Amaury PINEU-DUVAL, dit AMAURY-DUVAL (1808-1885)

Portrait de Léopold Burthe (1823-1860), 1842

Mine graphite et craie blanche sur papier

26,4 × 21,2 cm

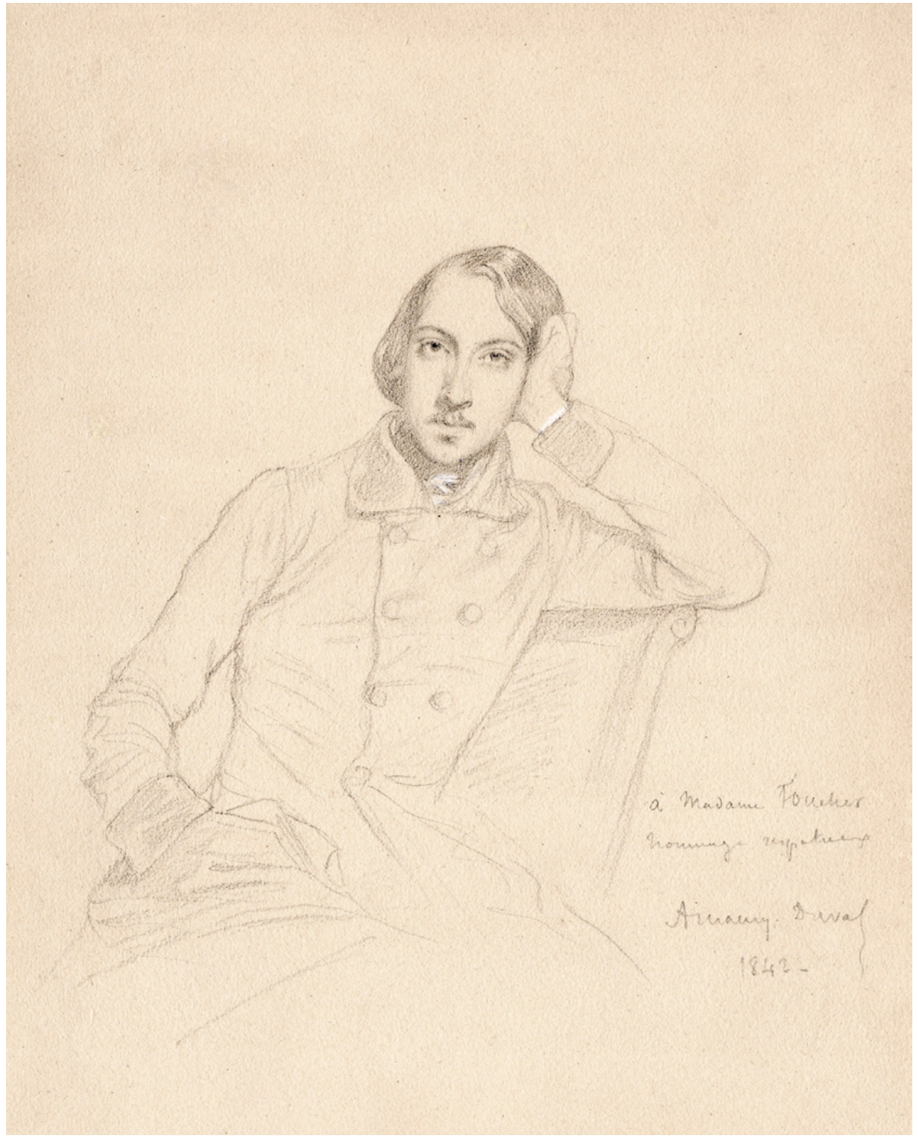
Dédicacé, signé et daté en bas à droite *à madame Foucher/ hommage respectueux/ Amaury Duval/ 1842 -*

Théodore Chassériau, *Portrait de Léopold Burthe*, 1846, mine graphite sur papier, Rhode Island, School of Design Museum

Né à La Nouvelle-Orléans dans une famille de planteurs originaires de Metz, Léopold Burthe est le benjamin d'une fratrie de cinq enfants. À l'âge de trois ans, il rejoint Paris avec sa sœur aînée Marguerite récemment mariée à son cousin le baron Louis Frédéric Foucher de Circé. Il restera sous sa protection jusqu'en 1840. Cette année-là, Léopold qui va avoir dix-sept ans devient l'élève du peintre Amaury-Duval. Fils d'un diplomate influent et neveu de l'auteur dramatique Alexandre Duval, celui qui fut l'un des premiers élèves d'Ingres va transmettre au jeune Burthe le goût de la ligne pure et des sujets classiques tout en tissant avec ce dernier les liens d'une affection sincère.

En 1842, Amaury-Duval reçoit la commande d'un portrait de la baronne de Circé et trace dans le même temps un portrait de son élève, Léopold Burthe, le jeune frère de son modèle. Représenté à mi-corps, assis sur une chaise, Léopold, très élégant, nous regarde la tête légèrement inclinée reposant sur sa main gauche. D'un crayon tour à tour fort pour le visage puis plus léger pour le buste, Amaury-Duval dessine en appliquant fidèlement les leçons d'Ingres. De rares rehauts de craie blanche éclairent le col et la manche du modèle. Ce portrait inédit porte une dédicace « à madame Foucher » à qui l'auteur offre son dessin. La seule autre image connue de Léopold Burthe est son portrait dessiné quatre ans plus tard par un autre élève d'Ingres : Théodore Chassériau.

Après sept années passées dans l'atelier d'Amaury-Duval, Burthe fait ses débuts au Salon de 1847 en exposant une toile au sujet biblique, *Bethsabée* (œuvre aujourd'hui disparue). Le reste de sa production sera majoritairement inspirée par des thèmes antiques. Fortement influencé par l'art de son maître, Burthe adhère esthétiquement au goût néo-grec en puisant ses modèles dans les œuvres archaïques de l'Antiquité. Bien que globalement ignoré par la critique, il est récompensé en 1849 avec l'achat par l'État de sa *Sapho jouant de la lyre*, aujourd'hui au musée de Carcassonne. Léopold Burthe, décédé à l'âge de trente-sept ans, n'aura pas eu le temps de forger sa notoriété et restera longtemps oublié des dictionnaires, même les plus spécialisés. Ses œuvres connues sont rares, tout au plus une douzaine. En 1881, la sœur du peintre a légué au musée de Poitiers quatre d'entre elles ainsi que son propre portrait peint par Amaury-Duval.



22. Jean Charles GESLIN (1814-1887)

Forum romain, 1843

Aquarelle et crayon sur papier

11 × 16,3 cm

Signé, daté et localisé en bas à droite *JC Geslin/18.10^{bre}.1843/Rome*

Jean Charles Geslin, *Vue prise dans le Forum romain* [...] *; effet de clair de lune*, 1845, huile sur toile, collection particulière

Jean Charles Geslin est admis à l'École des beaux-arts le 9 février 1831 alors qu'il n'a que seize ans. Ses premiers professeurs parviennent à convaincre ses parents de l'inscrire en architecture alors que lui-même est plus attiré par la peinture. Après avoir fait preuve d'assiduité durant les deux années passées dans l'atelier de l'architecte Félix Callet, il intègre selon ses désirs celui du peintre François Édouard Picot. Tout en poursuivant sa formation, il développe une véritable passion pour l'archéologie et expose pour la première fois au Salon de 1841 une *Vue intérieure de la basilique de Saint-Denis*, avant d'abandonner ses études l'année suivante pour se rendre en Italie.

Durant son voyage, Geslin séjourne durablement à Rome où sa passion pour l'archéologie le pousse en priorité à saisir sur le papier les sites antiques. Le 18 octobre 1843, l'artiste choisit de s'installer au cœur du Forum romain devant le portique des Dieux conseillers. Là, de la pointe du crayon, il trace sur une feuille de petit format les silhouettes des monuments en ruine qui le dominent. À ses pieds, des fragments de marbre sculpté jonchent le sol ; au centre, les restes du temple des Dioscures et de celui de Saturne entourent l'arc de Septime Sévère. La façade baroque et le dôme de l'église Santi Luca e Martina ferment la perspective sur la gauche. Le Colisée, à droite, perdu dans le lointain, complète la composition. Saisissant sa boîte d'aquarelliste, Geslin colore subtilement son panorama. Les ocres légèrement rosés des pierres s'élèvent devant le ciel traité d'un bleu qui s'éclaircit en touchant le sol. Durant la seconde partie de son séjour, le peintre parcourt la Péninsule et se dirige vers Naples et Pompéi où il reste plus de neuf mois. À Paestum, il fait plusieurs découvertes archéologiques qui seront publiées dès son retour en France.

Atteint de paludisme, Geslin doit écourter son voyage après trois ans de travail acharné. Il rapporte de son périple un grand nombre d'aquarelles et plusieurs peintures, dont une *Vue du Forum romain* qu'il expose au Salon de 1845, puis, l'année suivante, une *Vue prise dans le Forum romain* exposée au Salon avec le sous-titre « effet de clair de lune ». Geslin reçut plusieurs commandes officielles, tant pour des peintures que pour des décors du fait de sa double formation. Certaines furent annulées à la suite des évènements de 1848, et d'autres, détruites pendant les incendies des Tuileries et de l'Hôtel de Ville en 1871. Sous le Second Empire, reconnu davantage comme savant que comme artiste, il emploie son temps à l'étude de l'archéologie et participe à la mise en place de la collection Campana au Louvre.

23. Théodore CHASSÉRIAU (1819-1856)

***Études de lyres pour le tableau* Apollon et Daphné**, vers 1844

Encre brune et mine graphite sur papier

28,5 × 21,8 cm

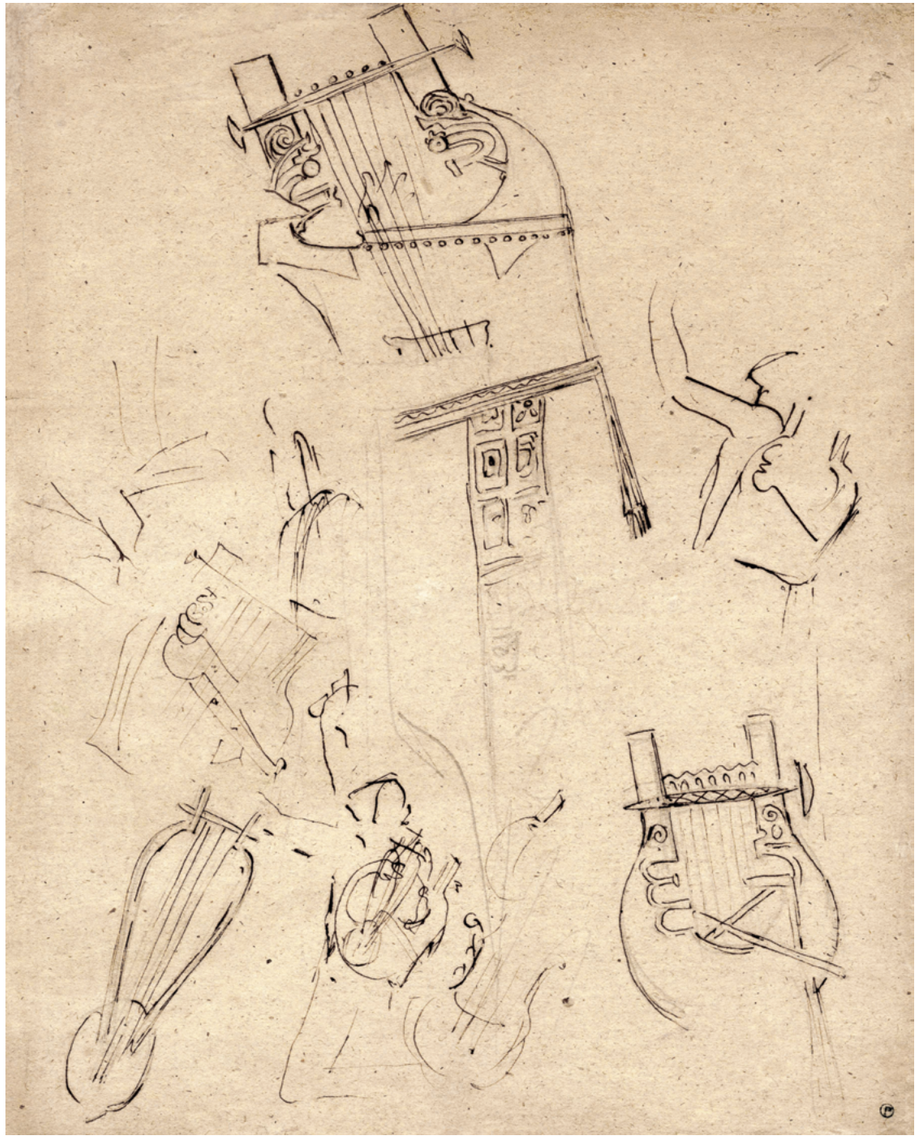
Provenance : collection Véronique et Louis-Antoine Prat, cachet de leur collection en bas à droite (L.3617)

Théodore Chassériau, *Apollon et Daphné*, vers 1844-1845 (signé 1846), huile sur toile, Paris, musée du Louvre

Théodore Chassériau naît sur l'île de Saint-Domingue en 1819. Son père, diplomate français en Amérique du Sud, étant souvent absent, Théodore est placé sous la tutelle de son frère aîné à Paris en 1822. À onze ans, il est inscrit à l'École des beaux-arts et rejoint l'atelier de Jean Auguste Dominique Ingres jusqu'au départ de ce dernier pour Rome en 1835. Trop jeune et sans finance suffisante pour suivre son maître, il doit attendre l'année 1840 et ses premiers succès au Salon pour découvrir l'Italie en compagnie d'Henri Lehmann, son ancien camarade d'atelier. Ses relations avec Ingres se compliquent pendant ce voyage et les deux hommes se brouillent définitivement. À son retour, Chassériau se rapproche d'Eugène Delacroix, sans renier pour autant l'enseignement de son premier maître dont on perçoit encore l'influence dans les fresques qu'il réalise en 1843 pour l'église Saint-Merri.

Au cours de l'année suivante, le jeune peintre travaille à une composition inspirée par les *Métamorphoses* d'Ovide. L'épisode choisi est celui où Apollon poursuit la nymphe Daphné qui, se refusant à lui, demande à son père de la changer en laurier pour lui échapper. La toile montre la jeune femme nue au moment de sa transformation. À ses pieds, le dieu des arts sous les traits d'un bel éphèbe blond est habillé de rouge et porte dans son dos une lyre. Pour cette œuvre, Chassériau réalise plusieurs dessins d'études dont au moins cinq sont conservés au Louvre. Une autre feuille, à l'encre et au crayon, montre que l'artiste a longtemps hésité sur la forme de l'instrument porté par Apollon. Si l'on retrouve, esquissée, la silhouette du dieu agenouillé, aucune des six lyres tracées sur cette page n'a finalement été retenue par le peintre. La toile n'est pas présentée au Salon, mais exposée dans le foyer de l'Odéon pour sa réouverture en 1845, au côté d'œuvres de Delacroix, Granet, Isabey et Corot parmi d'autres artistes célèbres du temps. Chargé par le journal *La Presse* de rendre compte de l'évènement, Théophile Gautier écrit au sujet de la toile, le 17 novembre 1845, qu'elle «se distingue par la grâce étrange, le goût gréco-indien qui font du jeune peintre un artiste à part».

En 1846, fasciné par l'Orient dont l'influence transparaît déjà dans ses œuvres, Chassériau se rend en Algérie sur l'invitation du calife de Constantine. Revenu en France, le peintre reçoit de nombreuses commandes officielles et privées. Au faîte de la gloire, il meurt prématurément à l'âge de trente-sept ans. La toile d'*Apollon et Daphné* dont l'influence peut se ressentir dans les œuvres de Gustave Moreau sera léguée au Louvre par le baron Arthur Chassériau, mécène et petit cousin du peintre, en 1934.



24. Louis BOULANGER (1806-1867)

Rochers dans la forêt, vers 1845

Encre brune sur papier

39,8 × 25,3 cm

Signé en bas à droite *Louis B*

Louis Boulanger, *Marie Madeleine*, vers 1840, encre sur papier, Paris, collection particulière

Louis Boulanger, que Victor Hugo appelle «mon peintre», est l'une des figures incontournables du mouvement romantique. Peintre, illustrateur, décorateur, passionné de théâtre et de musique, il nous a laissé des œuvres aujourd'hui indissociables de la vision que nous conservons de la scène artistique parisienne dans la première moitié du XIX^e^ siècle. Né en 1806, Louis Boulanger entre à l'âge de quinze ans à l'École des beaux-arts de Paris. Inscrit dans l'atelier de Guillaume Guillon-Lethière, il ne s'essaye qu'une seule fois, en 1824, au concours du prix de Rome. Très tôt lié aux frères Devéria, il est au cœur de la génération romantique. La critique salue son *Supplice de Mazeppa* exposé au fameux Salon de 1827 dont il partage les cimaises avec *La Naissance d'Henri IV* d'Eugène Devéria et *La Mort de Sardanapale* d'Eugène Delacroix. Louis Boulanger apparaît alors comme l'un des grands espoirs de la nouvelle peinture française, mais ses participations aux Salons suivants ne devaient pas rencontrer pareil succès. Comme illustrateur, il collabore avec Victor Hugo et Alexandre Dumas, ses amis, tout en travaillant à différents projets de décors et de costumes pour le théâtre.

Inlassable dessinateur, Louis Boulanger noircit les pages au gré des études de composition et durant ses voyages. Pour ses esquisses et ses recherches, la plume est une de ses techniques de prédilection. Contrairement à l'aquarelle, qu'il réserve le plus souvent pour des œuvres abouties, l'encre lui autorise une complète spontanéité. Une feuille de grand format, représentant l'entrée d'une grotte au pied d'une montagne, témoigne de sa maîtrise. Tracé d'un geste sûr et rapide, l'amoncellement de rochers à droite suit la diagonale de la page dominée à gauche par une végétation de lourdes branches retombantes. Boulanger, à la manière d'un graveur, éclaire la composition en ménageant de larges espaces de réserve et la creuse dans l'ombre, sans aplats, grâce à un réseau de hachures qui, resserré à l'extrême, délimite l'entrée de la grotte. Aux lignes brisées et saillantes qui lui permettent d'exprimer la minéralité du décor, l'artiste oppose la fluidité courbe du végétal. L'œuvre évoque, tant par le choix du sujet que par la technique employée, certains dessins des maîtres du passé à l'image des plus belles feuilles de Salvatore Rosa. Difficilement datable, ce dessin peut être rapproché de certaines études de Boulanger illustrant la retraite de Marie Madeleine devant sa grotte dans le massif de la Sainte-Baume.

Malgré les succès éclatants de sa jeunesse, Louis Boulanger ne parvient pas à obtenir la reconnaissance et la notoriété dues à son talent. Quittant Paris, il accepte le poste de directeur de l'École impériale des beaux-arts de Dijon, ainsi que celui de directeur du musée des beaux-arts de la ville, assurant cette double fonction jusqu'à sa mort en 1867.

25. Pierre Auguste PICHON (1805-1900)

***Étude de drapé pour* Les Saintes Femmes au tombeau**, vers 1848

Mine graphite et estompe sur papier

22,4 × 36,1 cm

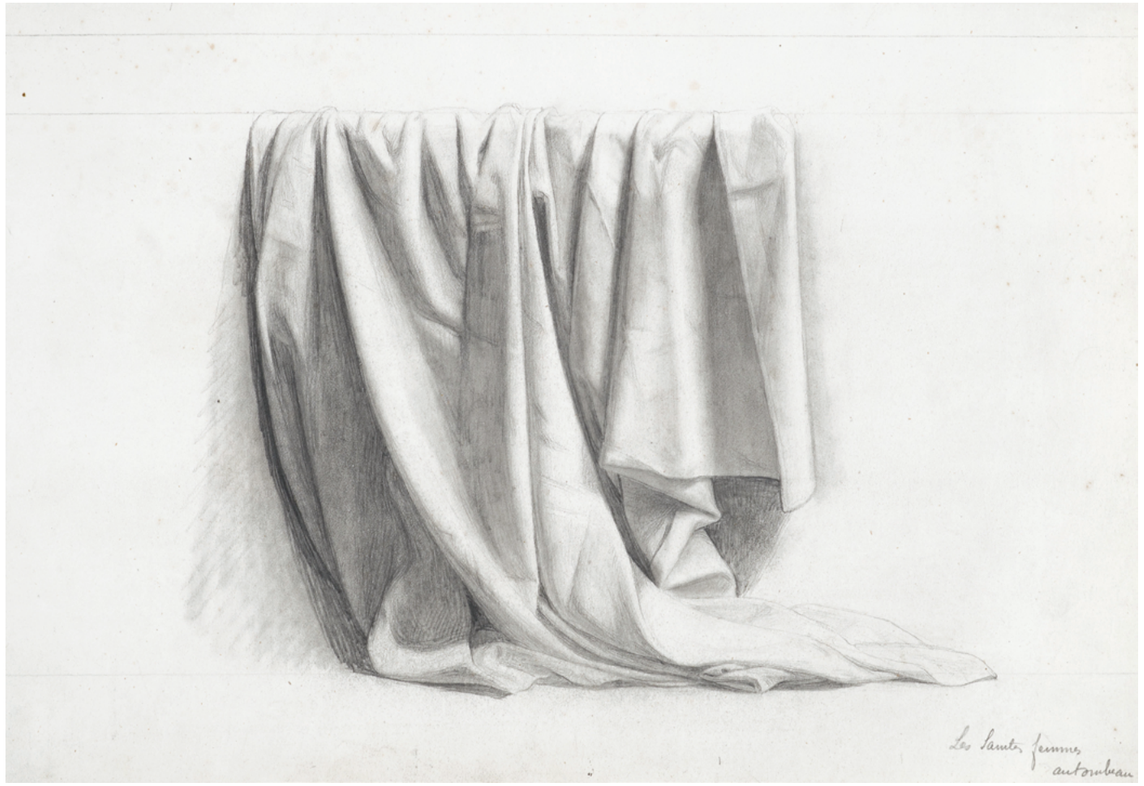
Légendé en bas à droite *Les Saintes femmes/ au tombeau*

Pierre Auguste Pichon, *Les Saintes Femmes au tombeau*, vers 1848, Freigné (Vallons-de-l'Erdre), presbytère de l'église Saint-Pierre-Saint-Paul

Pierre Auguste Pichon, né en 1805 à Sorèze dans le Tarn, commence sa formation à l'école des beaux-arts de Toulouse comme élève du peintre Joseph Roques. À la fin des années 1820, Roques conseille au jeune peintre de poursuivre son apprentissage à Paris auprès de Jean Auguste Dominique Ingres qui a ouvert, à la fin de l'année 1825, son atelier. Il y fait la connaissance de Henri Lehmann, des frères Balze et Flandrin, de Théodore Chassériau et d'Amaury-Duval. Au départ de son maître qui vient d'accepter le poste de directeur de la Villa Médicis en 1834, Pichon, contrairement à certains de ses amis d'atelier, ne peut le suivre à Rome. Malgré ses participations au salon de Toulouse et deux petits envois à celui de Douai en 1833, la carrière du peintre ne débute vraiment qu'en 1835 lorsqu'il expose une série de portraits au Salon parisien. À son retour d'Italie en 1841, Ingres, qui estime grandement le talent de Pichon, fait appel à lui pour le seconder dans l'exécution de plusieurs commandes. Il lui demande aussi, après la mort tragique du jeune Ferdinand Philippe duc d'Orléans en 1842, d'exécuter les répliques du portrait qu'il a fait du prince et que la famille royale lui a commandées. Il l'associe également à différents projets de décors pour le château de Dampierre ou l'hôtel de ville de Paris.

En parallèle de son rôle de «premier assistant», Auguste Pichon poursuit son activité de portraitiste et reçoit des commandes officielles pour des toiles religieuses destinées à des églises parisiennes (Saint-Sulpice, Saint-Eustache, Saint-Séverin). En 1847, le roi Louis-Philippe lui confie la réalisation d'un *Saint Judicaël* pour l'église du château de Carheil, propriété de son fils, le prince de Joinville. L'année suivante, le peintre expose au Salon une toile de grande taille : *Les Saintes Femmes au tombeau*. Sur le modèle de son maître, Pichon, comme pour chacune de ses œuvres, réalise un grand nombre d'études préparatoires en détaillant sur le papier chaque figure, chaque costume et le moindre élément du décor. Sur l'un de ces dessins, l'artiste trace avec minutie le drapé du suaire retombant à l'extérieur du tombeau. D'une mine aiguisée, Pichon tire sur la feuille la ligne droite suggérant le bord du bloc de pierre. Rompant en son centre l'horizontale, il restitue les plissements du drapé grâce à un savant jeu de hachures et d'estompe. La virtuosité technique de cette étude rappelle l'art du trompe-l'œil et évoque certaines des plus belles feuilles de la Renaissance.

Les Saintes Femmes au tombeau ne rencontre pas le succès attendu par l'artiste, qui conserve la toile jusqu'en 1873, date à laquelle il l'expose une nouvelle fois au Salon sous le titre de *La Résurrection*. Cette fois, l'État achète la peinture qui est déposée dans le presbytère de l'église Saint-Pierre de Freigné dans la commune de Vallons-de-l'Erdre où, malgré son mauvais état, elle se trouve toujours aujourd'hui.



26. Jules Eugène LENEPVEU (1819-1898)

Mariucia, 1849

Mine graphite sur papier

32,5 × 22,7 cm

Légendé et daté en bas à gauche *MARIUCIA/DI/MOLA DI GAËTA/ ottobre 1849*

Dédicacé, signé et contre-daté dans la marge inférieure *à mon ami G. Perrot/J E Lenepveu 1865*

Jules Eugène Lenepveu, *Portrait de femme*, n. d., sanguine sur papier, Angers, musée des beaux-arts

Jules Eugène Lenepveu, originaire d'Angers, entre à l'école de dessin de cette ville à l'âge de quatorze ans avant de s'inscrire à l'École des beaux-arts de Paris en 1837. Durant ses années d'études parisiennes, le jeune artiste fréquente l'atelier de François Édouard Picot, tout en se préparant pour le prix de Rome. Lenepveu fait ses débuts au Salon de 1843 en exposant sa toile titrée *L'Idylle* puis remporte le grand prix en 1847 pour sa *Mort de Vitellius*. Arrivé à Rome au début de l'année suivante, le peintre fréquente les autres pensionnaires de la Villa Médicis, parmi lesquels on peut citer Félix Barrias, Léon Benouville, Alexandre Cabanel, Gustave Boulanger, William Bouguereau et Paul Baudry.

Le riche fonds de dessins, offert au musée d'Angers par l'artiste lui-même puis par sa famille, témoigne d'une intense activité durant son séjour. En plus des traditionnelles copies d'après les maîtres anciens, l'ensemble comprend un certain nombre de feuilles portant des dates et des localisations qui nous permettent de suivre ses déplacements en Italie. Lenepveu, comme tous les artistes en résidence à la Villa, profite de sa formation pour parcourir la campagne romaine en quête de motifs et de modèles. Un dessin réalisé en octobre 1849 est localisé à Mola di Gaëta. Situé sur la via Appia entre Rome et Naples, près de Formia, l'endroit, connu pour abriter le tombeau de Cicéron, attire les voyageurs. Lenepveu ne manque pas d'y passer et croise sur sa route une jeune fille d'une dizaine d'années prénommée Mariucia. Séduit par les grands yeux et la chevelure bouclée à l'antique de la petite Italienne, le peintre fait son portrait. Le modèle, qui se présente de trois quarts, serre les lèvres et évite notre regard. D'un crayon précis, Lenepveu fixe les traits de son visage en insistant sur le contour des yeux et sur la masse sombre de ses cheveux. L'enfant qui semble poser comme par habitude, sans joie ni crainte, évoque le profil intemporel des anges du Quattrocento.

Son pensionnat terminé, le peintre prolonge son séjour italien de deux années avant de rentrer en France. Là, il accepte des commandes prestigieuses dont celle de son ami Charles Garnier pour le plafond du nouvel Opéra de Paris, aujourd'hui caché par celui de Marc Chagall. En 1865, il vient puiser dans ses cartons de pensionnaire le portrait de la jolie Mariucia pour le dédicacer et l'offrir à Georges Perrot (1832-1914), un ami archéologue et historien de l'art. Après son élection à l'Académie des beaux-arts en 1869, Lenepveu, nommé directeur de la Villa Médicis, retourne en Italie de 1873 à 1878. Le musée d'Angers a consacré au peintre une importante rétrospective en 2022.

27. Joseph Benoît GUICHARD (1806-1880)

Déploration du Christ mort, 1853

Fusain et craie blanche sur papier marouflé sur toile

69,5 × 102,5 cm

61 × 93 cm à vue

Signé et daté en bas à droite *JOSEPH GUICHARD 1853*

Joseph Guichard, *Le Christ en croix entre quatre anges*, vers 1841-1843, pierre noire, sanguine, craie blanche et pastel sur papier, Lyon, musée des beaux-arts

Joseph Benoît Guichard grandit à Lyon dans une famille de marchands de papiers peints. Ses parents qui le destinent à un métier d'artisan l'inscrivent à l'école de dessin municipale où il partage les bancs avec Paul Chenavard. Élèves d'Étienne Rey puis de Pierre Révoil, au palais Saint-Pierre, les deux amis fréquentent également l'atelier du sculpteur Jean François Legendre-Héral. En 1827, Guichard quitte sa ville natale pour intégrer l'atelier d'Ingres à Paris. Là, il retrouve toute une communauté de jeunes artistes lyonnais : Chenavard, arrivé deux ans plus tôt, et Sébastien Cornu, bientôt rejoints par les frères Hippolyte et Paul Flandrin. Malgré son affection pour le maître montalbanais, Guichard, attiré par le romantisme, trouve en la personne d'Eugène Delacroix un second modèle. Lui-même racontera qu'il se rendait «chez Ingres au grand jour, chez Eugène Delacroix en cachette». Âgé de vingt-cinq ans, le peintre participe au Salon de 1831 en exposant des portraits et connaît le succès deux ans plus tard avec *Rêve d'amour* qui lui vaut les éloges de la critique et du public. Ingres, pour sa part, rejette l'œuvre qu'il juge trop romantique et rompt toute relation avec son élève. Fort de sa notoriété nouvelle, Guichard reçoit sa première commande officielle : une copie de *La Descente de Croix* de Daniele da Volterra dans l'église de la Trinité-des-Monts à Rome. L'artiste séjourne un an et demi en Italie pour mener à bien ce travail que suivent bientôt d'autres demandes de l'État. De retour à Paris, les commandes officielles ne l'empêchent pas d'envoyer régulièrement aux salons de Paris et de Lyon des portraits, mais également des œuvres d'inspiration religieuse.

À partir de 1841, un thème en particulier, le Christ mort, se répète dans sa production. En 1846, il expose trois dessins préparatoires pour sa *Descente de Croix* de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. Par la suite, l'État lui commande deux toiles sur le thème du Christ au tombeau. La première, livrée par le peintre en 1850, représente la Vierge Marie pleurant sur le corps de son fils, aujourd'hui dans le cloître de la cathédrale de Tulle ; la seconde œuvre, terminée en 1853 et destinée à l'église de Domfront dans l'Orne, est malheureusement disparue. Un grand dessin daté de cette même année semble correspondre à la composition de cette peinture. Très abouti, l'œuvre graphique reprend la composition générale de la toile de 1850 en y ajoutant la figure de Marie Madeleine soutenue par une sainte femme. Traité au fusain et à la craie blanche sur une feuille de papier crème, le Christ étendu sur le sol évoque les toiles de Philippe de Champaigne. Sur la droite, la figure de Marie Madeleine semble, elle, être empruntée aux plus belles études de Charles Le Brun. Le décor du premier plan, riche en détails, s'ouvre, derrière les figures, sur un vaste paysage de rocailles.

Véritable hommage à l'art français, ce dessin n'aurait pu que susciter l'approbation de son maître, Ingres, déçu vingt ans plus tôt par *Rêve d'amour*.

28. Jean Achille BENOUVILLE (1815-1891)

Rivière dans la campagne de Rome, vers 1855-1865

Aquarelle, gouache et mine graphite sur papier

25,8 × 41,5 cm

Au verso cachet de l'atelier Achille Benouville (L.228a) numéroté en son centre *115* et certificat manuscrit *Je certifie que cette aquarelle est/de mon père feu Ach. Benouville/20 janvier 1901/Léon Benouville*

Provenance : probablement lot 199 de la vente du 16 janvier 1901 à Paris, *Le Teverone à Rome*, ou partie du lot 259

Achille Benouville, *Cerbaro Roma*, 1865, aquarelle sur papier, collection particulière

À presque trente ans, Achille Benouville, élève de l'École des beaux-arts, va bientôt atteindre la limite d'âge après laquelle il ne pourra plus participer au concours. Peintre de paysage ayant débuté au Salon dès 1834, Achille remporte *in extremis* le premier prix de paysage historique sur le sujet d'Ulysse et Nausicaa et reçoit la somme de 600 francs pour financer son voyage à Rome. Accompagné de son frère cadet Léon, peintre également lauréat du prestigieux concours de peinture d'histoire, Achille quitte Paris pour rejoindre la Villa Médicis. Le peintre connaît bien l'Italie, y ayant déjà fait trois séjours, dont le dernier en compagnie de son ami Corot en 1843. Passé la durée officielle de son pensionnat, Achille décide de rester en Italie alors que son frère retourne en France pour entamer une brillante carrière de portraitiste et de peintre d'histoire.

Installé à Rome, l'artiste fréquente toujours la Villa Médicis en invité et continue d'arpenter les environs de la ville à la recherche de motifs. Nous pouvons l'imaginer quittant le tumulte de la cité puis longeant les bords du Tibre pour la énième fois, avant de s'enfoncer dans la campagne par les chemins en direction des montagnes. La terre argileuse du sol, réveillée par la pluie, rougit sous le pinceau du peintre. L'herbe verte et grasse nourrie par une rivière haute, probablement le Teverone, donne au rivage des airs printaniers. Au loin, la crête des Apennins dominée par le ciel chargé de nuages se teinte du bleu mauve caractéristique de l'artiste. Depuis ses débuts, Benouville affectionne particulièrement l'aquarelle, qui ici se mêle à la gouache, et n'hésite pas à exposer au Salon des paysages traités avec cette technique, moins noble que l'huile.

Benouville demeure en Italie jusqu'en 1870, année de la mort de son épouse. De retour à Paris, il s'installe rue Visconti et poursuit sa carrière en répétant certains des paysages vus en Italie. Par la suite il entreprend des voyages dans les Pyrénées qui lui inspirent de nouvelles compositions et retourne plusieurs fois en Italie. Durant les vingt dernières années de sa vie, le peintre participe régulièrement au Salon avant de s'éteindre en 1891 à l'âge de soixante-quinze ans. Dix ans après son décès, le 16 janvier 1901, une partie de son fonds d'atelier est dispersée par la famille. Lors de l'inventaire préalable, un cachet est apposé au verso des dessins et aquarelles avec des numéros manuscrits. Cette numération d'inventaire ne correspond pas à celle des lots mis en vente. Au revers de certaines œuvres non signées, le fils de l'artiste, Léon, a pris soin d'ajouter une certification de sa main à l'encre.

29. Félix Joseph BARRIAS (1822-1907)

Horatii Cymba, 1854

Encre, mine graphite et gouache blanche sur papier

12,4 × 24,5 cm à vue

Signé et daté à droite sur la proue du bateau *F. BARRIAS 1854*

Œuvre en rapport : frontispice de l'ode I du «liber tertius» de *Quinti Horatii Flacci Opera, cum novo commentario ad modum Johanni*, Paris, ex typographia Firminorum Didot, 1855, n. p.

Félix Joseph Barrias, *Les Exilés de Tibère*, 1850, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay

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

Lauréat du prix de Rome de peinture en 1844, Félix Barrias vient alors de passer cinq années en Italie pour étudier les maîtres. Sa toile *Les Exilés de Tibère*, exposée dès son retour au Salon de 1850, lui assure un succès tant public que critique et lui vaut ses premières commandes officielles. Passionné par l'histoire antique dans laquelle il puise la plupart de ses sujets, le peintre accepte la proposition de l'éditeur et réalise le frontispice ainsi que onze dessins et aquarelles de petit format propre à orner la première page de chaque partie de l'ouvrage. Pour l'en-tête du troisième livre, Barrias place Horace sur un bateau, allongé sous un voile tendu qui le protège du soleil ; il est représenté entouré de trois femmes qui jouent de la musique pour le distraire et d'une quatrième qui l'évente à l'aide d'une feuille. Cinq hommes tiennent les rames et font progresser l'embarcation qui s'éloigne du rivage tandis qu'un sixième debout à la proue guette l'horizon. Au loin, un panache blanc s'échappe d'un volcan. La composition évoque l'iconographie traditionnelle pour le dernier voyage de Virgile et rappelle celle de sa toile du Salon de 1850, sur laquelle le tyran Tibère se tient debout sur une barque qui, comme ici, occupe toute la largeur de l'image.

Quelques années plus tard, en 1858, Ambroise Firmin Didot demandera une nouvelle série de dessins à Barrias pour illustrer sur le même principe les œuvres de Virgile. Pendant la construction du nouvel Opéra de Paris, l'architecte Charles Garnier fait appel à Barrias pour réaliser les décors du salon ouest du foyer.

30. Richard REDFERN (1846-1921)

Le Nid, 1862

Aquarelle, encre et gouache sur papier

19,2 × 27 cm

Signé et daté en bas à gauche *R. Redfern/1862*

William Henry Hunt, *Primevères et nid d'oiseau*, vers 1840, aquarelle sur papier, Londres, Tate

Richard Redfern, né en 1846 à Stockport près de Manchester, est fils de commerçants anglais. Sur sa jeunesse et son apprentissage, nous n'avons aucune information si ce n'est que, développant depuis l'enfance un intérêt pour les arts, il pratique le dessin à l'adolescence. Une aquarelle, datée de 1862, témoigne de sa précocité et de son talent. Le jeune artiste, qui n'a alors que seize ans, use avec maîtrise du pinceau pour composer une nature morte brillante et sensible. Un nid contenant trois œufs bleutés est posé dans une niche en bois à côté de quelques fleurs, de deux lourdes branches et de morceaux d'écorces recouverts de mousse. Ces différents éléments, traités avec l'exigence qu'aurait pour eux un naturaliste, ont été rassemblés là par le jeune peintre en vue d'une étude minutieuse. Redfern restitue avec soin, grâce à l'aquarelle, la moindre brindille enchevêtrée du nid puis trace le réseau des cernes du bois dans toute sa variété, avant de détailler chaque pétale de genêt épineux. Deux vieux clous rouillés plantés depuis longtemps apparaissent lorsque le regard, captif, finit par se noyer dans l'image.

La thématique du nid d'oiseau, récurrente dans l'art anglais du XIX^e^ siècle, est parfois associée à la symbolique chrétienne de l'œuf comme symbole de la résurrection. Le peintre William Henry Hunt (1790-1864), célèbre aquarelliste membre de la Royal Watercolour Society depuis 1827, a produit de nombreuses œuvres illustrant ce sujet. Considéré par John Ruskin comme un maître de la nature morte, ce peintre avait la capacité de retranscrire sur le papier toute l'étendue des transparences, reflets et textures que lui offraient les objets posés devant lui. La proximité de l'œuvre de Redfern avec celles de ce maître tend à suggérer que, s'il ne fut pas l'élève de ce dernier, il eut très tôt l'occasion d'étudier son travail. De sa jeunesse, il existe une autre aquarelle aujourd'hui conservée dans la collection des Stockport Heritage Services. Datée de 1863, elle représente également une nature morte au cadrage resserré, composée d'une prune, d'une poire et d'une grappe de raisin mêlées à du lierre.

Par la suite, Richard Redfern participe à de nombreuses manifestations artistiques dont celles de la Summer Exhibition de la Royal Academy entre 1874 et 1889, mais aussi à celles de the Agnew Gallery, du Royal Institute of Painters in Watercolours de la Walter Art Gallery de Liverpool ainsi qu'à la Manchester City Art Gallery. Il semble qu'à cette époque l'artiste soit installé à Manchester, au nord de l'Angleterre, dans la région de ses origines. À Coniston, en 1905, il s'associe à la première exposition d'une nouvelle société d'artistes, The Lake Artists Society, fondée par William Gershom Collingwood, écrivain, artiste et ancien secrétaire de John Ruskin. Les œuvres qu'y expose Redfern sont principalement des paysages typiques du goût victorien.

31. Jean Pierre MOYNET (1819-1876)

Le Porche du temple d'Isis, projet de décor pour l'acte III de* Moïse *de Rossini à l'opéra le Peletier, vers 1863

Aquarelle, encre et mine graphite sur papier cintré

46,5 × 60 cm

Cartel sur le montage d'origine *Moynet*

Auguste Caron, *Esquisse de décor de l'acte II de* Moïse *de Rossini*, vers 1827, aquarelle et crayon sur papier, Paris, BnF

Le 28 décembre 1863, alors que le chantier du nouvel Opéra de Paris dirigé par Charles Garnier a déjà commencé, l'opéra Le Peletier – ouvert depuis 1821 – programme une reprise du *Moïse et Pharaon* de Gioachino Rossini. Version française remaniée de l'opéra italien *Mosè in Egitto* créé au Teatro San Carlo de Naples en 1818, l'œuvre en 4 actes avait été jouée pour la première fois à Paris le 26 mars 1827. Le propos, illustrant l'histoire biblique de la captivité des Hébreux en Égypte puis de la traversée de la mer Rouge, se développait à cette époque dans des décors spectaculaires réalisés par Charles Ciceri et ses équipes. Pour la reprise de 1863, Hugues Martin, Charles Cambon, Joseph Thierry et Édouard Desplechin se voient confier la réalisation des décors. Comme en atteste une maquette conservée à la bibliothèque-musée de l'Opéra, Desplechin conçoit le décor de l'acte III représentant le porche du temple d'Isis. Chaque décorateur était forcément entouré par une équipe chargée de le seconder, mais les noms de ces assistants ne sont à peu près jamais mentionnés.

La découverte d'une grande aquarelle inédite permet d'associer le nom de Jean Pierre Moynet à ce projet. Né à Paris en 1819, cet ancien élève de Léon Cogniet est tout à la fois peintre, illustrateur, lithographe et décorateur. En 1858, Moynet accompagne Alexandre Dumas pour illustrer son voyage en Russie et dans le Caucase. Ensemble ils visitent Saint-Pétersbourg, Moscou, et traversent les steppes. L'artiste réalise alors de nombreuses aquarelles, témoignages précieux de régions et de cultures encore méconnues à son époque. Plus tôt, en mars de la même année, il collabore avec l'écrivain aux décors de sa pièce *Les Gardes forestiers*. Puis, en 1862 avec Félicien David, Hippolyte Lucas et Michel Carré père pour ceux de l'opéra-comique *Lalla-Roukh*.

L'année suivante Moynet rejoint l'équipe des décorateurs du nouveau *Moïse*. Sa proposition pour l'acte III s'inspire directement du décor du porche d'Isis conçu par Auguste Caron sous la direction de Ciceri en 1827. Il en reprend la série de colonnes polychromes soutenant un vaste plafond et laissant apparaître, en fond de scène, un temple à ciel ouvert. Les contours sont bordés par un immense rideau bleu replié qui évoque là encore la composition par Caron. Au centre de la scène, Moynet intègre plusieurs figures d'acteurs en costume qui donnent, par l'échelle, une idée de la grandeur et de la hauteur du décor. Grâce à la maquette définitive de Desplechin, nous savons que les cinq colonnes monumentales seront absentes le jour de la première. Le reste des éléments imaginés par Moynet sont, pour une grande partie, conservés : obélisque et arc de triomphe sur la gauche, longue tenture brodée qui parcourt le ciel et chapiteaux papyriformes du temple en arrière-plan. Le format cintré en partie supérieure de la composition reprend un principe identique à celui de l'un de ses projets pour les décors de l'acte II de *Lalla-Roukh*.

32. Charles Théodule DEVÉRIA (1831-1871)

Autoportrait en costume égyptien, vers 1865

Aquarelle, encre et crayon noir sur papier

31,5 × 20 cm

Anonyme, *Théodule Devéria en costume égyptien*, 1871 (date d'édition), portrait-carte, tirage photographique, Paris, BnF

Théodule Devéria grandit dans une famille riche de nombres personnalités artistiques : Achille, son père, et Eugène, son oncle, sont deux grands artistes peintres et dessinateurs romantiques de la première moitié du siècle ; sa mère, Céleste, fille du célèbre lithographe et éditeur parisien Charles Motte, fut le modèle de toute une génération d'artistes avant de reprendre la direction de l'imprimerie familiale. Dans la maison-atelier de ses parents, Théodule croise Delacroix, Dumas, Hugo et de nombreux érudits. En grandissant, il choisit la voie de l'égyptologie et devient conservateur au Louvre où il collabore avec Auguste Mariette, le célèbre archéologue.

Comme son mentor Auguste Mariette, Théodule Devéria aime s'habiller à la mode orientale pendant qu'il est en Égypte. Un cliché, probablement réalisé durant son troisième et dernier voyage sur les bords du Nil en 1865, le montre posant devant l'objectif en costume traditionnel égyptien. Il se tient debout, s'appuyant d'une main sur sa canne et de l'autre à une table recouverte d'une épaisse tenture. Il porte une veste ouverte qui couvre un pantalon ample serré à la taille par une large ceinture d'où dépasse le manche d'un poignard. Une aquarelle anciennement attribuée à Eugène Devéria, mais qui doit être rendue à Théodule, s'inspire assez directement de cette image. On y voit le jeune archéologue aux traits reconnaissables dans une posture presque identique, mais cadré au-dessus des genoux. Les accessoires ainsi que la tenue sont les mêmes à la différence d'un détail, la coiffe : un kufi sur la photographie, un turban sur l'aquarelle. Techniquement, l'œuvre peut être rapprochée des différents portraits peints à l'aquarelle par Théodule Devéria durant ses voyages. On peut citer, par exemple, celui de *Selim Effendi, ancien esclave du moudir d'Esneh* conservé au Louvre, sur lequel on retrouve un trait spécifique et le même principe d'ombrage dans la partie inférieure de la feuille.

La photographie, rapportée en France parmi de nombreuses autres plus scientifiques, fut probablement offerte par le modèle à son jeune frère Gabriel, de treize ans son cadet. Théodule, qui avait repris son poste de conservateur au Louvre, décède prématurément six ans plus tard à l'âge de quarante ans. Plusieurs mentions et un cachet au dos de la photographie nous apprennent que le cliché fut donné par Gabriel à la Société de géographie de Paris en 1886.

33. Philippe BENOIST (1813-1896)

Chapelle Sixtine au Vatican. Un jour de fête, vers 1868

Encre, lavis d'encre et gouache sur deux feuilles de papier contrecollées sur carton

44 × 38,3 cm

Œuvre en rapport : lithographie de Philippe Benoist publiée dans *Rome dans sa grandeur. Vues, monuments anciens et modernes. Description, histoire, institutions*, Paris, H. Charpentier ; Nantes, rue de la Fosse, vol. 2, 1870, face page 28

Philippe Benoist, *Chapelle Sixtine au Vatican – Un jour de fête*, avant 1868, lithographie, Paris, BnF

En 1869, Henri Désiré Charpentier, imprimeur d'origine nantaise, publie un ouvrage luxueux en trois volumes intitulé *Rome dans sa grandeur*. Les textes sont confiés à plusieurs auteurs et illustrés de luxueuses gravures d'après des dessins de Félix et Philippe Benoist. Le deuxième volume de cette publication, consacré à la Rome chrétienne, dresse l'inventaire des édifices religieux de la ville et recense, dans son deuxième chapitre écrit par Eugène de La Gournerie, les différentes célébrations liturgiques qui ponctuent le calendrier romain. Entre les pages 28 et 29, l'éditeur intègre une gravure hors texte par Philippe Benoist titrée « Chapelle Sixtine au Vatican – Un jour de fête ». Sous l'image, nous retrouvons sur la gauche le nom et l'adresse de l'imprimeur et sur la droite celui des auteurs. Il est précisé que Philippe Benoist a dessiné puis lithographié lui-même sa composition, mais que les figures seraient de la main d'un autre contributeur : Adolphe Bayot. Le dessin original, préparatoire à la lithographie, ne semble pourtant pas être l'œuvre de deux artistes différents.

Tracé à la plume puis encré au lavis de noir et d'ocre, l'intérieur animé de la chapelle Sixtine est représenté avec une précision d'orfèvre. Le moindre ornement, la plus infime moulure et l'ensemble des détails des fresques de Michel-Ange sont scrupuleusement reproduits sur la feuille. Au premier plan, le groupe des laïques auquel se mêlent des militaires assiste à la cérémonie derrière la transenne. De l'autre côté, le pape Pie IX trônant sous un dais, entouré par le collège des cardinaux, écoute le sermon du prêtre. Assis au pied de l'autel, quelques enfants de chœur complètent la scène. Le support, initialement horizontal, complété par une deuxième feuille de papier sur la hauteur, permet à l'artiste de développer presque entièrement les monumentales peintures de la voûte. Cette technique de lavis à deux encres ici rehaussé de quelques touches de gouache blanche évoque celle des artistes italiens de la Renaissance. Pour la lithographie finale, l'artiste ne conservera que la partie inférieure de son dessin.

Philippe Benoist, né à Genève en 1813, se forme à Paris auprès de Louis Daguerre avant de débuter comme peintre de paysage au Salon de 1836. Excellent lithographe, il collabore à de nombreuses publications et se spécialise dans le dessin d'architecture qu'il pratique au cours de ses voyages. Bien que son nom soit plusieurs fois associé à celui de son homonyme Félix Benoist, né en 1818, rien ne vient attester de la parenté des deux artistes même si celle-ci reste probable.

34. Paul Jean FLANDRIN (1811-1902)

Portrait de Louise Émilie Lachèse (1840-1887), 1871

Mine de plomb sur papier

35,5 × 26,5 cm

Dédicacé, signé, localisé et daté sur la droite *À Monsieur et/ Madame Lachèse/ leur bien affectionné/ et reconnaissant/ Paul Flandrin/ Angers 1871*

Hippolyte et Paul Flandrin, *Double portrait croisé*, 1835, mine graphite sur papier, Paris, musée du Louvre

Avec Édouard Bertin et Alexandre Desgoffe, Paul Flandrin est l'un des rares élèves d'Ingres à s'être spécialisé dans l'art du paysage. Issu d'une famille de peintres lyonnais, Paul prend ses premières leçons de dessin avec son frère aîné Auguste. Après des études à l'école des beaux-arts de Lyon, il se rend à Paris avec son autre frère Hippolyte où, ensemble, ils rejoignent l'atelier d'Ingres en 1829. En 1832, Paul remporte le concours d'esquisses de paysage historique, mais échoue au grand prix. Sans pension, il décide malgré tout de rejoindre son frère à la Villa Médicis, pour parfaire sa formation. Son attirance pour le paysage ne fait que se renforcer en découvrant la campagne romaine et les lumières de l'Italie. Dès son retour à Paris en 1839, il expose au Salon deux œuvres pour lesquelles il reçoit une médaille de seconde classe. Ne pouvant pas encore vivre de sa peinture, il assiste son frère qui vient de recevoir sa première commande importante pour l'église Saint-Séverin à Paris. Par la suite, les Flandrin continuent de travailler ensemble à différents programmes de décors publics ou privés. En parallèle, Paul, excellent dessinateur, réalise de nombreux portraits au crayon dont le style est fortement influencé par celui de son maître Ingres.

En 1870, fuyant la guerre qui oppose les armées impériales à celles de la Prusse, Paul Flandrin est reçu, avec son épouse Aline Desgoffe et son beau-père, par le peintre Auguste Pichon à Angers. Tout en faisant quelques allers-retours en Bretagne, il fréquente la bonne société angevine et accepte de réaliser quelques portraits. Celui de Mme Lachèse n'est pas une commande mais un présent amical. Née Louise Émilie Bellanger en 1840, la jeune femme avait épousé en 1861 Paul Ferdinand Lachèse, fils d'un docteur en médecine et neveu de l'imprimeur Léon Cosnier. À la mort de ce dernier, M. Lachèse prend la tête de l'entreprise familiale et devient l'éditeur des bulletins de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers. Proche du couple, chez qui il fut vraisemblablement hébergé, Paul Flandrin adhère à ladite Société. Le portrait dessiné de Louise Émilie Lachèse à l'âge de trente et un ans est caractéristique de la manière de l'artiste. Le trait de crayon, léger pour évoquer la robe et le dossier de la chaise, se raffermit pour détailler le visage et la chevelure. Assis, les bras serrés sur la taille, le modèle nous regarde avec douceur.

Après une année et demie passée à Angers, Paul Flandrin est de retour à Paris en 1872. Installé 10 rue Garancière, il partage le reste de son temps entre son atelier parisien et de fréquents séjours en province pour peindre sur le motif. En Bretagne, où il retourne souvent en compagnie d'Alexandre Desgoffe, il peint des vues de Pornic et du Pouliguen. Durant les trente années suivantes, le peintre participe annuellement au Salon jusqu'à son décès en mars 1902, à l'âge de quatre-vingt-dix ans.

35. Albert BESNARD (1849-1934)

Scène de massacre, 1872

Aquarelle et gouache sur papier

28 × 37,2 cm

Signé et daté en bas à gauche *ABesnard. 1872*

Joseph Nicolas Robert-Fleury, *Scène de la Saint-Barthélemy* 1833, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

Fils du peintre d'histoire Adolphe Besnard et de la peintre miniaturiste Louise Besnard, Albert naît à Paris en 1849. Après des études classiques, durant lesquelles ses parents lui donnent ses premières leçons de dessin, le jeune homme commence véritablement son apprentissage auprès du peintre Jean François Brémond. À dix-sept ans, Albert Besnard s'inscrit dans les ateliers d'Alexandre Cabanel et Sébastien Cornu à l'École des beaux-arts, puis participe pour la première fois au Salon en 1868. Lecteur féru depuis l'enfance, passionné par l'histoire, Besnard présente l'année suivante une peinture ambitieuse fortement influencée par les maîtres de la Renaissance italienne : *Procession des bienfaiteurs et des pasteurs de l'église de Vauhallan depuis son origine jusqu'à la Révolution de 1793*. À la déclaration de guerre en 1870, l'artiste s'engage dans la Garde nationale avec laquelle il se bat contre les Prussiens, mais quitte Paris pour fuir les évènements de la Commune. Cet épisode terrible de l'histoire de Paris, qui se conclut dans un bain de sang, marque profondément le jeune artiste qui, de retour dans la capitale, reprend ses études avec acharnement et ambitionne de gagner le prix de Rome.

De cette période date une aquarelle dont le sujet sanglant fut probablement inspiré par les évènements récents. La scène se déroule dans une chambre au décor puisé dans le répertoire ornemental du XV^e^ siècle. Sur la gauche, une imposante cheminée fait face à un baldaquin fermé par d'épais rideaux en brocart cramoisi. Une femme nue, sans vie, gît sur le lit et domine le corps frêle d'un enfant abandonné sur la marche de l'estrade. Des traînées rouges s'écoulent des plaies et se répandent sur les lattes du parquet, prolongation sanguine de la couleur des tentures. Au fond, par la fenêtre pendante, détachée de ses gonds, on aperçoit les toits bleutés de la ville. Bien que le sujet de cette aquarelle ne soit pas légendé, la date de «1872» inscrite sur la cheminée et la reprise presque à l'identique du décor du tableau de Robert-Fleury *Scène de la Saint-Barthélemy*, acheté par l'État au Salon de 1833, ne laissent aucun doute sur les intentions de Besnard : il fait référence aux massacres qui eurent lieu à Paris précisément quatre siècles plus tôt, le 24 août 1472, jour de la Saint-Barthélemy, durant lequel des milliers de protestants furent assassinés.

L'année précédente, l'École des beaux-arts avait imposé pour le concours le sujet des *Adieux d'Œdipe aux cadavres de sa femme et de ses fils*, thème funeste avec lequel résonne celui de l'aquarelle tracée en 1872. Albert Besnard remporte le prix de Rome en 1874 avec *La Mort de Timophane, tyran de Corinthe*, première étape d'une carrière remplie d'honneurs et de succès.

36. Henry Bonaventure MONNIER (1799-1877)

Un salon sombre, 1873

Encre et aquarelle sur papier

15,1 × 24,5 cm

Dédicacé, signé et daté en bas à droite à *Mène/Henry Monnier/11 7^br^ 1873*

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

Au début des années 1830, le quartier de la Nouvelle Athènes, fraîchement loti en contrebas de la butte Montmartre, accueille la fine fleur du mouvement romantique. On peut y croiser des peintres, des écrivains, des musiciens, des journalistes et des acteurs dissertant sur le monde. Henry Monnier, qui a depuis donné son nom à l'une des rues du quartier, est tout cela à la fois. Auteur, metteur en scène, chansonnier et acteur, il se produit au théâtre du Vaudeville et dans les cafés des boulevards. Créateur du personnage de Monsieur Prudhomme, emblématique bourgeois bedonnant aussi conformiste qu'imbécile, il inspire Balzac pour certaines figures de *La Comédie humaine* et plus tard Verlaine pour l'un de ses *Poèmes saturniens*. Monnier, également habile dessinateur et lithographe, croque sur la feuille les mêmes mœurs hautes en couleur de la vie parisienne qu'il raille dans ses pièces de théâtre. De la pointe du crayon, il capture la physionomie des célébrités de son temps, souvent des acteurs qu'il croise sur scène ou dans les cafés après la représentation. Il fournit également des caricatures pour les journaux et travaille le plus souvent en série. Il répète ses figures à l'image de Monsieur Prudhomme dont il varie les situations ridicules, ou reprend des systèmes de compositions où plusieurs personnages sont rassemblés dans un salon.

Dédicacée au sculpteur Pierre Jules Mêne (1810-1879), une aquarelle réalisée en 1873 fait partie de la série des *Salons sombres*. Dès 1852, les frères Goncourt, dans *Mystères des théâtres*, désignent les scènes illustrées sur ce modèle « comme des conversations niaises où l'on ne dit rien ». Aristide Marie, biographe de l'artiste qui publie ses recherches en 1931, décrit parfaitement la capacité de Monnier « à exprimer l'ennui d'auditeurs résignés à subir […] la lecture somnifère, infligée à de malheureux invités, dans le guet-apens que leur a tendu un auteur incontinent ». Dans la pénombre d'un salon bourgeois au riche décor, un serviteur en livrée tend un document à un homme assis qui l'ignore. L'assemblée d'une dizaine de personnages paraît plongée dans le plus profond des ennuis. Certains semblent cependant remarquer la présence du dessinateur et esquissent un discret sourire tandis qu'un autre lui tourne le dos. Au premier plan, une figure récurrente des aquarelles de Monnier est allongée de tout son long sous les pieds de son maître. La présence de ce chien peut à elle seule justifier la dédicace « à Mène », ami de l'auteur et prolifique sculpteur animalier qui consacra à la gent canine plusieurs de ses bronzes.

En 1875, Monnier, qui ne fut jamais économe, vit dans le dénuement. Ses amis organisent alors une vente de leurs œuvres à son profit, dont les bénéfices devront permettre au vieil artiste de finir ses jours dignement. Le lot 41 de cette vacation, un bronze représentant un cheval et une jument offerts par Pierre Jules Mêne, rapportera 510 francs.

37. Alexandre CABANEL (1823-1889)

Le Jeune Porteur de heaume, vers 1874-1878

Aquarelle et encre sur papier

30 × 21,5 cm

Signé en bas sur la gauche *ALEX. CABANEL*

Œuvre en rapport : *Procession de Saint Louis portant la couronne d'épines*, partie supérieure du quatrième panneau *Saint Louis prisonnier en Palestine* de *La Vie de Saint Louis*, 1878, Panthéon, Paris

Alexandre Cabanel, *La Procession de Saint Louis portant la couronne d'épines* (détail), 1878, huile sur toile, Paris, Panthéon

Originaire de Montpellier, Alexandre Cabanel est l'un des artistes les plus célèbres du Second Empire. Élève de François Édouard Picot à l'École des beaux-arts, il obtient le second prix de Rome en 1845 et devient pensionnaire à la Villa Médicis. Peintre de genre, portraitiste mondain et peintre d'histoire à succès, il produit des œuvres aux sujets les plus divers, abordant des thèmes bibliques, mythologiques et historiques. En 1853, trois ans après son retour d'Italie, Cabanel reçoit une commande importante de Prosper Mérimée pour la chapelle du château de Vincennes : *La Glorification de Saint Louis*. Une vingtaine d'années plus tard, en 1874, Philippe de Chennevières, directeur de l'administration des Beaux-Arts, fait adopter un nouveau programme de décoration pour le Panthéon. Le projet précédent, conçu par Paul Chenavard à la demande du gouvernement provisoire de 1848, ayant été abandonné, il est décidé de faire appel à vingt et un artistes pour mener à bien la réalisation de ces décors. Pierre Puvis de Chavannes, Pierre Victor Galland, Léon Bonnat, Jules Élie Delaunay, Jules Lenepveu, Jean Paul Laurens, Joseph Blanc, Ferdinand Humbert et Henri Léopold Lévy font partie des peintres retenus au fil des ans pour se partager les murs du monument.

Alexandre Cabanel, dont le Saint Louis de Vincennes a marqué les esprits, est légitimement sélectionné pour réaliser une grande fresque sur la vie de Louis IX. La commande précisait que l'artiste devait représenter deux sujets divisés en quatre panneaux surmontés d'une frise. Cabanel décide cependant de découper la narration en trois temps au lieu de deux, ajoutant sur la gauche le thème de *Saint Louis enseigné par sa mère*, suivi de *Saint Louis rendant la justice* sur les deux panneaux suivants et enfin de *Saint Louis prisonnier en Palestine* à droite. Pour la frise supérieure, l'artiste choisit de représenter le roi saint avançant pieds nus, la sainte couronne d'épines entre ses mains, précédé d'un cortège de personnages illustres. Une aquarelle, préparant à l'une des figures secondaires de cette procession, montre un jeune garçon roux en costume bleu tenant entre ses mains un coussin sur lequel est posé un heaume. Ce personnage, que rien ne permet d'identifier comme historique, est placé dans le dernier segment de la frise où il complète la composition en rompant le monotone alignement des hommes en armes.

Lors de leur présentation à l'Exposition universelle de 1878, ces toiles sur la vie de Saint Louis reçoivent un bon accueil des visiteurs et de la critique, avant leur marouflage sur le mur ouest du bras nord du transept du Panthéon. Si cet ensemble reste aujourd'hui globalement oublié du grand public, son chef-d'œuvre, *La Naissance de Vénus*, exposé au Salon de 1863, devait lui assurer une longue postérité et reste encore aujourd'hui une des toiles les plus populaires du musée d'Orsay.

38. Auguste François PERRODIN (1834-1887)

Melchisédech, Moïse, David et saint Michel, 1880

Aquarelle et encre sur papier

49 × 48,2 cm

Signé du monogramme *P* en chrisme et daté en bas à gauche *1880*

Auguste Perrodin, *Jésus-Christ apaisant la tempête* 1859, huile sur toile, Bourg-en-Bresse, cathédrale Notre-Dame-de-l'Annonciation

Né à Bourg-en-Bresse en 1834, Auguste Perrodin grandit dans une famille d'humbles commerçants qui ne le destinait pas à une carrière artistique. Enfant, il montre cependant de telles dispositions pour le dessin que ses parents acceptent qu'il s'inscrive en 1850 à l'école des beaux-arts de Lyon dirigée alors par Claude Bonnefond. Durant sa scolarité au palais Saint-Pierre, ses travaux, plusieurs fois récompensés, attirent l'attention d'un ancien de l'école, le peintre Hippolyte Flandrin, qui invite le jeune artiste à le rejoindre à Paris. Ce nouveau maître vient de connaître la consécration avec l'inauguration des premiers décors de l'église Saint-Germain-des-Prés. Auprès de lui, Perrodin se forme à l'art de la peinture murale en participant à la dernière phase des travaux de la nef à Saint-Germain. En 1857, le peintre bressan fait ses débuts au Salon en exposant deux portraits et un *Saint Jean-Baptiste*, puis voit son *Jésus-Christ apaisant la tempête* être acquis par l'État deux ans plus tard pour être installé dans la cathédrale de Bourg. Cette œuvre, encore précoce, montre l'affirmation d'un style qui, s'il partage certains éléments avec celui de Flandrin, tend déjà vers une certaine forme de maniérisme marqué par l'allongement excessif des figures et des couleurs aux contrastes saturés.

À la même époque, l'architecte Eugène Viollet-le-Duc, chargé du chantier de restauration de la cathédrale Notre-Dame de Paris, fait appel à lui pour des peintures murales dans le chœur de l'édifice. Perrodin réalise tout un programme de compositions – aujourd'hui en grande partie détruit – pour différentes chapelles sur des thèmes inspirés de l'Ancien et du Nouveau Testament. Le résultat, unanimement salué, n'offre pourtant pas à son auteur la gloire légitimement espérée. Ne recevant pas de nouvelles grandes commandes de l'État, le peintre accepte de travailler pour des églises de province où il ne reçoit qu'une reconnaissance locale et trop ponctuelle. Sollicité par des éditeurs et par des ateliers d'orfèvres ou de verriers, Perrodin produit des dessins d'illustrations et des maquettes de vitraux tout en continuant de participer aux salons.

Une grande aquarelle, portant la date de 1880, semble pouvoir être rendue à ce peintre injustement tombé dans l'oubli. La feuille au format presque carré, signée d'un «P» en forme de chrisme, représente quatre figures bibliques de l'Ancien Testament. Sur la gauche, le grand prêtre Melchisédech, reconnaissable à sa tenue, se dresse bras levés devant un autel chargé de pains ; au centre Moïse désigne les tables sur lesquelles un texte annonce la venue du Christ, pendant que le roi David joue de la harpe. Sur la droite, l'archange saint Michel, une lance à la main et le démon à ses pieds, ferme la composition. Probable maquette pour un décor mural qui reste à identifier, cette composition, proche par son vocabulaire des œuvres de certains peintres anglais, met en avant toute la singularité de son auteur. Sept ans plus tard, Auguste Perrodin très fatigué par ses différents chantiers part se soigner en Auvergne, mais décède le 24 juillet 1887, à cinquante-trois ans. Si le musée de Bourg-en-Bresse conserve quelques œuvres de sa main, l'essentiel de son travail reste encore à redécouvrir.

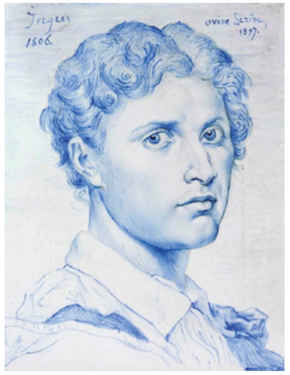
39. Julien Léon Ovide SCRIBE (1841-1909)

L'Arbre aux grotesques, 1884

Aquarelle et encre sur papier

52,8 × 34,5 cm

Signé et daté en bas à gauche *OV SCRibe 1884.*



Julien Léon Ovide Scribe d'après Ingres, *Autoportrait de jeunesse d'Ingres*, 1897, faïence de grand feu, Montauban, musée Ingres-Bourdelle

Ovide Scribe est un artiste insaisissable. Né en 1841, dans une famille de juristes de la Somme, il fait ses études dans un lycée de Reims avant de s'installer à Paris. Selon ses dires, à dix-huit ans, il fréquente l'atelier du peintre Félix Boischevalier qui le présente à Ingres en 1862. Le vieux maître de Montauban, âgé de quatre-vingt-deux ans, lui aura au mieux donné quelques conseils polis et bienveillants. Malgré cela et longtemps après la mort de l'intéressé, Scribe n'hésitera pas à citer le nom d'Ingres parmi ses maîtres lorsqu'il exposera au Salon. En 1868, ne parvenant pas à vivre de son art, l'artiste quitte la capitale pour trouver refuge à la Ferté-Saint-Cyr, petite ville de Sologne. De cette époque datent ses premières expériences de céramiste à l'imitation des maîtres italiens de la Renaissance. De son propre aveu, il s'inspire de gravures anciennes «copiables de plein droit», dont il reprend les traits tandis qu'il laisse libre cours à son imagination pour la mise en couleurs. Entre 1877 et 1883, Scribe ne présente plus au Salon que des faïences ou des émaux sur ce principe en précisant ses modèles : Michel-Ange, Raphaël ou Botticelli. Puis, sur les conseils d'un ami, il déménage en 1880 à Romorantin dans l'ancien moulin de la ville où il construit un four pour la cuisson de ses œuvres. Là, il accepte le poste de professeur de dessin au collège municipal et crée en 1882 le musée de Romorantin dont il devient le premier conservateur. Pour des raisons difficiles à déterminer, Scribe va durant dix années abandonner la céramique et se consacre exclusivement au dessin. Une aquarelle de 1884 témoigne de sa liberté et de toute sa fantaisie.

Tracée sur une grande feuille à la découpe irrégulière, elle articule de nombreux personnages et animaux aux sources variées pour composer un vase en forme d'arbre imaginaire. Si l'œuvre évoque l'art fantastique de Jérôme Bosch ou celui des peintres à grotesques du XVI^e^ siècle, la présence d'un militaire et d'un gendarme dos à dos, au sommet du tronc, atteste qu'il ne s'agit pas ici d'une copie, mais d'une pure invention. Parmi la foule des figures, on peut identifier un moine, une nourrice, des saints Sébastien, des brigands médiévaux et, entre autres, une jeune femme prenant son bain. Ces derniers côtoient et se mêlent à un bestiaire foisonnant de biches, de chiens, d'oiseaux et de chimères représentés pour partie ou entièrement. Ce type d'iconographie renvoie à certaines traditions mystiques orientales à l'image de l'arbre Zaqqoum musulman ou de l'arbre Waq-Waq des artistes persans. Tous deux peuvent se décrire comme des végétaux zoomorphes, dont les feuilles, les fleurs et les fruits sont remplacés par des têtes d'animaux réels ou imaginaires.

Après 1893, date à laquelle Scribe se fait construire un nouveau four, sa production de céramiques reprend plus foisonnante que jamais. En 2009, le musée de Sologne, à Romorantin-Lanthenay, a consacré une rétrospective à ce peintre aussi attachant que singulier.

40. Désiré Joseph Louis OURY (1867-1940)

Autoportrait, vers 1896

Pierre noire et encre de chine sur papier

49,5 × 32 cm

Provenance : famille de l'artiste puis collection particulière

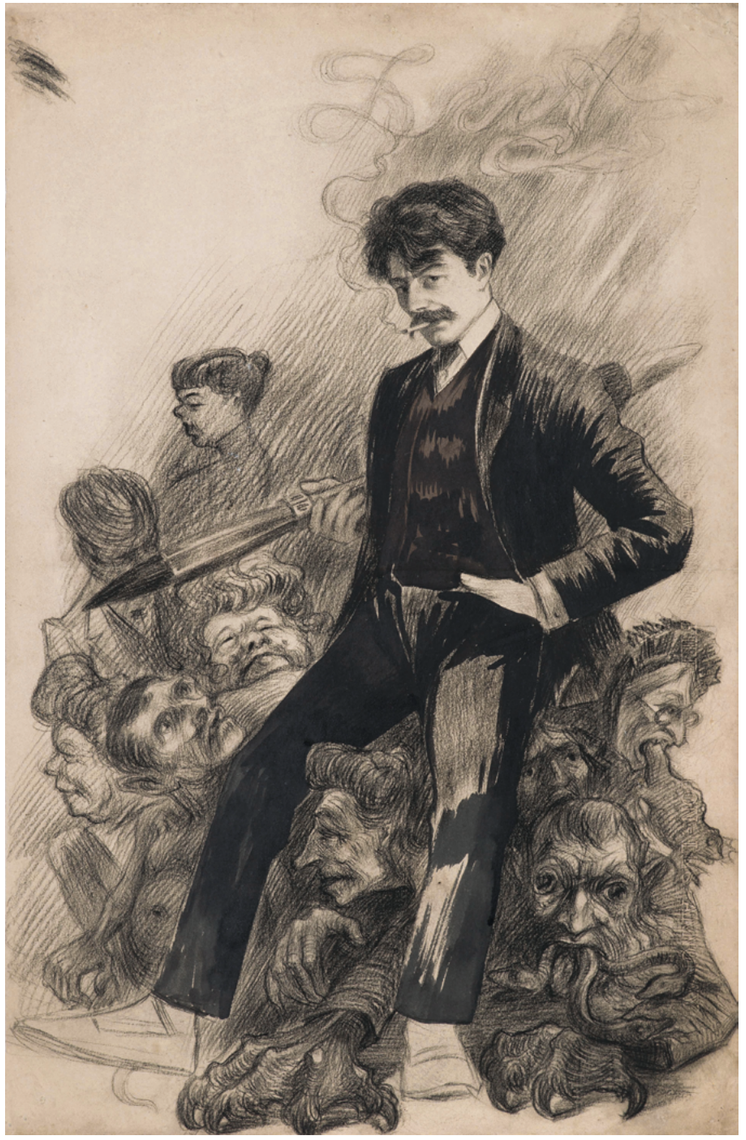
Publication : *Louis Oury, 1867-1940. «La boîte à couleurs», l'art, l'humour et l'esprit* [exposition : musée Marcel-Lenoir, château de Montricoux du 18 mai au 1er octobre 2013], Montauban, Éd. du musée Marcel-Lenoir, 2013, reproduit page 90

Georges Dangereux, *Louis Oury dans son atelier parisien* (détail), vers 1911, photographie, archives de la famille Louis Oury : E. Arkus

Louis Oury, né à Montauban en 1867, est le fils d'un orfèvre originaire de Rennes et l'aîné d'une fratrie de quatre enfants. Très jeune il se forme au dessin et à la gravure dans l'atelier paternel avant de tenter sa chance à Paris en 1887. Rapidement rejoint par son jeune frère Jules (dit Marcel-Lenoir), il poursuit sa formation durant deux années à l'académie Julian auprès du sculpteur Henri Chapu et devient membre du Salon des artistes français. Après deux années, Louis décide de rentrer dans son Sud-Ouest natal pour s'inscrire à l'école des beaux-arts de Toulouse. À cette époque de sa vie, il présente ses créations dans la boutique de son père, place Nationale à Montauban, et participe à plusieurs expositions locales. De nouveau à Paris en 1893, il est admis à l'École nationale des beaux-arts dans la section sculpture et expose des bustes en bronze et en plâtre au Salon. En parallèle de ses activités de sculpteur, Louis Oury produit un grand nombre de dessins pour différents éditeurs. Dès 1894, il illustre *La Vie au café-concert*, d'Éloi Ouvrard, dont il réalise également la couverture, puis commence une carrière d'affichiste. En 1896, les deux frères Oury collaborent à la revue *Au Quartier Latin* en fournissant respectivement une planche titrée *La Charité* pour Louis et *Le Quartier* pour Marcel-Lenoir ; l'œuvre de l'un étant réciproquement dédicacée à l'autre.

Un étrange autoportrait de Louis, sur lequel il paraît avoir une trentaine d'années, date incontestablement de ces années parisiennes. L'artiste s'y représente en costume noir, fumant une cigarette d'où s'échappent des volutes de fumée, et tenant sous le bras un immense porte-mine. Assis sur «un tas» de personnages aux traits allant du grotesque au monstrueux, il nous regarde avec un mélange de malice et de fierté. L'ensemble, d'assez grand format, est énergiquement tracé à la pierre noire, puis relevé d'encre de Chine. Les figures hurlantes et «vomissantes», sur lesquelles il s'est installé, évoquent les caricatures qui fleurissent en cette fin de siècle sur les premières pages des journaux satiriques, à l'image de celle du jeune František Kupka pour *L'Assiette au beurre*.

Louis Oury connaît l'un de ses plus grands succès avec l'exposition de son *Portrait du duc de Reichstadt*, un buste en plâtre polychrome exposé au Salon de 1899. L'œuvre sera éditée durablement en de nombreux exemplaires sous le titre de *L'Aiglon* en référence à la pièce d'Edmond Rostand. Ayant quitté Paris avec son épouse, l'artiste partage sa vie entre Bruxelles, Biarritz et son atelier toulousain. Malgré la richesse de sa production et plus de cinquante années de carrière, Louis Oury conserve aujourd'hui une reconnaissance locale dans sa région d'origine. Le musée Marcel-Lenoir à Montricoux – consacré à l'œuvre de son frère cadet – lui a dédié une exposition rétrospective accompagné d'un catalogue en 2013.



41. Jules OURY, dit MARCEL-LENOIR (1872-1931)

Minuit, Chrétien, vers 1896

Encres de couleur et or sur papier

38 × 25 cm à vue

Signé en bas à gauche *Marcel/Lenoir*

Exposition : sixième Salon de l'ordre de La Rose+Croix du Temple et du Graal, 1897, nº 93 : *Minuit, Chrétien*

Œuvre en rapport : lithographie de Sarar d'après Marcel-Lenoir, publiée dans *La Vie : revue bimensuelle*, nº 1, décembre 1896, n. p.

Sarar d'après Marcel-Lenoir, *Minuit, Chrétiens !*, 1896, lithographie, Paris, BnF

Jules Oury développe très tôt ses talents artistiques en assistant son père orfèvre à Montauban. En 1889, il part rejoindre son frère aîné à Paris et fréquente quelque temps l'École des arts décoratifs. Décidé à devenir peintre, il prend le pseudonyme de «Marcel-Lenoir» par fantaisie et peut-être pour éviter la confusion avec son frère, Louis, sculpteur et affichiste. À cette époque il fréquente les artistes et les poètes du Quartier latin en arborant une longue barbe et un costume noir qui lui donne l'air d'un vagabond effrayant. Menant une vie de bohème, Marcel-Lenoir peine à vendre ses travaux jusqu'à sa rencontre avec l'éditeur Arnould. Découvrant son travail pur et synthétique dans l'esprit du style Art nouveau naissant, ce dernier lui offre d'imprimer et de diffuser ses œuvres passées et à venir.

Peu de temps après, une seconde personnalité va influencer l'évolution du travail de Marcel-Lenoir : Joseph Péladan. Figure aussi déroutante qu'emblématique de la fin du siècle, celui qui se fait appeler le Sâr invite le jeune artiste à participer en 1897 au sixième et dernier Salon de l'ordre de la Rose+Croix. Cet ordre mystique, qui prône la fusion entre l'art et la spiritualité, expose depuis 1891 les œuvres symbolistes d'artistes tels que Fernand Khnopff, Ferdinand Hodler, Alexandre Séon, ou encore Antoine Bourdelle, un autre Montalbanais. Le livret de l'exposition de 1897 à la galerie Georges Petit précise que les œuvres présentées sont des peintures, des dessins et des sculptures. À cette occasion, Marcel-Lenoir choisit d'exposer plusieurs œuvres mystiques, techniquement proches de l'enluminure. L'une d'elle intitulée *Minuit, Chrétien* représente un cortège de femmes, nues ou habillées, rassemblées autour d'un ange qui porte sur un plateau la tête du Christ nimbée. L'œuvre mêle le synthétisme des figures à la complexité des costumes et des décors. Rehaussée d'or et peinte aux encres de couleur, elle conserve le souvenir des premières ambitions d'orfèvre du peintre. Sous l'estampe, qui fut lithographiée d'après son dessin et publiée dans le premier numéro de la revue *La Vie* en décembre de l'année précédente, l'auteur avait tenté d'éclairer le sujet par quelques lignes aussi poétiques qu'obscures : «… Sa chair lasse, inassouvie, curieuse, s'embrasa du sacrilège désir, rêva vibrer de l'inattingible étreinte. Mais son cœur, corrompu par de charnels souvenirs, chut sur la terre, dans les larmes. Et son âme, flamme subtile, remonte vers l'Espoir, vers l'Union mystique des Purifiés… M. L.»

Au début du nouveau siècle, l'artiste s'éloigne de Péladan et abandonne le style symboliste de ses premières années. Dès lors, il fait de nombreux allers-retours entre Paris et sa région natale en quête de sérénité, avant de quitter définitivement la capitale en 1913. Installé à Bruniquel puis à Montricoux, près de Montauban, éloigné du tumulte parisien, Marcel-Lenoir se consacre pleinement à son œuvre en développant une voie artistique qui lui est propre jusqu'à sa mort en 1931.

42. Georges Antoine ROCHEGROSSE (1859-1938)

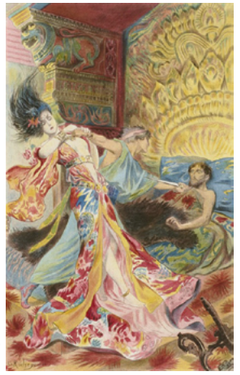
Étude pour la figure de Alilat, vers 1903

Aquarelle et encre sur papier

21 × 16 cm

Signé en bas à droite *G Rochegrosse*

Œuvre en rapport : lithographie par Eugène Decisy pour *Le Poison des pierreries* de Camille Mauclair, Paris, F. Ferroud, 1903, page 75



Eugène Decisy d'après Georges Antoine Rochegrosse, *Il ramena d'un coup terrible sa lame*, 1903, lithographie, Paris, BnF

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. Rochegrosse s'inscrit en 1871 à l'académie Julian dans les ateliers de Jules Lefebvre et de 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. Tout en hésitant entre orientalisme et symbolisme, le jeune peintre se lance dans une carrière d'illustrateur qui sera prolifique. En 1893, l'éditeur Ferroud lui confie l'illustration de l'édition de luxe de *Salammbô*. En quête d'authenticité et d'inspiration, Rochegrosse part pour la Tunisie puis découvre l'Algérie en avril 1894. À partir de ce moment, il alterne période de vie parisienne dans son atelier de la cité Chaptal et séjours algérois.

André Ferroud, qui depuis le succès de *Salammbô* sollicite régulièrement le peintre pour de nouveaux projets, demande à Rochegrosse de travailler en 1903 aux illustrations du dernier roman de Camille Mauclair. L'auteur de trente et un ans, ancien disciple de Mallarmé, avait fait ses débuts neuf ans plus tôt en publiant un recueil de poèmes. Collaborateur dans de nombreux journaux comme critique littéraire, il connaît en ce début de siècle une certaine reconnaissance. *Le Poison des pierreries*, son septième roman, dédicacé à Rochegrosse, raconte l'histoire de deux frères, Cimmérion et Sparyanthis, princes d'une cité d'Orient, se déchirant pour l'amour de l'envoûtante Alilat. La jeune femme, unie de force au premier, mais préférant le second, finit par empoisonner son époux avec des pierreries. Pour accompagner le texte, l'artiste réalise dix-huit aquarelles qui sont gravées à l'eau-forte en couleurs par Eugène Decisy, dont six hors texte. La dernière de ces grandes images représente le moment où Sparyanthis comprend que son frère, empoisonné par Alilat, va mourir. Se jugeant responsable, il tend un poignard à Cimmérion et lui demande de le tuer. La meurtrière tente de retenir le bras de son amant qui, dans un geste désespéré, retourne l'arme contre elle. Une aquarelle détaillée de Rochegrosse prépare à cette dernière figure en excluant les deux hommes et le décor. On peut y voir la jeune femme aux yeux révulsés dansant au centre la feuille vêtue d'une robe orientale aux couleurs bigarrées et parée de nombreux bijoux.

Rochegrosse affectionne particulièrement les sujets d'inspiration orientale. Depuis son mariage et son installation à Alger, il vit heureux loin de la pression des salons et multiplie les œuvres de chevalet aux sujets exotiques. Son bonheur s'interrompt brusquement lorsque sa femme Marie décède en 1920. Inconsolable, le peintre rentre en France après avoir fait ériger un mausolée face à la mer en souvenir de sa compagne.

43. Maurice NEUMONT (1868-1930)

Portrait de Georges Wague (1874-1965) mime de l'Opéra de Paris en Guignol, 1909

Aquarelle, encre et crayon noir sur papier

62,5 × 45,5 cm

Dédicacé, signé et daté en bas à droite *à mon vieil ami Pierrot Wague/ bien cordialement/Maurice Neumont/.09*

Studio Walery, *Georges Wague en Père Pierrot dans le film* L'Enfant prodigue, 1907, carte postale, collection particulière

Héritier des Deburau père et fils, mais plus encore de Paul Legrand dans le rôle de Pierrot, Georges Wague s'impose à la fin du XIX^e^ siècle comme la nouvelle incarnation populaire du personnage. Né en 1874, il fuit très jeune une famille dévote pour s'inscrire au Conservatoire où il suit l'enseignement de l'acteur Dupont-Vernon. Le jeune comédien de vingt ans fait ses débuts aux soirées de *La Plume* et crée une méthode nouvelle de jeu, associant le mime au chant, qu'il baptise «Cantomime» par opposition à la pantomime, par définition silencieuse. Au théâtre de la Bodinière, rue Saint-Lazare, son interprétation touchante du candide Pierrot lui assure ses premiers succès avant que Xavier Privas lui offre en 1899 le rôle principal de sa pièce *Sommeil blanc* aux côtés de l'actrice Blanche Cavelli. L'année suivante, durant l'Exposition universelle de Paris, il reprend différentes pièces dont Pierrot est toujours le héros. Le visage de Georges Wague, maquillé de blanc et coiffé d'une calotte noire, s'affiche dans tout Paris au fronton des théâtres et sur les colonnes Morris. Sa vision du personnage, plus dramatique que burlesque, s'adapte parfaitement au cinéma naissant et l'acteur est choisi en 1907 par Michel Carré pour reprendre le premier rôle de sa pièce *L'Enfant prodigue* devant la caméra. Le film, produit par la maison Pathé, dure quatre-vingt-dix minutes et devient le premier long métrage tourné en Europe. Dès lors, Wague jouera dans plus d'une trentaine de films jusqu'au début des années 1920.

Maurice Neumont, ancien élève du peintre Jean Léon Gérôme, est à la même époque un illustrateur recherché, auteur de nombreuses affiches. En 1898, il avait réalisé une lithographie en couleurs pour les Funambules, un théâtre de la rue Fontaine, sur laquelle Pierrot interprété par Séverin Caffera côtoyait d'autres personnages issus de la commedia dell'arte. Figure importante du monde de la nuit de Montmartre et dans les faubourgs, Neumont doit croiser très tôt la route de Georges Wague. Sur une grande aquarelle, reprenant les codes de l'affiche, le peintre trace le portrait de l'acteur de profil dans son costume fétiche. Au centre de la feuille, «Pierrot Wague» se tient de profil et arbore un grand sourire. Telle une marionnette, il est représenté à mi-corps, les bras levés, dans l'encadrement d'un théâtre de Guignol. Le gendarme, renversé sur le rebord du castelet de bois, apparaît inanimé comme vaincu par le héros blanc. Une frêle potence, unique accessoire, effleure le nez de l'acteur en guise de menace. En bas à droite, l'œuvre, datée de 1909, porte une amicale dédicace de l'artiste à son modèle.

Après 1930, l'art du mime, fortement concurrencé par le cinéma parlant, n'attire plus le public. Georges Wague quitte alors définitivement la scène pour se consacrer à l'enseignement avec son épouse, l'actrice Christiane Mandelys. Après la mort de cette dernière en 1957, Wague se retire à Menton où il s'éteint en 1965.

44. Émile Antoine BOURDELLE (1861-1929)

Léda et le Cygne, vers 1914-1925

Aquarelle et encre sur papier

20,2 × 15,5 cm

Signé en bas à gauche *Émile Antoine Bourdelle*

Émile Antoine Bourdelle, *Léda et le Cygne*, n. d., aquarelle sur papier, Paris, musée Bourdelle

Émile Bourdelle, fils d'un ébéniste montalbanais, se forme à l'académie des beaux-arts de Toulouse avant d'intégrer l'atelier d'Alexandre Falguière à Paris. Pour vivre, il fournit des dessins à la maison Goupil et travaille pour Théo van Gogh, le frère de Vincent, avant d'entrer comme praticien dans l'atelier du sculpteur Auguste Rodin en 1893. À cette époque, Bourdelle se fait un nom comme peintre et portraitiste en participant au Salon de la Société nationale des beaux-arts. Son talent de sculpteur lui fait remporter, en 1895, un concours organisé par sa ville natale pour un monument en hommage aux morts de la guerre de 1870. Sa proposition radicale suscite la controverse et n'aboutira que grâce à l'intervention de son ami Rodin. En 1900, Gabriel Thomas, important promoteur parisien, fait appel à lui pour la réalisation d'un grand bas-relief devant orner le dessus de scène du théâtre du musée Grévin. À partir de cette époque, Bourdelle connaît une notoriété grandissante et développe son style en s'éloignant de celui de Rodin pour qui il continue cependant de travailler jusqu'en 1908. Son monumental *Héraklès archer*, présenté au Salon de la Société nationale des beaux-arts en 1910, lui apporte enfin la consécration.

Cette année-là, Gabriel Thomas sollicite une nouvelle fois le sculpteur pour un projet ambitieux. L'homme d'affaires qui vient de lancer la construction d'un nouveau théâtre sur l'avenue Montaigne près des Champs-Élysées demande à Bourdelle d'en concevoir la façade et les décors intérieurs. Fasciné par la danse et la mythologie, l'artiste conçoit un programme iconographique mêlant ces deux inspirations et réalise un ensemble composé de bas-reliefs complété à l'étage par un cycle de fresques. Au nombre de sept, ces peintures, installées dans le lobby du Théâtre des Champs-Élysées, sont tracées par Bourdelle à même le béton frais. Inspirées des *Métamorphoses* d'Ovide, elles illustrent les figures d'Éros, Icare, Persée, Orphée, Diane, Centaure et Léda. Cette dernière, traditionnellement associée à Zeus ayant pris l'apparence d'un cygne pour la séduire, apparaît sur un grand nombre d'études de Bourdelle au crayon et à l'aquarelle. D'abord destinées à la composition de la fresque, ces représentations de Léda deviennent avec le temps le sujet d'œuvres autonomes. Entre 1914 et 1925, l'artiste décline le thème sur près d'une cinquantaine d'aquarelles que l'on ne peut qualifier d'études. L'une d'elles présente la jeune fille au corps doré ne faisant qu'un avec l'animal à la blancheur immaculée. Le groupe se détache, tel le motif central d'une métope polychrome de l'Antiquité, sur un fond bleu qui évoque à la fois le ciel et l'eau.

En 1974, la fille de l'artiste, Rhodia Dufet-Bourdelle, supervise l'édition d'un recueil réunissant quarante aquarelles sur le thème de Léda. Dans l'ouvrage la reproduction des œuvres de Bourdelle est associée au texte érotique de Pierre Louÿs, *Léda ou la Louange des bienheureuses ténèbres*, publié pour la première fois en 1898.

AMAURY-DUVAL 21
BARRIAS Félix 29
BENOIST Philippe 33
BENOUVILLE Jean Achille 28
BESNARD Albert 35
BOULANGER Louis 24
BOURDELLE Émile Antoine 44
CABANEL Alexandre 37
CHAMPIN Élisa Honorine 17
CHAMPIN Jean Jacques 16
CHASSÉRIAU Théodore 23
CHENANTAIS Joseph Fleury 18
CHENAVARD Claude Aimé 10
DAUZATS Adrien 9
DEVÉRIA Théodule 32
DRÖLLING Michel Martin 6
FLANDRIN Paul 34
FRIES Félix 20
GAVARNI 14
GESLIN Jean Charles 22
GIRODET Anne Louis ..... 1 ; 7-8
GONZAGA Pietro 2
GUICHARD Joseph Benoît 27
HÉBERT Ernest 19
JOHANNOT Tony 12
PAULINIER Athénaïs 15
LENEPVEU Jules Eugène 26
MARCEL-LENOIR 41
MONNIER Henry 36
MOYNET Jean Pierre 31
NEUMONT Maurice 43
OURY Louis 40
PERRODIN Auguste 38
PICHON Pierre Auguste 25
REDFERN Richard 30
ROCHEGROSSE Georges Antoine 42
SCRIBE Ovide 39
VASSEROT Jean 3
VAUZELLE Jean Lubin 4-5
VERNET Horace 11
VIRIEU (de) Stéphanie 13

Catalogue réalisé en collaboration avec Carole Rabiller

Relecture : Christophe Parant - Photographie : Alberto Ricci

Nous tenons à remercier chaleureusement Mathias Auclair, Gérard Audinet, Camille Ayasse--Staletti, Claire Boisserolles, Bernard Branger, Magali Briat-Philippe, Julien Chaudet, Elisabeth David, Mathieu Deldicque, Karine Demay, Isilda Ferreira, Valentin Gandolfi, Adrien Goetz, Isabelle Julia, Sandrine Kukuruzovic, Sidonie Lemeux-Fraitot, Raphaële Martin-Pigalle, Ghislain Mondon, Stéphane Paccoud, Jacques Perrodin, Vincent Rondot, Loualid Saïdi, Florian Siffer, The Lake Artists Society et Georges Vigne.

Dépôt légal : mars 2024 - ISBN 978-2-490440-13-9
Achevé d'imprimer en février 2024 à 400 exemplaires sur les presses de l'imprimerie STIPA à Montreuil

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