

GALERIE LA NOUVELLE ATHÈNES



GALERIE
LA NOUVELLE ATHÈNES

Raphaël Aracil de Dauksza & Damien Dumarquez

Peintures du XIX^e siècle

Automne 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. Jean Victor BERTIN (1767-1842)

Narcisse, vers 1796-1805

Huile sur papier fixé sous verre

18,5 cm de diamètre

Provenance : probablement collection Charles Marcotte d'Argenteuil (1773-1864); collection d'Alexandre Legentil (1821-1889) et de Marie Marcotte Legentil (1828-1920)



Pierre Henri de Valenciennes, *Narcisse se mirant dans l'eau*, 1792-1793, huile sur toile, Quimper, musée des beaux-arts

Jean Victor Bertin naît à Paris le 20 mars 1767, au sein d'une famille modeste de maîtres perruquiers. À dix-huit ans, il intègre l'atelier de Gabriel François Doyen pour y étudier le genre historique, mais change rapidement de voie pour emprunter celle de la peinture de paysage en choisissant pour nouveau maître Pierre Henri de Valenciennes. L'influence de cet artiste, alors chef de file du paysage néoclassique en France, sera déterminante sur l'ensemble de sa carrière. À l'âge de vingt-six ans, Bertin participe pour la première fois au Salon libre de 1793. Trois ans plus tard en 1796, il expose cinq toiles dont les titres évoquent des thématiques mythologiques prétextes à la réalisation de grands paysages classiques sur le modèle de ceux peints par Nicolas Poussin au XVII^e siècle. Durant ce même Salon de 1796 Bertin présente, en parallèle de ces tableaux, un «cadre renfermant plusieurs médaillons, et paysages ronds et ovales, etc., sous le même numéro». Bien que la technique utilisée pour les différents éléments de cet ensemble ne soit pas précisée, il est très probable qu'il s'agisse de peintures dites «en fixé sous verre».

Ce procédé employé depuis l'Antiquité connaît un regain d'intérêt dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Enseigné dans certains ateliers, notamment celui de Valenciennes, il consiste le plus souvent à peindre sur un support fin – papier

ou toile – enduit d'un vernis que l'on vient appliquer, à frais, contre une vitre. Il ne faut pas confondre ce procédé avec celui de la peinture sous verre, plus complexe, qui consiste à peindre à même le verre en inversant l'ordre des plans. Le plus souvent intégrés à des objets décoratifs, couverture d'album ou couvercle de boîte, les fixés sous verre peuvent, certaines fois, avoir été conçus comme des œuvres autonomes. C'est le cas pour la composition de Jean Victor Bertin illustrant le thème mythologique de Narcisse se mirant dans l'eau. La figure du jeune homme se détache, seule, sur un fond de paysage encore largement influencé par Valenciennes. La plaque de verre circulaire d'un diamètre de 18,5 centimètres, trop grande pour avoir servi d'ornement à un objet usuel, est enchâssée dans un riche encadrement en bois et stuc dorés de format rectangulaire et de style néoclassique, probablement conçu spécifiquement pour l'accueillir.

Devenu célèbre durant l'Empire, Bertin n'aura de cesse de répéter ses sujets et ses compositions de jeunesse. C'est le cas de son *Narcisse* qui, complété par la figure féminine d'Écho accompagnée de ses chiens, sera repris en 1825 pour une nouvelle œuvre en fixé sous verre, dont le style peut paraître alors déjà anachronique. D'une grande fragilité, ces œuvres de Bertin sont rares à nous être parvenues sans dommage.



2. Jean Victor BERTIN (1767-1842)

La Loge de Viarmes, vers 1805

Huile sur toile

38 × 50 cm

Provenance : collection particulière, Normandie



Jean Victor Bertin et atelier, *La Loge de Viarmes*, vers 1818, huile sur toile, collection particulière

C'est au Salon de l'an VIII (1799) que Jean Victor Bertin connaît son premier succès public et officiel en obtenant un prix d'encouragement. Dès lors, il est rapidement considéré comme l'une des figures montantes de la peinture de paysage et reçoit à ce titre ses premières commandes publiques et privées. Bien que ses œuvres évoquent très tôt la douce chaleur de l'Italie jusque dans leurs titres, le peintre n'a pas encore pu entreprendre son Grand Tour jusqu'à Rome. Ses paysages mythologiques s'inspirent alors principalement des œuvres de Poussin ou de Gaspard Dughet mais également des dessins et esquisses tracés d'après nature par son maître Pierre Henri de Valenciennes. En parallèle de ces toiles aux sujets classiques destinées aux salons, d'autres, réalisées avant son départ pour l'Italie en 1805, témoignent de l'intérêt de l'artiste pour la campagne et les bois qui entourent la capitale. Cette production plus intimiste permet de suivre Bertin sur les bords de l'Essonne, aux environs d'Antony, ou dans certaines parties du parc de Saint-Cloud. Une de ces toiles, dont la composition et le support confirment la précocité, atteste de sa présence plus au nord dans l'Oise, à proximité de Chantilly.

L'œuvre représente une bâtisse flanquée de quatre tourelles appelée alors la loge de Viarmes. Ce logis dont la construction remonte à la fin du XIII^e siècle se situe en pleine forêt au bord des étangs de Commelles. Lorsque Bertin s'installe près de l'eau pour tracer sa composition,

le soleil éclaire la façade sud d'une lumière dorée. Le peintre saisit tous les effets pour en révéler les moindres détails, comme une lézarde sur le mur ou le relief des pierres et leurs nuances d'ocre clair. Une même minutie est apportée au feuillage des arbres qui encadrent le bâtiment et au rendu des ombres portées sur le sol. À la surface de l'eau, la haute façade se reflète éclairée par le soleil. Inédite, cette toile est probablement la première pensée d'une composition qui sera plus tard enrichie de figures par l'artiste, puis maintes fois copiée en intégrant sur la droite un arbre supplémentaire et une charrette.

Le site fait aujourd'hui partie du domaine de Chantilly depuis son acquisition en 1825 par Louis VI Henri de Bourbon-Condé qui décide de le reconvertir en relais de chasse. Durant trois ans, jusqu'en 1828, l'architecte Victor Dubois remanie et transforme le bâtiment en un castel de style néo-gothique. Son nom actuel de «château de la Reine-Blanche» date de cette époque. Selon la tradition, la reine Blanche de Castille y aurait résidé. Les livrets du Salon nous apprennent que Bertin choisira de nouveau ce site en 1841, un an avant sa mort, pour une toile qu'il expose sous le titre de *Château de la Reine Blanche aux étangs de Commelles*, sans que nous sachions si cette œuvre (non localisée) montrait une autre version de la *Loge de Viarmes* ou si elle représentait le bâtiment avec ses modifications d'après 1828.



3. Jean Pierre GRANGER (1779-1840)

Portrait présumé du frère de l'artiste, Charles Marie Granger (1785-1859), vers 1815

Huile sur toile

91,5 × 71,5 cm

Signé en bas à droite du monogramme *JPG*



Jean Auguste Dominique Ingres, *Portrait d'Edme Bochet*, 1811, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

Fils d'un vitrier parisien, Jean Pierre Granger s'initie très jeune à la peinture et au dessin auprès d'Angélique Briceau et de son mari le graveur Louis Jean Allais. À seize ans, fort de cette première formation, le jeune homme entre à l'École des beaux-arts. Il y suit l'enseignement de Jean-Baptiste Regnault avec lequel, durant quatre années, il apprend les bases du métier de peintre, puis quitte ce maître pour rejoindre l'atelier de Jacques Louis David en 1799. Ce dernier a su attirer autour de lui un grand nombre d'élèves aux profils très divers ; parmi eux, un jeune Montalbanais, Jean Auguste Dominique Ingres, avec lequel Granger va se lier d'une amitié durable. En 1800, les deux jeunes artistes s'affrontent lors du concours du prix de Rome. Si le sujet, «Antiochus renvoie son fils à Scipion», permet à Ingres de montrer toute l'étendue de son talent, David s'oppose à ce qu'il remporte le prix et milite pour qu'il soit décerné à Granger. Fier de son succès, l'élève, allant quérir des compliments auprès du maître, se vit répondre : «Tu as fait un mauvais tableau, mais c'est égal, va toujours à Rome et étudie les maîtres, l'Antique et la Nature.» Ingres ne reproche en rien cet échec à son ami et remporte le concours l'année suivante.

La situation économique et politique de la France retarde le départ des deux lauréats pour l'Italie jusqu'en 1806. Arrivés à Rome à quelques mois d'écart, Ingres et Granger, qui résident à la Villa Médicis, restent très proches.

Le premier réalise en 1810 un portrait dessiné du second posant fièrement de profil. Ayant prolongé légèrement son séjour en Italie après la fin de son pensionnat, Granger fait la connaissance de Lucien Bonaparte, frère de l'Empereur, qui l'invite à Canino pour dessiner sa collection d'antiques et lui commande plusieurs portraits. Dans le cercle du prince, le peintre rencontre une jeune Française, Marie Jeanne Catherine Delaigle, qu'il épouse à leur retour en France en 1813.

Installé avec sa femme à Paris, Jean Pierre Granger retrouve son jeune frère, Charles Marie, qui vient d'obtenir son agrément d'orfèvre et prépare son mariage avec Sophie Adélaïde Roche. C'est probablement à la suite de leur union, le 5 juillet 1814, que le peintre réalise le portrait de chacun des époux. Charles Marie, très élégant, porte une veste boutonnée qui couvre une chemise blanche à haut col et tient sous son bras un haut-de-forme. Accrochée à la ceinture, une châtelaine ornée d'une intaille en cornaline offre à l'œuvre une touche de couleur qui appelle le regard. En comparant la physionomie de chacun des deux frères, on peut remarquer plusieurs points de ressemblance : un front haut largement dégarni, des paupières marquées et une bouche pincée. Ce portrait évoque indubitablement celui d'Edme Bochet peint par Ingres à Rome en 1811 et dont Granger conserve le souvenir.



4. Jean Pierre GRANGER (1779-1840)

Portrait présumé de Sophie Adélaïde Granger (1797-1842), 1815

Huile sur toile

91 × 71,5 cm

Signé et daté en bas à droite JPGRANGER/1815



Jean Auguste Dominique Ingres, *Portrait de Madame Panckoucke, née Cécile Bochet*, 1811, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

De retour en France en 1813 après un séjour de presque sept années en Italie, Jean Pierre Granger peut enfin profiter de son statut d'ancien lauréat du grand prix de peinture et reçoit ses premières commandes. Bien que resté à Rome, Ingres conserve sur le travail de son ami une indéniable influence dont témoigne cette paire de portraits peints en 1815. Ces deux toiles représentent probablement le frère du peintre, Charles Marie Granger et sa jeune épouse Sophie Adélaïde Roche. Ces œuvres entrent en résonance avec la paire de portraits peints par Ingres à Rome en 1811, figurant Edme Bochet et sa sœur Cécile, dite madame Panckoucke.

Si les deux hommes portent des costumes sombres assez similaires avec chapeau sous le bras et châtelaine à la ceinture, les deux femmes, hormis un cadrage identique, offrent moins de points de comparaison. La mode féminine évoluant plus rapidement que celle de la gent masculine, leurs toilettes respectives montrent des différences notables. L'élégance légère de madame Panckoucke, typique de la fin de l'Empire, laisse place chez la jeune madame Granger à une austérité plus hivernale. Les bras se couvrent de manches longues, la poitrine dégagée est subtilement masquée par une guimpe de mousseline et le châle rouge sûrement en cachemire, bien que vif, est dénué de motifs. Coiffée d'un diadème de perles, le visage du modèle se détache d'une imposante fraise

en dentelle. Cet ornement de cou à la mode au XVII^e siècle connaît un retour en grâce depuis la fin du XVIII^e siècle et s'impose largement, mais brièvement, après la chute de Napoléon. Parallèlement au succès du style troubadour en peinture qui montre les personnages du règne d'Henri IV et de Marie de Médicis sous leurs plus beaux atours, la haute société parisienne, à l'image de la duchesse de Berry, arbore cet épais collier blanc comme signe d'une adhésion légitimiste au retour des Bourbons sur le trône.

Nous ne savons que peu de choses sur la vie de Charles Marie Granger et de son épouse. Installé au 4 quai des Orfèvres, le frère du peintre reçoit son poinçon de maître en 1810 et conçoit un certain nombre de pièces aujourd'hui identifiées par sa marque, au moins jusqu'au début des années 1820. De son côté, Jean Pierre Granger, même s'il n'atteint jamais à la notoriété d'Ingres, participe régulièrement au Salon où il est récompensé à trois reprises en 1812, 1817 et 1820. Certaines de ses œuvres sont visibles dans des églises parisiennes, telle son *Adoration des Mages*, peinte pour Notre-Dame-de-Lorette en 1833. Après la mort du peintre en 1840, sa fille Palmyre épouse le romancier et dramaturge Paul Meurice en 1843. Ingres, qui s'est attaché à la jeune fille, fut l'un des témoins de leur mariage et fit son portrait dessiné, aujourd'hui conservé à la maison Victor Hugo à Paris.



5. Julien POTIER (1796-1865)

Arria se donnant la mort devant Paetus, vers 1815-1816

Huile sur papier marouffé sur toile

32,5 × 40,7 cm

Signé en bas à droite et contresigné au verso J. Potier



François André Vincent, *Arria se donnant la mort devant Paetus*, 1784, huile sur toile, Saint-Louis (USA), The Saint Louis Art Museum

Né près de Senlis, à Villeneuve-sur-Verberie, Julien Potier entre à l'École des beaux-arts de Paris où il fréquente différents ateliers avant de rejoindre celui de Pierre Guérin. Sous la direction de ce maître dont il devient l'ami, il apprend les bases de la composition et de la peinture historique. Datant probablement de cette période de formation, une esquisse à l'huile sur papier représente Arria se donnant la mort devant Paetus. L'histoire de ce couple est racontée par Pline le Jeune dans une lettre adressée au gouverneur Maecilius Nepos : Paetus, condamné à mort pour avoir participé à une rébellion contre l'empereur Claude, ne trouve pas le courage de se suicider. Arria, son épouse, se saisit d'un couteau qu'elle plante dans sa poitrine puis tend l'arme à Paetus pour qu'il imite son geste en prononçant ces mots : «Tu peux m'en croire, je ne souffre pas de la blessure que je me suis faite; mais celle que tu vas te faire, voilà, Paetus, celle dont je souffre.» Traitée en camaïeu de brun relevé de blanc pour les figures, la composition de Julien Potier représente Paetus assis, écartant les bras de surprise, face à Arria dressée sur la droite, le poignard dirigé vers sa poitrine. Le décor rapidement esquissé évoque l'intérieur d'une cellule en sous-sol avec les marches d'un escalier à l'arrière-plan.

Pour le Salon de 1785, le peintre François André Vincent avait déjà choisi ce sujet pour l'une de ses toiles dont la sobre composition, bien qu'inversée, semble avoir pu inspirer le jeune artiste trente ans plus tard.

Julien Potier, fort d'une solide formation, se présente au concours du prix de Rome à quatre reprises entre 1819 et 1822, sans jamais remporter l'épreuve. À la mort de Guérin, il est chargé de partager les œuvres de son maître entre lui et neuf de ses anciens compagnons d'atelier. Les années suivantes, il vit de petites commandes et de dessins fournis aux éditeurs parisiens pour la lithographie avant de faire ses débuts au Salon de 1827; il a trente et un ans. À cette occasion il expose son *Saint Landry, évêque de Paris et fondateur de l'Hôtel-Dieu, implore la grâce divine* commandé par le curé de la paroisse de Saint-Landry à Opelousas en Louisiane. Ayant accepté le poste de professeur à l'école des beaux-arts de Valenciennes puis celui de conservateur du musée municipal, Julien Potier poursuit ses envois au Salon jusqu'en 1848 en exposant principalement des portraits. Au cours de sa vie, il offre à la ville de Valenciennes un certain nombre d'œuvres de Guérin ainsi qu'une partie de sa propre production.



6. Attribué à Jean Victor SCHNETZ (1787-1870)

Portrait du graveur François Forster (1790-1872), vers 1817-1818

Huile sur papier marouffé sur toile

61 × 49 cm

Ce portrait peint à l'huile, sur papier, représente un jeune homme élégant, le visage de profil regardant vers la droite. Son buste se détache sur un fond de paysage dominé par un ciel dont la noirceur annonce l'orage. Fermé sur la gauche par la haute façade du Palazzo Senatorio de Rome et sur la droite par quelques pins secoués par le vent, le décor se veut ténébreux. Le costume, composé d'un épais manteau bleu, d'un gilet jaune et d'une chemise blanche fermée au col par un foulard noué, est typique de la mode vestimentaire du premier quart du XIX^e siècle. Un carton à dessin rempli de feuilles blanches, ajouté par le peintre sous le bras du modèle, atteste de son statut d'artiste. Grâce à deux portraits dessinés au début des années 1820, l'un par Guenin, l'autre par Ingres, il est possible d'identifier le modèle comme étant probablement le graveur François Forster.

Né au Locle en Suisse en 1790, François Forster commence par se former dans les célèbres ateliers d'horlogerie du canton de Neuchâtel. À quinze ans, il se rend à Paris pour apprendre l'art de la gravure en taille-douce auprès de Louis Pauquet et de Pierre Gabriel Langlois tout en fréquentant l'atelier du peintre Anne Louis Girodet. Inscrit à l'École des beaux-arts avec son compatriote Léopold Robert, Forster se fait rapidement remarquer et reçoit de nombreuses récompenses jusqu'à l'obtention du grand prix de gravure en 1814. Lauréat, il aurait dû partir pour Rome comme pensionnaire de la Villa Médicis, mais la chute de l'Empire, qui rend au canton de

Jean Victor Schnetz, *Franciscain en prière*, vers 1820, huile sur toile, Flers, musée du Château



Neuchâtel son indépendance, lui faire perdre la nationalité française et par voie de conséquence le financement de son voyage. Grâce à l'intervention du roi de Prusse, Frédéric-Guillaume III, Forster se voit octroyer une pension de deux années pour visiter l'Italie. Arrivé à Rome en 1816, il fait la connaissance de Jean Auguste Dominique Ingres et fréquente la communauté des jeunes peintres francophones séjournant dans la Ville éternelle. À partir de 1817 sont présents dans la capitale Théodore Géricault, François Joseph Navez ou encore Jean Victor Schnetz. Ce dernier, ancien élève de David à Paris, montre dans ses œuvres de jeunesse une tendance à vouloir associer l'académisme néoclassique de son enseignement avec le naturalisme brut du préromantisme dont Géricault est le porte-flambeau en Italie. La touche épaisse et rapide du portrait de Forster, le traitement sans concession du visage ainsi que le caractère déjà romantique de l'arrière-plan sont en tous points comparables avec les œuvres de Jean Victor Schnetz en Italie lors de son premier séjour, à l'exemple du portrait de moine franciscain acquis en 2003 par le musée du château de Flers.

Tous les artistes séjournant à Rome au XIX^e siècle se sont employés à se portraiturer les uns les autres, par tradition lorsqu'ils étaient pensionnaires de la Villa Médicis, ou tout simplement en gage d'amitié, comme ici pour Schnetz vis-à-vis de Forster.



7. Marie Philippe COUPIN de LA COUPERIE (1773-1851)

La Contenance du chevalier Bayard, vers 1820

Huile sur papier marouffé sur toile

41 × 48,2 cm



Henry Joseph Boichard, *La Générosité de Bayard*, 1827, huile sur toile, Paris, Petit Palais

Marie Philippe Coupin de La Couperie est l'un des principaux représentants de la peinture troubadour en France. Formé dans l'atelier de Girodet dont il devient l'un des élèves favoris, Coupin expose régulièrement au Salon et travaille pour la manufacture de Sèvres. Proche des Bonaparte, il côtoie l'impératrice Joséphine qui avait acquis sa première toile exposée au Salon de 1812 : *Les Amours funestes de Francesca da Rimini*. À la chute de l'Empire, Louis XVIII et la duchesse d'Angoulême qui apprécient ses œuvres ne lui tiennent pas rigueur de sa proximité avec l'ancienne impératrice. Puisant son inspiration dans les récits historiques et légendaires du Moyen Âge, ses sources qui vont de Dante à Walter Scott, en passant par les pièces à la mode jouées sur les scènes parisiennes, alternent entre épopées à l'esprit chevaleresque et tragédies romantiques.

La figure de Pierre Terrail, plus connu sous le nom du chevalier Bayard, célèbre soldat du règne de François I^{er}, reste très populaire à l'époque de Coupin de La Couperie. Célébré pour son courage, celui que l'on appelle également «le chevalier sans peur et sans reproche» est le personnage principal d'une pièce de théâtre créée par Jacques Marie Boutet de Monvel en 1786 pour le Français, reprise en 1808 au théâtre de l'Odéon, alors «Théâtre de S. M. l'Impératrice et Reine». Les différents moments de la vie de Bayard, réels ou romancés, sont détaillés dans de nombreux ouvrages à

travers les siècles. L'épisode dit de la «Contenance de Bayard» est raconté par Claude Bernard Petitot dans le tome XVI de la *Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France* publié à Paris en 1820. Une mention au dos d'une version dessinée du même sujet, provenant de la collection d'Anne Marie Hortense de Marmont, duchesse de Raguse (1779-1855), semble attester que Coupin de La Couperie est venu chercher dans cet ouvrage le sujet de sa composition. Le texte évoque un soir où le chevalier, revenant de la guerre, demande à son page de lui trouver de la compagnie pour la nuit. La jeune femme qu'on lui présente s'effondre à ses pieds en le suppliant d'épargner sa vertu pour qu'elle puisse se marier. Ayant accepté sans condition de la laisser partir, Bayard fait porter le lendemain à l'infortunée une bourse d'écus en guise de dot pour son mariage.

Coupin de La Couperie, toujours soucieux d'authenticité, tente de restituer avec précision et exactitude les moindres détails des costumes et du décor. Comme souvent pour la figure de Bayard, il emprunte les codes habituellement réservés à la représentation de François I^{er} : grande taille, profil marqué et chapeau couvert de plume. L'artiste choisit de plonger la scène dans la pénombre et place les deux personnages principaux à contre-jour, masquant la source de lumière posée sur une table. Sur la droite, le page, qui tient la porte entrouverte, laisse entrevoir une loggia éclairée par la lune.



8. Ary SCHEFFER (1795-1858)

Portrait de Benjamin Franklin (1706-1790), 1820

Huile sur toile

73,5 × 60 cm

Signé du monogramme et daté sur la droite *A : S. 1820*

Au dos, sur le châssis à l'angle supérieur gauche «N° 18», au centre «M^{me} la [Marquise] de Tracy»

Cadre d'origine annoté au dos «Scheffer», présence de deux étiquettes. Sur la première : «Madame la marquise/de Tracy/37, avenue Montaigne»; sur la deuxième étiquette, difficilement lisible, probablement : «187/marquis de Tracy»

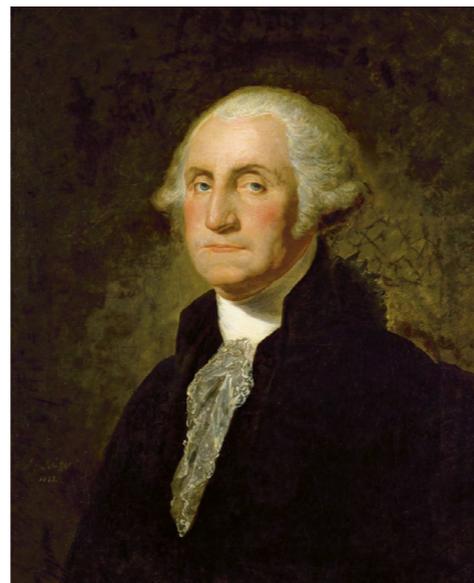
Provenance : commandé par Antoine Louis Claude Destutt de Tracy (1754-1836), légué à son fils Alexandre César Victor Charles Destutt de Tracy (1781-1864); par descendance jusqu'à ce jour

Exposition : Paris (26 boulevard des Italiens), «Exposition au profit de la caisse de Secours de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes et dessinateurs» en 1859, n° 2 : «Portrait de Franklin. /1820. H. 0,71 – L. 0,59. /Appartient à M. Victor de Tracy »

Publications : *Catalogue des œuvres de Ary Scheffer exposées au profit de la caisse de secours de l'association des artistes peintres, sculpteurs, architectes et dessinateurs*, Paris, impr. de J. Claye, 1859, p. 7, n° 2; Anatole de La Forge, «Beaux-Arts – Œuvres de Ary Scheffer», *Le Siècle : journal politique, littéraire et d'économie sociale*, 4 août 1859; *Catalogus der Kunstwerken en Andere Voorwerpen, betrekking hebbende op Ary Scheffer en Toebehoorende aan Dordrechts Museum*, Dordrecht, De Dordrechtsche Drukkerij en Uitgevers Maatschappij, 1934, p. 114; Leo Ewals, *Ary Scheffer : sa vie et son œuvre*, Nijmegen, [s. n.], 1987, p. 390

Benjamin Franklin, penseur, diplomate, homme politique et scientifique, demeure l'une des figures emblématiques de l'histoire des États-Unis d'Amérique. Signataire de la Déclaration d'indépendance en 1776, il part pour la France en ambassade où il arrive en décembre de la même année. Reçu sans enthousiasme par le roi Louis XVI, Franklin qui cherche à obtenir le soutien de la France dans la guerre qui oppose Américains et Anglais est nommé Premier ministre plénipotentiaire américain à la cour de Versailles en 1778. Installé dans un hôtel particulier de Passy, il reste en France jusqu'en 1785 et rencontre les membres les plus éminents des communautés scientifique et littéraire de Paris. Durant cette

période de presque dix années, Franklin fréquente hommes de lettres et d'État tout en militant pour la cause américaine aux côtés du général Lafayette. Franc-maçon depuis 1731, il est affilié à la loge parisienne des Neuf Sœurs où il assiste à l'initiation de Voltaire et dont il devient vénérable maître durant trois années. En 1783, il signe le traité de Paris qui garantit l'indépendance des États-Unis et met fin à la guerre contre l'Angleterre. De retour en Amérique, Franklin participe à la rédaction de la Constitution américaine dont il est également l'un des cinquante-six signataires. Le séjour français de Franklin a marqué les esprits des deux côtés de l'Atlantique et fait naître durablement un «mythe



Ary Scheffer d'après Gilbert Stuart, *Portrait en buste de George Washington*, 1825, huile sur toile, Paris, Fondation Chambrun





Joseph Siffred Duplessis, *Benjamin Franklin*, vers 1778, huile sur toile, New York, MET (The Friedsam Collection, Bequest of M. Friedsam, 1931)



Joseph Siffred Duplessis, *Portrait de Benjamin Franklin*, vers 1785, huile sur toile, Washington, National Portrait Gallery (Smithsonian Institution)



Ary Scheffer, *Étude pour les portraits des deux filles de la comtesse [Émilie] d'Estutt de Tracy*, vers 1818, huile sur toile, Dordrechts Museum (leg Cornelia Marjolin-Scheffer 1899)

Franklin» dans l'Hexagone. Antoine Louis Claude Destutt de Tracy (1754-1836), jeune noble, militaire dans les armées du roi et futur député de la Constituante, rencontre Franklin par l'intermédiaire de La Fayette alors qu'il n'est âgé que d'une vingtaine d'années. Franc-maçon, il s'impose comme l'un des grands penseurs de son temps en publiant son traité *Éléments d'idéologie* en 1801 puis son *Commentaire sur l'Esprit des lois de Montesquieu*. Ce dernier ouvrage, publié en anglais aux États-Unis à l'initiative de Thomas Jefferson en 1811, lui offre une reconnaissance internationale. Le philosophe, très proche de La Fayette dont il fut le maréchal de camp, marie sa fille Émilie en 1802 avec le fils du «héros des Deux Mondes».

En 1820, Antoine Destutt de Tracy fait appel à Ary Scheffer, jeune peintre d'origine hollandaise, pour réaliser un portrait de Benjamin Franklin en souvenir de sa rencontre avec le grand homme quarante ans plus tôt. L'artiste, ancien élève de Pierre Narcisse Guérin, adopte les idéaux libéraux et démocratiques de son frère Arnold (1796-1853), journaliste et historien, devenu secrétaire particulier de La Fayette,

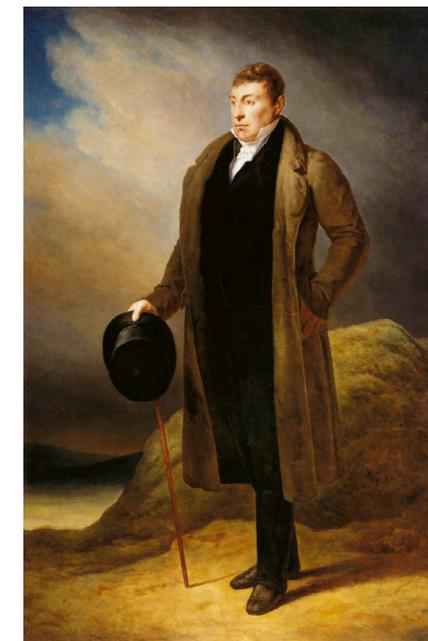
alors l'un des chefs de file de l'opposition à la restauration de la monarchie absolue. Cette proximité idéologique entre le peintre et son commanditaire peut justifier à elle seule l'intérêt d'Antoine Destutt de Tracy pour le jeune artiste qui avait déjà réalisé le portrait de son épouse en 1818 puis de son fils Victor Charles l'année suivante.

Ary Scheffer qui est né cinq ans après la mort de son modèle, s'inspire du portrait peint d'après nature par Joseph Siffred Duplessis, connu par de nombreuses répétitions, variantes et copies sur lesquelles le peintre peut s'appuyer. Scheffer reprend, de la version exécutée vers 1785, la pose, le costume et le cadrage à mi-corps, mais exclut de sa composition le dossier du fauteuil. Il s'éloigne également du modèle de Duplessis en intégrant à droite un éclair qui se détache sur un fond bleu nuit. Ce détail profondément romantique insiste sur le rôle scientifique du personnage plutôt que sur son importance politique en évoquant les recherches de Franklin sur la foudre et l'invention du paratonnerre dans les années 1750. Cette même année, Scheffer travaille à une petite toile de genre, intitulée *Pendant l'orage*, dont le thème

entre en résonance avec l'éclair du portrait de Franklin. Premier d'une série qu'Ary Scheffer consacre aux grandes personnalités de la guerre d'indépendance américaine durant les années 1820, ce portrait de Franklin sera suivi des portraits de La Fayette commandé par le Congrès des États-Unis en 1823, représenté en pied sur fond de paysage, puis de George Washington en 1825. Cette dernière toile, commandée au peintre par La Fayette lui-même pour son château de La Grange devait devenir la pièce centrale d'un «panthéon virtuel des héros de la démocratie américaine», pour reprendre la formule de Marthe Kolb publiée en 1937. Cet autre portrait s'inspire directement du tableau peint par Gilbert Stuart, lui aussi d'après nature.

À la mort de son commanditaire en 1836, le portrait de Franklin devient la propriété de son fils, Victor Charles Destutt de Tracy. La toile sera prêtée en 1859, un an après le décès du peintre, à l'occasion de l'exposition des œuvres de Scheffer à Paris au profit de la caisse de secours de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes et dessinateurs. Anatole de La Forge dans l'édition du journal *Le Siècle* du 4 août 1859 commente l'œuvre : «C'est d'abord Franklin, une des premières œuvres de son début dans les arts, et l'une des plus heureuses. La figure calme du sage Américain, ses cheveux gris, son large front, sa bouche fine, l'expression sublime de ses yeux permettent de comprendre le succès de cette toile qui révélait, il y a quarante ans, aux vieux peintres de l'Empire, un jeune rival prêt à passer maître.»

Œuvre acquise par la Fondation Chambrun en mai 2024



Ary Scheffer, *Portrait de Lafayette*, 1823, huile sur toile, Washington, House Chamber



Ary Scheffer, *Portrait équestre de George Washington*, vers 1825, huile sur papier marouflé sur toile, Providence (USA), Rhode Island School of Design Museum

9. Eugène DEVÉRIA (1805-1865)

Daphnis et Chloé, vers 1821

Huile sur toile

33 × 25 cm

Annoté à l'encre sur la traverse du châssis *Eug. Devéria*



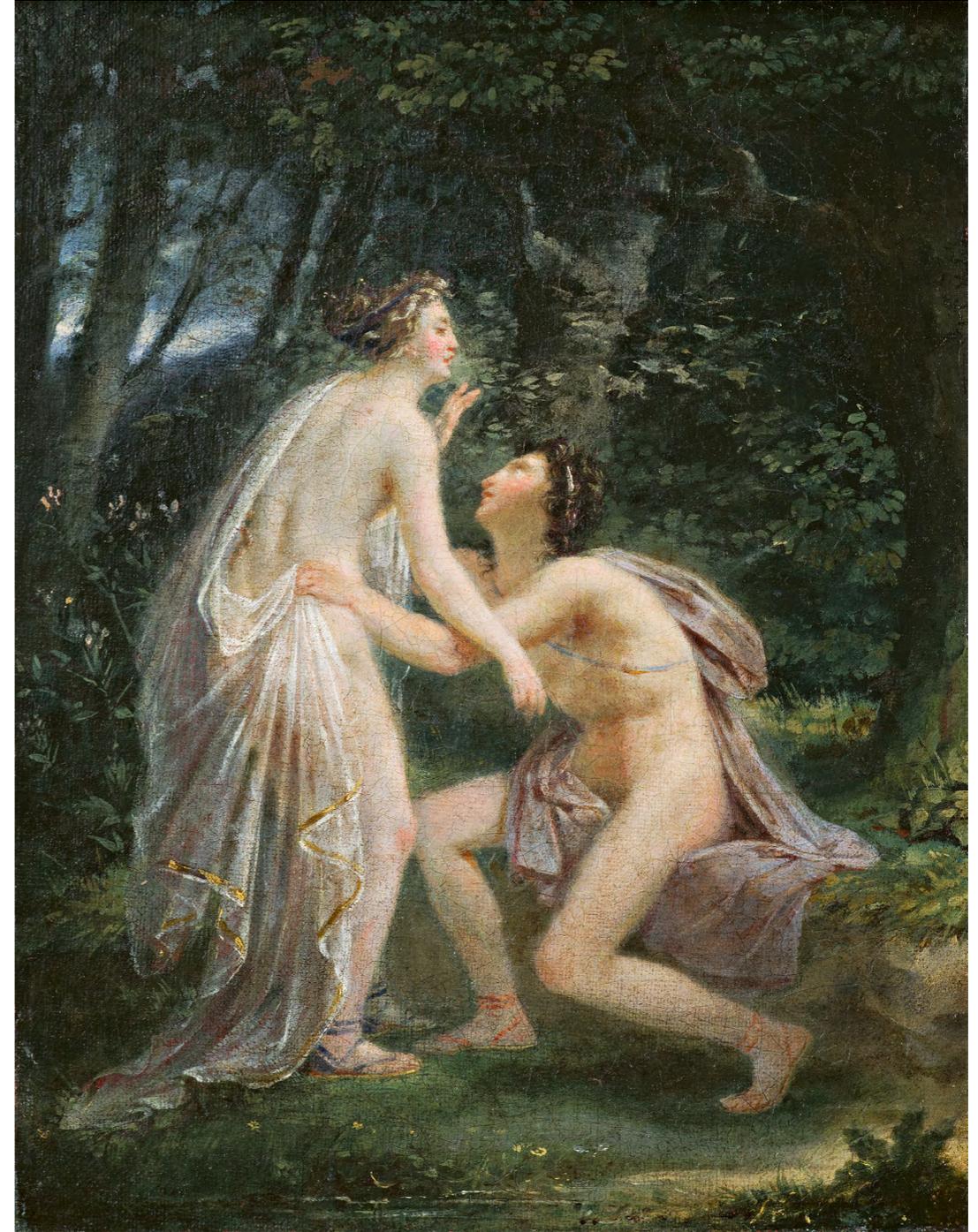
Anne Louis Girodet de Roucy-Trioson, *Pygmalion et Galatée*, 1812/1819, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

Eugène Devéria a rédigé entre mai 1848 et janvier 1854 ses mémoires sous la forme d'un journal en sept volumes manuscrits. Il y parle de ses origines, de sa famille et de lui-même sans trop de concessions, se décrivant comme un enfant « bon à rien » au contraire de son grand frère Achille qui s'évertuait « à bien faire tout ce qu'il faisait ». Ce dernier, après s'être formé auprès du peintre Louis Lafitte, s'est chargé lui-même de l'initiation de son jeune frère, lui apprenant l'art de la vignette et de la composition. À l'École royale de peinture, Eugène fréquente l'atelier d'Anne Louis Girodet, un ancien élève de David, dont la dernière gloire fut l'exposition en 1819 de son *Pygmalion et Galatée* commandé par le comte Sommariva en 1812. Cette œuvre, dont les études et esquisses sont restées dans l'atelier du maître, inspire ses élèves à l'image de François Louis Dejuinne qui réalise en 1821 le *Portrait de Girodet peignant « Pygmalion et Galatée »*.

À cette époque, Eugène Devéria qui n'a qu'une quinzaine d'années exécute une peinture de petit format sur le thème de Daphnis et Chloé dont la composition s'inspire fortement de celle du *Pygmalion* de Girodet. L'histoire d'amour de ces

deux adolescents, confrontés à une multitude d'obstacles, puisée dans les *Métamorphoses* d'Ovide a servi de prétexte à de nombreuses peintures et sculptures à travers le temps. Chez Devéria, Chloé reprend en miroir la posture de la Galatée de Girodet tandis que le beau Daphnis partage les traits du mythique sculpteur en plus juvénile. Ce petit tableau de chevalet montre également l'influence des vignettes d'Achille Devéria produites en grand nombre pour les imprimeurs et éditeurs parisiens. Œuvre précoce, ce *Daphnis et Chloé* fait la synthèse du double enseignement reçu par Eugène, à la croisée de son frère et de son maître.

Durant son adolescence, Eugène Devéria qui vit avec sa famille rue de l'Ouest à Paris, rencontre toute une génération d'artistes en devenir parmi lesquels, Louis Boulanger. En 1825, les deux amis partagent un atelier où Eugène commence à travailler sur le tableau qui deviendra son plus grand succès : *La Naissance d'Henri IV*. Cette grande toile à sujet historique, exposée au Salon de 1827, sera largement saluée par la critique.



10. Philippe Jacques VAN BRÉE (1786-1871)

L'Amour maternel, vers 1825-1830

Huile sur panneau

41,5 × 49,5 cm

Signé sur la gauche P VAN BRÉE

Provenance : collection particulière, Bruxelles

Fils d'un peintre décorateur anversois, Philippe Jacques Van Brée se forme à l'Académie royale des beaux-arts d'Anvers auprès de son frère aîné Mathieu Ignace (1773-1839) qui y est professeur. Lauréat du premier prix de peinture en 1805, le peintre expose régulièrement ses œuvres aux salons triennaux de Bruxelles, Gand et Anvers avant de se rendre à Paris en 1811 pour étudier dans l'atelier d'Anne Louis Girodet. Là, il participe au Salon parisien, puis grâce à l'aide d'un couple de mécènes, les Pankaufe, Van Brée prend la route de l'Italie. Ce premier séjour à Rome, en compagnie du peintre Louis Ricquier, est malheureusement interrompu au bout de deux ans, conséquence du désengagement financier de ses bienfaiteurs qui le jugent « paresseux, indifférent et égoïste ». Fin 1818, il est de retour à Paris mais prépare déjà son prochain voyage vers la péninsule italienne. Adoptant le style troubadour alors à la mode, il expose à l'occasion du Salon de 1819 *Marie Stuart, au moment où l'on vient la chercher pour aller à la mort* qui est acheté par le roi Louis XVIII. Dès 1821, de nouveau à Rome, Van Brée intègre la communauté des peintres «belgo-hollandais» qui l'introduit auprès de la bonne société romaine et le présente au comte de Celles, ambassadeur des Pays-Bas près le Saint-Siège. Dix années durant, installé dans son atelier Via dell'Olmo, il travaille à différents envois pour les salons d'Amsterdam, d'Anvers et de Bruxelles tout en élaborant des œuvres dont le style est de plus en plus marqué par la Renaissance italienne. Son



Philippe Van Brée, *L'Hommage à Raphaël*, vers 1825, huile sur toile, Montpellier, musée Fabre

Hommage à Raphaël récemment acquis par le musée Fabre de Montpellier date de cette époque.

C'est également le cas pour une huile sur panneau dont le sujet mêle style troubadour et influences romaines. L'œuvre représente l'intérieur d'une chapelle dans laquelle deux mères et leurs fils se tiennent devant un autel dominé par une sculpture de la Vierge tenant l'Enfant Jésus. Si la richesse du décor évoque les peintures murales du Sacro Speco à Subiaco, la sculpture semble être une invention du peintre, reprise en inversé du groupe principal de sa *Fuite en Égypte*. À ce groupe sculpté, placé à gauche de la composition, répondent deux autres évocations de l'amour maternel : la première, au centre, composée d'une femme richement vêtue en costume Renaissance serrant son fils agenouillé en prière au pied de l'autel; la seconde, à droite, d'une paysanne enlaçant son jeune garçon qui lui offre un baiser en tournant le dos à la sculpture.

Durant son séjour italien, Van Brée visite Naples et Florence avant de rentrer à Bruxelles en 1832. Il s'essaye alors aux sujets orientaux dans la verve romantique et remporte des médailles d'or au salon de Gand en 1835 puis de Bruxelles en 1836. Quittant peu à peu le premier plan de la scène artistique belge, il doit attendre 1861 pour que la ville d'Anvers lui consacre une vaste rétrospective, avant de s'éteindre dix ans plus tard à l'âge de quatre-vingt-cinq ans.



11. Gilles François Joseph CLOSSON (1796-1842)

Falaises en Italie, vers 1825-1830

Huile sur papier marouflé sur toile

22,5 × 30 cm

Provenance : collection particulière, Bruxelles

Exposition : Maastricht, «Souvenirs d'Italie (1825-1829) de Gilles François Joseph Closson (Liège, 1796-1842)», Galerie d'Arenberg (Bruxelles), TEFAF, mars 1994, n° 27 du catalogue : «Étude de rochers, huile sur papier, 22,5 × 30 cm»

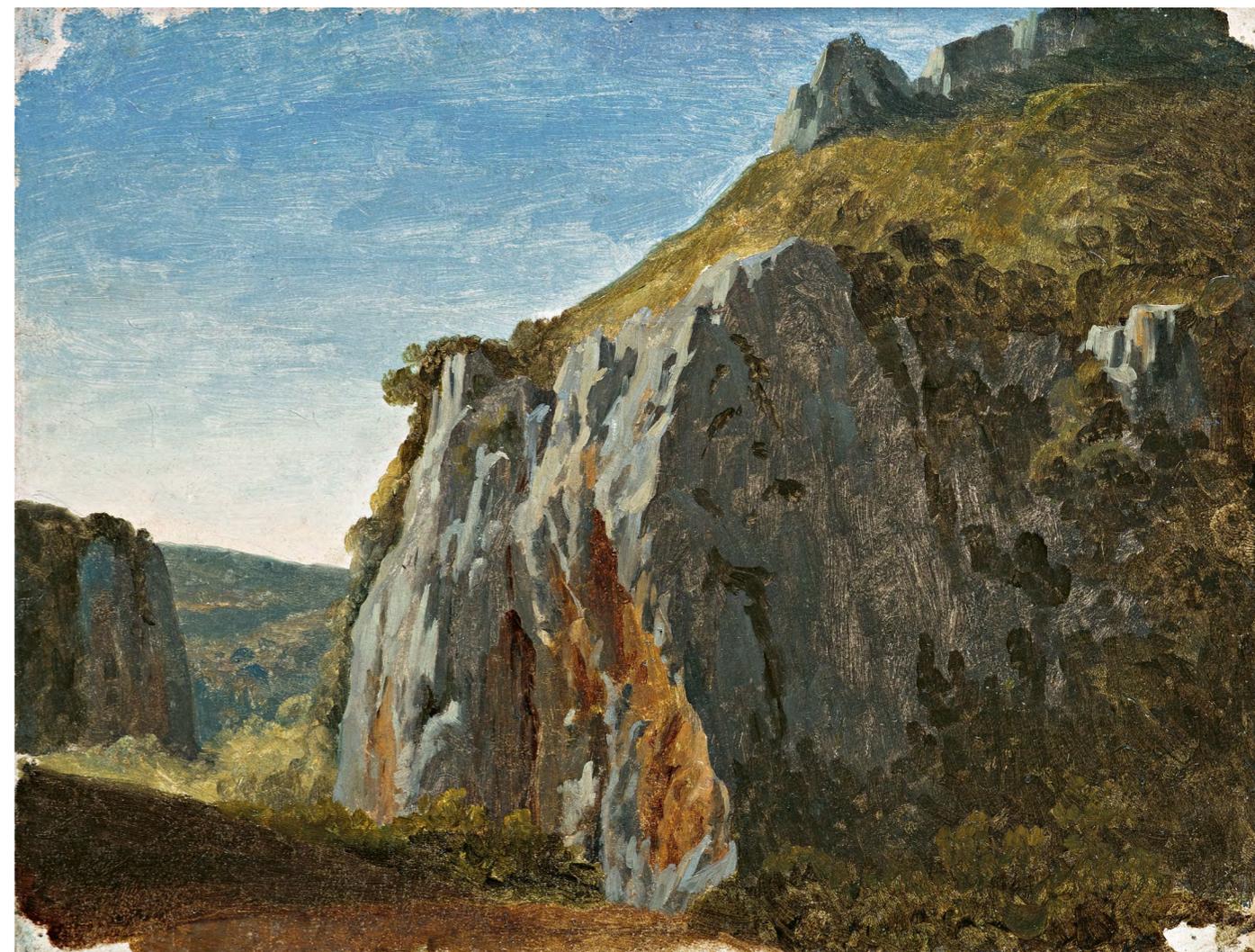


Gilles François Closson, *Vallon rocheux en Italie*, entre 1825 et 1829, huile sur toile, collection particulière

Gilles François Closson est aujourd'hui considéré comme l'un des paysagistes belges les plus importants du XIX^e siècle. Son talent, longtemps ignoré, a été remis en lumière au début des années 1990 par le spécialiste de la peinture belge du XIX^e siècle Denis Coekelberghs. Les recherches de l'historien de l'art ont redonné vie à un artiste jusque-là absent des ouvrages de référence et des cimaises des collections internationales en dehors de Belgique. Depuis, ses œuvres sont visibles dans les plus grands musées à Londres, New York ou Los Angeles aux côtés de celles de Pierre Henri de Valenciennes, Jean Joseph Xavier Bidault ou Camille Corot. De ses relations artistiques nous ne savons que peu de chose, hormis son amitié avec le peintre Josse Sébastien van den Abeele, ancien camarade d'atelier chez le baron Gros, qu'il retrouve à Rome en 1825. L'absence de correspondance ne nous permet pas de tisser des liens avec les autres peintres de plein air travaillant dans la Péninsule durant cette période. Il serait cependant assez improbable qu'au cours des quatre années passées dans les rues de Rome et dans la région de Naples, il n'ait pu croiser André Giroux, Jules Coignet, Théodore Caruelle d'Aligny ou certains de ses concitoyens, tel Frans Vervloet, avec lesquels il partageait d'évidentes préoccupations artistiques.

Une vue de falaises en Italie, peinte sur papier «dal vero», témoigne de l'acuité du peintre à saisir rapidement la force de la nature. Installé sur le motif, il restitue l'élévation de pierre grise teintée d'ocre rouge et couverte d'une végétation rase qui s'ouvre sur la gauche pour ménager un passage. Le ciel, qui domine, d'un bleu vif sans nuage, posé à larges coups de brosse, s'éclaircit en touchant la colline visible à l'arrière-plan. Son étude terminée, Closson retire les quatre épingles qui fixent la feuille de papier sur une planchette de bois, laissant la réserve visible à chacun des angles sans se soucier de devoir la combler *a posteriori*. Pour lui, l'œuvre est achevée et doit rester en l'état. Cette vue, probablement peinte dans la région de Civita Castellana, est l'une des quarante-huit esquisses redécouvertes au début des années 1990 et exposées par la Galerie d'Arenberg à The European Fine Art Fair de Maastricht en 1994.

Parmi les quelque deux cents peintures de Closson connues à ce jour, presque aucune n'est achevée. Les archives et les livrets nous apprennent cependant qu'il en exposa plusieurs dizaines d'assez grands formats à l'occasion des différents salons organisés en Belgique.



12. Gilles François Joseph CLOSSON (1796-1842)

Arbres, vers 1825-1830

Huile sur papier marouffé sur carton

25 × 35,5 cm

Provenance : ancienne collection Denis Coekelberghs, Belgique, son cachet au verso



Gilles François Closson, *Groupe d'arbre*, entre 1825 et 1829, huile sur papier marouffé sur toile, New York, Thaw Collection, The Metropolitan Museum of Art et The Morgan Library & Museum (Gift of Eugene V. Thaw, 2009)

Gilles François Closson, après une première formation auprès du peintre néoclassique Philippe Auguste Hennequin, se rend à Paris en 1817 où il fréquente pendant sept années l'atelier d'Antoine Jean Gros. De retour à Liège en 1824, il obtient une bourse d'études de la fondation Lambert Darchis pour financer le traditionnel voyage en Italie. Arrivé à Rome en février 1825, Closson, accompagné de son ami le peintre Josse Sébastien van den Abeele, parcourt la campagne romaine en quête de motifs. Sur les routes d'Italie, l'artiste décide alors d'abandonner la peinture d'histoire pour se consacrer exclusivement à l'art du paysage. Sur de fines toiles enduites ou des feuilles de papier, le jeune artiste capture d'abord au crayon puis à l'huile les massifs montagneux, la végétation ou les bandes de ciels qu'il croise en arpentant le Latium avant de se rendre dans la région de Naples. Là, il fréquente probablement les membres de l'école du Pausilippe, créée par Anton Sminck Pitloo, qui ont sur lui une influence évidente.

Comme Pierre Henri de Valenciennes, Jean Victor Bertin ou Achille Etna Michallon avant lui, Closson porte un intérêt tout particulier à l'étude des arbres. Plusieurs esquisses de

sa main, le plus souvent laissées inachevées, montrent des bosquets d'arbres imposants se détachant sur fond de ciel. Difficiles à localiser en l'absence de toute mention écrite, ses œuvres ont pu être réalisées durant le séjour italien du peintre ou lors de son voyage de retour vers la Belgique. Pour l'une d'elles, l'artiste centre sa composition sur un arbre massif aux branches alourdies par un feuillage dense. Sur la droite, un autre plus frêle cherche la lumière en s'élevant timidement au-dessus des broussailles. Le ciel bleu se couvre de nuages dont le gris ne parvient pas à menacer la clarté d'ensemble. Dans la partie inférieure, le peintre laisse une bande de papier à nu, fidèle à son habitude de ne pas aller au-delà de ce qui lui semble indispensable. Des études assez similaires sont conservées à la Fondation Custodia à Paris et au Metropolitan Museum de New York.

À son retour d'Italie en 1829, Closson s'installe à Liège et participe à quelques salons officiels belges avant d'accepter en 1837 un poste de professeur dans l'académie de sa ville natale. Après son décès en 1842, sa veuve lègue à l'Académie royale des beaux-arts de Liège un ensemble d'études peintes ou dessinées.



13. André GIROUX (1801-1879)

Paysage dans la campagne de Rome, vers 1826

Huile sur papier marouflé sur toile

22 × 39,5 cm



André Giroux, *Paysage près de Corpo di Cava*, vers 1826, huile sur toile marouflée sur panneau, collection particulière

Fils d'Alphonse Giroux, ancien élève de Jacques Louis David reconverti dans le commerce d'art, André Giroux étudie d'abord la peinture auprès de son père. En 1819, il débute au Salon avant d'y être médaillé en 1822. Vers l'âge de vingt ans, il intègre l'atelier de l'architecte Jean Thomas Thibault spécialiste de la perspective et participe aux différents concours de l'École des beaux-arts. Par trois fois il remporte le premier prix d'esquisse peinte en 1822, 1823 et 1824 avant d'être lauréat du grand prix de paysage historique de 1825. Fort de ce succès, il se rend à Rome où, pensionnaire de la Villa Médicis, il retrouve les peintres Théodore Caruelle d'Aligny, Léon Fleury, Édouard Bertin et Camille Corot. Ses œuvres et sa correspondance attestent sa présence dans les environs de Rome, à Subiaco, à Tivoli, puis à Naples en octobre 1826.

Pendant l'une de ses pérégrinations, installé en hauteur, il se saisit d'une feuille qu'il fixe sur une planchette de bois. Là, il trace d'abord au crayon les contours d'un tertre massif qui masque le fleuve dont seul un bras mince apparaît sur la gauche, puis plus loin il esquisse la forme d'un ancien *castello* perché au sommet d'une colline et enfin à l'arrière-

plan la ligne de crête des montagnes. De la pointe de sa brosse, il vient ensuite colorer l'ensemble d'ocres rouge et jaune pour la terre et les plaines, d'un vert éteint pour la végétation chauffée par le soleil, d'un bleu pur pour le ciel et d'un doux mauve pour évoquer les montagnes dans le lointain. D'une grande pureté, la composition de ce paysage à l'huile sur papier est divisée en deux par la ligne d'horizon. Dominé par un ciel sans nuages, le premier plan s'impose à nous avec une étrange proximité alors que la construction de pierre du second plan témoigne seule de l'activité humaine du passé.

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



14. Attribué à Éloi Firmin FÉRON (1802-1876)

Un berger endormi à Subiaco, 1828

Huile sur papier maroufflé sur carton

21,5 × 28,5 cm

Localisé et daté en bas à droite *Subiaco/juin 1828*



Éloi Firmin Féron,
Un mas à Saint-Tropez,
1829, huile sur papier
maroufflé sur carton,
collection particulière

L'intérêt des collectionneurs, des musées et des historiens de l'art pour les paysages à l'huile sur papier est relativement récent. Très longtemps, ces œuvres exécutées par les peintres lors de leurs voyages restaient remises dans des cartons au fond des ateliers puis dans les caves et greniers des descendants de ces artistes. Fragiles, de petits formats et rarement signées, ses études apparaissaient comme de simples exercices réduits au rang de témoignages au même titre que les dessins préparatoires ou la correspondance. Depuis les années 1980, grâce à l'impulsion donnée par certains conservateurs, collectionneurs et marchands, ces prises de vues délicates ont su séduire le public par leur charme et leur spontanéité. Quelques noms d'artistes, pour certains jusque-là oubliés, ont été rapidement associés à cette pratique : Pierre Henri de Valenciennes, Jean Joseph Xavier Bidault et Achille Etna Michallon pour les plus récurrents. Corot, dont la célébrité constante n'a pas attendu ce regain d'intérêt, voit ses œuvres peintes sur le motif en Italie déchaîner les passions aux dépens de celles réalisées durant sa période de maturité. Toutes les études de plein air ont longtemps été données à ces quelques noms et à ceux d'artistes étrangers anglais, allemands et scandinaves. Quelques autres paysagistes du début du XIX^e siècle ont peu à peu rejoint ce corpus, tels Léon Fleury, André Giroux, Jules Coignet ou Théodore Caruelle d'Aligny. Au gré de la réapparition sur le marché de certains fonds d'atelier, les amateurs ont découvert que les peintres

d'histoire, les graveurs, les sculpteurs pratiquaient eux aussi le paysage sur le motif durant leurs voyages d'étude en Italie. À ce titre on peut citer les nombreuses et séduisantes études d'Auguste Vinchon et de Léon Cogniet qui, bien que peintres d'histoire en résidence à la Villa Médicis, se sont adonnés avec talent à l'art du pleinairisme.

Une très belle étude sur papier, non signée mais localisée à «Subiaco» et datée précisément de «juin 1828», nous montre un jeune berger endormi au bord d'un chemin. Si son style synthétique, spontané et brillant n'évoque aucun des artistes francophones connus et présents à ce moment-là à Subiaco, elle est en revanche très comparable à une autre huile sur papier réalisée à Saint-Tropez l'année suivante par Éloi Firmin Féron. Lauréat du grand prix de Rome en 1826, ce peintre séjourne en Italie comme pensionnaire de l'Académie les années suivantes. Présent à Rome et dans ses alentours en 1828, il peut se rendre facilement à Subiaco et avoir rencontré Corot dont l'influence est ici perceptible. À son retour en France, Féron connaît une carrière officielle durant la monarchie de Juillet en contribuant aux décors du château de Versailles, en participant régulièrement aux salons officiels et en voyageant en Algérie. Son talent de paysagiste se retrouve dans ses vues d'Afrique du Nord et dans certaines de ses toiles de genre à l'image de celle intitulée *Louis-Philippe et sa famille visitant les ruines du château de Pierrefonds* en 1833.



15. Édouard Henri Théophile PINGRET (1785-1869)

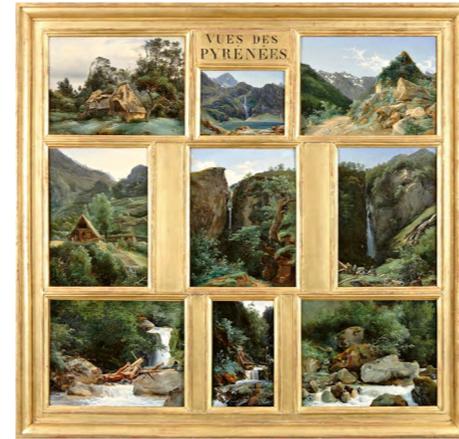
Cascade des demoiselles dans la vallée du Lys, 1832

Huile sur papier marouflé sur toile

37,5 × 29,7 cm

Signé en bas à gauche *Ed Pingret*

Localisé et daté au dos de la toile de marque Haro *cascade des demoiselles/ vallée du lys/ Bagnères de Luchon/ pyrénées/ 1832*



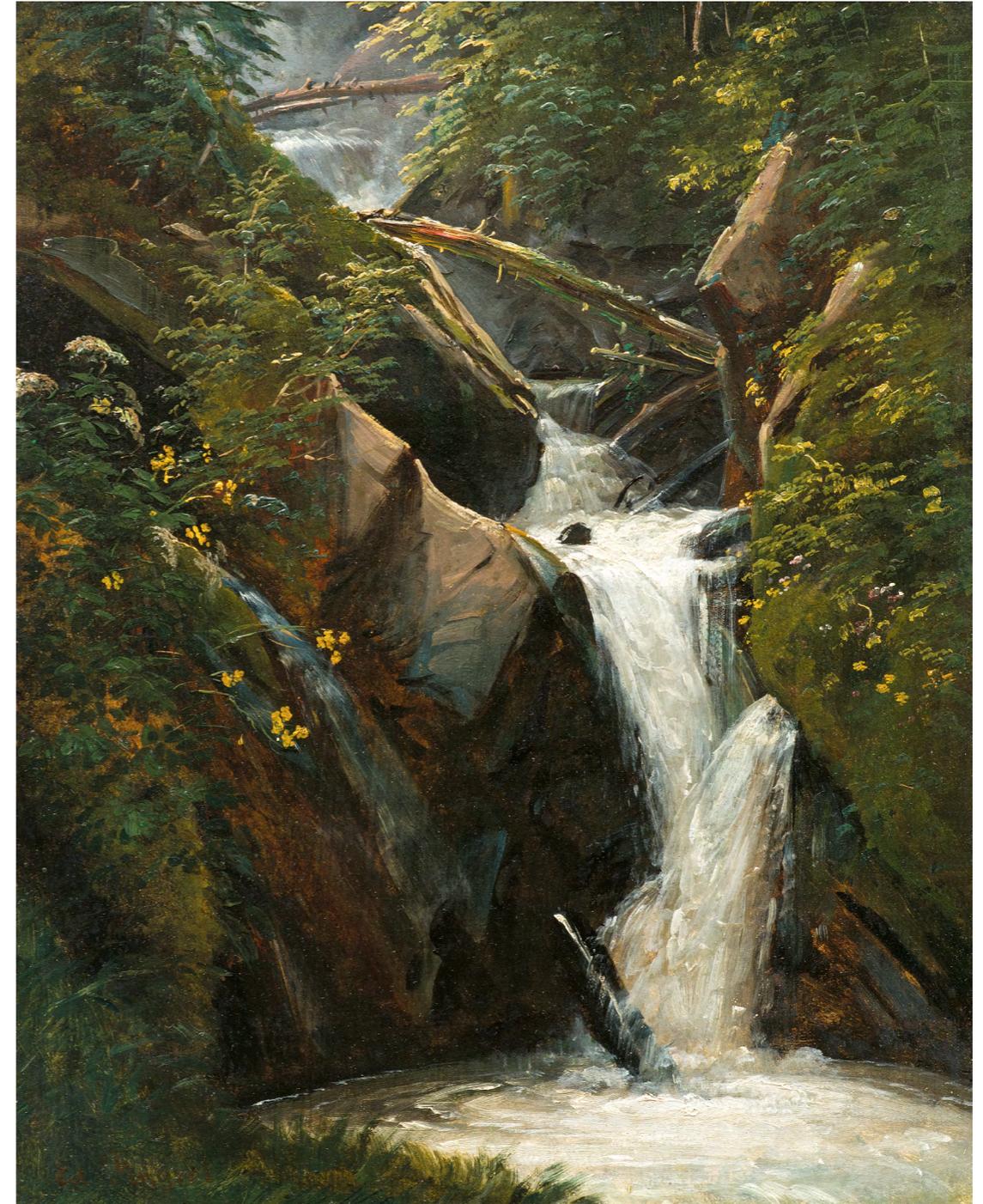
Louise Joséphine Sarazin de Belmont, *Vues des Pyrénées*, entre 1828 et 1835, huiles sur papiers contrecollés sur panneau, collection particulière

Édouard Pingret, issu d'une famille bourgeoise de Saint-Quentin dans l'Aisne, étudie la peinture avec Jacques Louis David et Jean-Baptiste Regnault avant de gagner l'Italie pour parfaire sa formation à l'Académie de Saint-Luc et fréquenter les peintres français résidant à Rome. Durant son séjour, parcourant les campagnes, il remplit ses cartons de dessins et de paysages peints à l'huile sur papier. De retour à Paris, il fait ses débuts au Salon de 1810 et reçoit ses premières commandes, principalement des portraits. Élu professeur à l'école de dessin de Saint-Quentin en 1822, il conserve ce poste jusqu'en 1829. Excellent lithographe, il fournit de nombreuses planches aux éditeurs parisiens et fait publier en 1825 les vues lithographiées de ses dessins rapportés d'un voyage en Suisse avant de se rendre dans les Pyrénées en vue d'un nouveau recueil.

Avec le développement du thermalisme tout au long du XIX^e siècle, les Pyrénées deviennent une destination prisée. On assiste alors à un véritable engouement pour les excursions sur les sites naturels majeurs accessibles depuis les principaux lieux de villégiature à la mode. En 1832, installé pour plusieurs mois à Bagnères-de-Luchon, Édouard Pingret peut arpenter la très belle vallée du Lys qui tient son nom d'une petite rivière affluent de la Pique. Cette vallée est alors

réputée pour ses nombreuses chutes d'eau dont fait partie celle des Demoiselles. Face à la cascade, d'un geste aussi rapide que virtuose, l'artiste commence à saisir le caractère impétueux et sauvage du lieu. L'eau s'y écoule avec vivacité, passant d'un palier au suivant pour atteindre une retenue en contrebas. La végétation sauvage couvre les lourds rochers qui brillent sous la lumière du soleil s'immiscant entre les branches. De délicates fleurs jaunes ponctuent les pentes abruptes tandis que des troncs arrachés à la terre se sont couchés au-dessus de l'onde. De retour à Paris après l'été 1833, Pingret confie à Jean-François Bernard et Pierre Thierry le soin de lithographier les dessins rapportés de son voyage. L'ouvrage intitulé *Costumes des Pyrénées [sic]*, publié en 1834, contient 41 compositions sur lesquelles sont mis en situation les différents types et costumes pyrénéens. Si les planches intègrent pour la plupart un décor, aucune ne représente la cascade des Demoiselles.

Par la suite, Pingret édite d'autres recueils lithographiques, dont le *Voyage de S. M. Louis-Philippe I^{er}, roi des Français, au château de Windsor* en 1846 et continue de voyager en se rendant jusqu'au Mexique. Il expose ses toiles au Salon jusqu'en 1867 et contribue au vaste chantier de Versailles pour lequel il peint une vingtaine d'œuvres.



16. Pierre DUVAL LE CAMUS (1790-1854)

Le Petit Balayeur, vers 1835

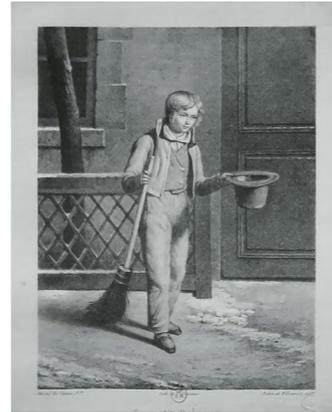
Huile sur toile

37 × 28 cm

Signé en bas à droite *Duval LC*

Marque de toile Alphonse Giroux

Julien de Villeneuve d'après Pierre Duval Le Camus, *Le Petit balayeur*, n. d., lithographie, Paris, musée Carnavalet



D'abord destiné au commerce par son père, Pierre Duval choisit d'emprunter la voie des arts et entre successivement dans les ateliers de Claude Gautherot puis de Jacques Louis David vers 1806-1808. Le jeune artiste, qui ne semble pas pressé de faire carrière, se marie en 1813 puis débute au Salon de 1817 sous le nom de Duval Le Camus, ajoutant le patronyme de son épouse au sien. Dans ses premières peintures, on perçoit déjà l'influence de Martin Drölling et de Louis Léopold Boilly, maîtres de la peinture de genre intimiste. Excellent praticien, Duval Le Camus privilégie les toiles de petits formats traitées avec une grande minutie et un sens appuyé du détail. Ce goût inspiré par l'art hollandais du XVII^e siècle est soutenu en France par la duchesse de Berry.

Tout au long de sa vie, Pierre Duval Le Camus alterne entre deux spécialités : celle du portrait, le plus souvent en pied sur de petits formats et celle de la peinture de genre, illustrant des sujets populaires. Au sein de cette seconde catégorie se détache un attrait particulier pour la représentation des enfants des rues de Paris, mendiants, ramoneurs et balayeurs, le plus souvent arrachés à leur Savoie natale. Son *Petit Balayeur* exposé au Salon de 1824 en est un parfait exemple et sera largement diffusé par la lithographie. Dix ans plus tard, le peintre reprend ce propos dans une toile un peu plus grande, mais qu'il n'expose pas au Salon. Cette fois, le jeune balayeur se tient droit face à nous, le sourire aux lèvres. Sa main

gauche tient le balai avec lequel il vient de déblayer la neige alors que la droite, ouverte dans notre direction, sollicite une rétribution méritée. L'enfant coiffé d'un bonnet rouge se détache au centre de l'œuvre sur un décor fourmillant de détails. Directement derrière lui, sur le mur, quatre affiches sont collées. L'artiste, malgré le format réduit de l'ensemble, a pris soin d'en rendre les textes de ces « placards » clairement lisibles : l'affiche orange, placée en haut à droite, évoque un ouvrage sur les « Victoires et conquêtes de Napoléon ». Juste en dessous, la blanche annonce une loterie au profit des indigents et porte les noms de dames illustres associés à ceux de différents artistes, amis du peintre. L'affiche verte promet une récompense de 500 francs pour un chien perdu et la bleue annonce une campagne de vaccination gratuite organisée par la mairie du 4^e arrondissement de Paris. Cette dernière porte le nom d'Athanase Legros, maire entre 1834 et 1839. Le peintre installé dos au Louvre a complété son décor en représentant, sur la droite, l'Institut de France, siège des académies.

À la fin de sa vie, Pierre Duval Le Camus s'installe à Saint-Cloud, ville dont il sera élu maire un an avant sa mort en 1854. Son fils, Jules Alexandre (1814-1878) suivra ses traces en faisant lui aussi une belle carrière de peintre. Le musée des Avelines a consacré en 2010 une exposition aux Duval Le Camus père et fils.

Nous tenons à remercier Jessica Volet pour son aide dans l'élaboration de cette notice.



17. François Joseph NAVEZ (1787-1869)

Étude présumée pour un Oliver Cromwell, vers 1835

Huile sur toile

38 × 30 cm

Provenance : descendants de l'artiste; collection privée, Belgique



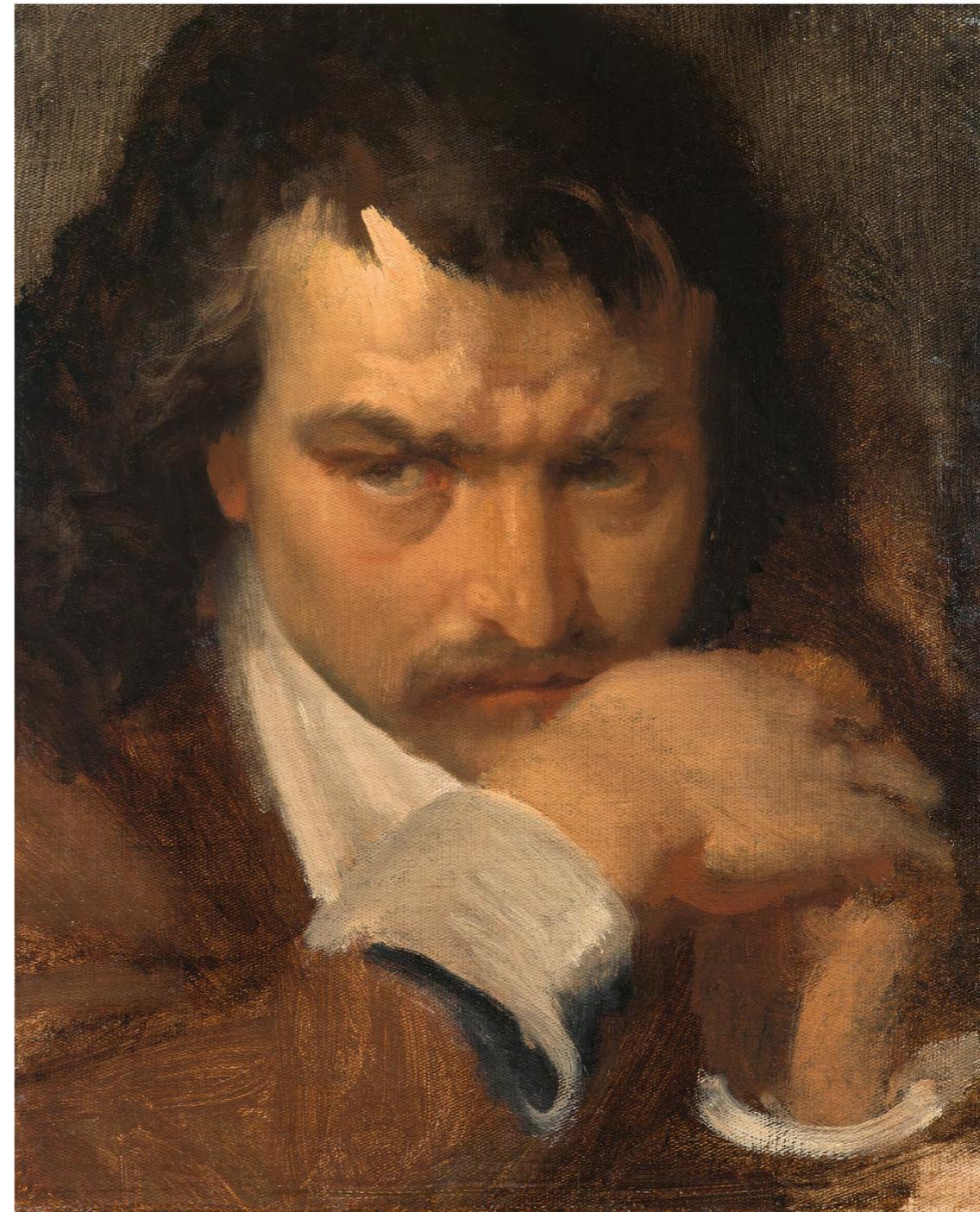
François Joseph Navez,
Étude d'homme, vers 1835-
1840, dessin sur papier,
collection particulière

François Joseph Navez grandit à Charleroi dans un contexte privilégié. Sa formation artistique, soutenue par sa famille, débute en 1803 auprès de Célestin François à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles. Plusieurs fois récompensé durant son parcours académique, le jeune homme reçoit le grand prix de peinture en 1812 associé à une bourse d'étude qui lui permet de se rendre à Paris l'année suivante afin d'intégrer le célèbre atelier de Jacques Louis David. À la chute de l'Empire, celui-ci, considéré comme « régicide » est contraint à l'exil et s'installe à Bruxelles. Navez l'accompagne puis prend la route pour l'Italie où il arrive en 1817. Là, il fait la connaissance de Jean Auguste Dominique Ingres et retrouve plusieurs de ses condisciples parisiens. Pendant les quatre années passées à Rome au contact des œuvres de maîtres anciens, le peintre affirme son style tout en faisant la preuve de son talent de portraitiste, mais aussi comme peintre de genre et de sujets religieux. Ses portraits de groupe souvent de grandes dimensions témoignent du souvenir des œuvres flamandes et hollandaises inlassablement copiées à Bruxelles et à Paris.

De retour chez lui en 1821, il rejoint David auquel il offre un soutien et une affection sans faille durant les dernières années de sa vie. Installé rue Royale, Navez ouvre son propre atelier où il reçoit de nombreux élèves et accepte plusieurs charges officielles, dont la direction de l'Académie royale des beaux-arts à partir de 1831 puis la vice-présidence de la

Commission royale des monuments en 1835. De cette époque date une étude de tête d'homme récemment redécouverte et qui ne semble pas avoir servi à quelque composition. Peinte sur un morceau de toile libre, elle représente un homme habillé à la mode du XVIII^e siècle, le visage légèrement baissé. Le modèle, qui tient ses mains serrées sous son visage, regarde vers la droite, sombre et inquiet. Un dessin à la sanguine, longtemps conservé par les descendants du peintre et connu aujourd'hui par une photographie, prépare à cette étude avec quelques infimes variations et un cadrage élargi.

Si aucune mention ne précise les intentions de Navez ou l'identité du personnage, quelques éléments de la composition semblent néanmoins renvoyer aux codes traditionnellement utilisés pour représenter Oliver Cromwell (1599-1658). Ce militaire et homme politique anglais, célèbre pour avoir dirigé le gouvernement républicain après l'exécution du roi Charles I^{er} d'Angleterre, devient au XIX^e siècle une figure récurrente de l'art romantique naissant. Héros littéraire ou théâtral pour Walter Scott, Balzac, Hugo et Dumas, il apparaît également comme le protagoniste de peintures et de dessins chez Delacroix, Delaroche, David Wilkie ou Devéria. Quoique les archives et les différentes biographies de Navez ne mentionnent ni œuvre ni projet intégrant ce personnage, l'artiste aura pu envisager un temps d'en faire le sujet d'une composition, à laquelle il aura finalement renoncé.



18. Ary SCHEFFER (1795-1858)

Étude pour La Plainte de la jeune fille, vers 1836-1837

Huile sur papier marouffé sur toile

42,5 × 34,8 cm

Provenance : probablement ancienne collection Mme Lefuel selon Marthe Kolb dans *Ary Scheffer et son temps*, Paris, Boivin, 1937, p. 475



Anonyme, *Les Plaintes de la jeune fille* de 1849, photographie du tableau publiée par Goupil & Cie dans *Album de photographies des œuvres de Scheffer*, Amsterdam Museum

«La forêt de chênes mugit, les nuages avancent; la jeune fille est assise sur le vert rivage; le flot se brise, se brise avec force, et elle jette ses soupirs dans la sombre nuit, l'œil obscurci par les larmes. Le cœur est mort, le monde est vide, et n'offre plus rien désormais au désir.

Ô sainte, rappelle ton enfant! J'ai joui du bonheur terrestre : j'ai vécu, j'ai aimé.»

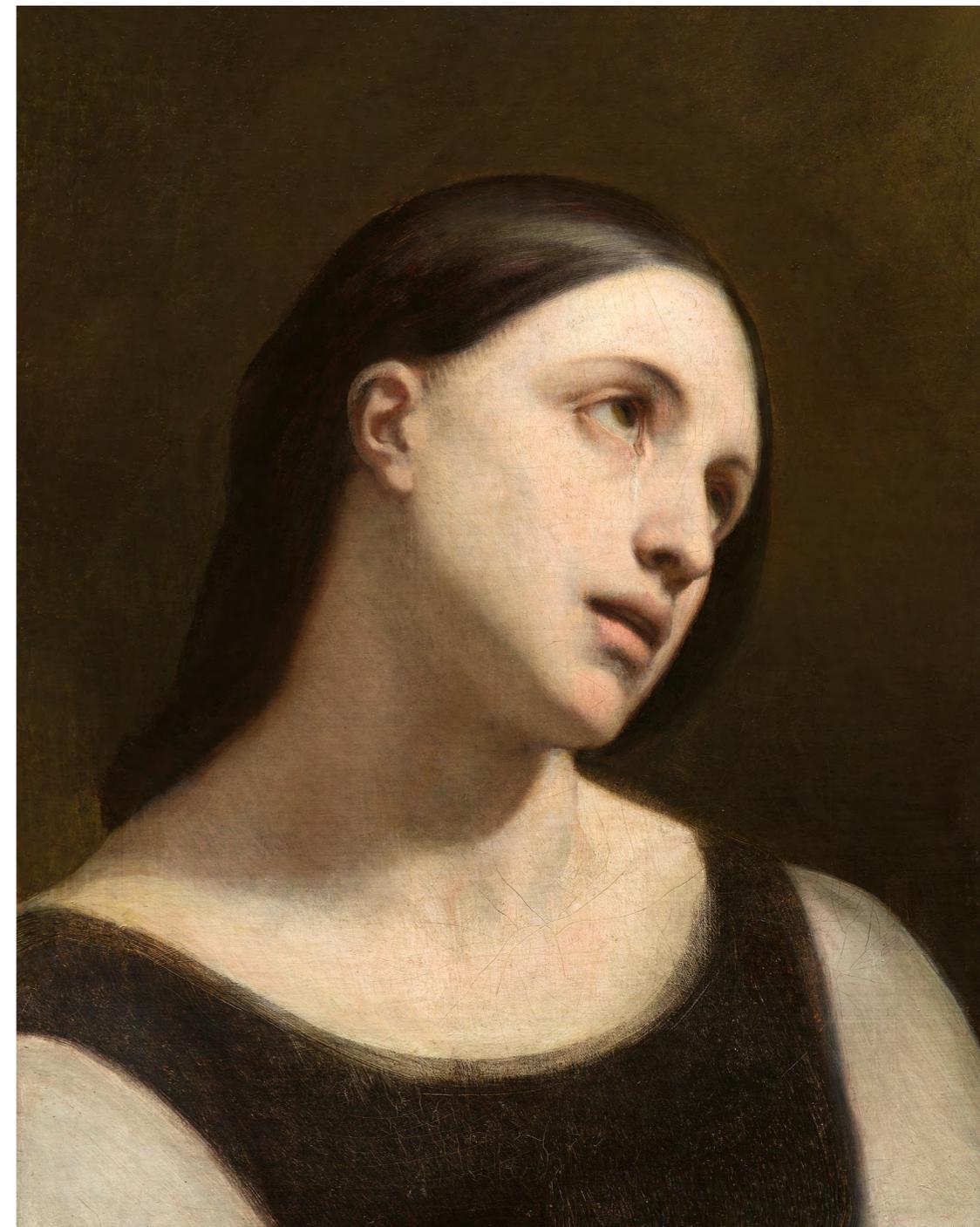
Friedrich von Schiller, «La Plainte de la jeune fille» [extrait], 1798

Dès les années 1820, Ary Scheffer est fasciné par un court poème de Friedrich von Schiller intitulé «La Plainte de la jeune fille» dont les premières lignes lui inspirent plusieurs œuvres tout au long de sa carrière. D'abord représentée sur des toiles de petit format, la jeune fille assise seule sur un rivage et pleurant face à la mer illustre parfaitement le début du poème. Vers 1836, Scheffer revient au texte de Schiller pour une peinture plus ambitieuse destinée à la princesse Marie d'Orléans, fille de Louis-Philippe. Cette nouvelle composition doit intégrer, en plus de la jeune fille en larmes, la sainte à laquelle elle s'adresse dans la seconde partie du poème, passant d'une interprétation allégorique et romantique du sujet à une image de piété chrétienne.

La toile, présentée au Salon, est ainsi décrite par Hippolyte Fortoul dans le journal *Le Monde* du 8 avril 1837 : «La Vierge vient au secours de celle qui l'implore au bord de l'abîme;

mais la douleur de l'infortunée est si grande que la présence de la reine céleste ne peut la calmer aussitôt. Si elle ne désespère plus, elle pleure toujours; ses mains sont jointes, mais encore serrées avec angoisse; sa tête, qui se lève vers le ciel, est encore penchée vers la terre; M. Scheffer lui a donné des larmes intarissables, et, par une habileté que nous ne nous sommes point lassés d'admirer, il a jeté sur le cou toute une ligne d'ombre, qui fait entendre aux yeux les sanglots étouffés qu'exhale sans fin la poitrine de la pauvre délaissée.»

Il semblerait qu'il existe deux versions différentes de la composition : celle exposée au Salon de 1837, dont le registre suggère un format horizontal (100 × 180 cm), et une seconde destinée au collectionneur néerlandais Edward Levien Jacobson peinte en 1849 dans un format vertical et cintré (171 × 130 cm). Connue par des gravures et des photographies, la composition montre les deux personnages en vis-à-vis séparés par une diagonale. Pour les deux versions de 1837 et 1849, Ary Scheffer réalise plusieurs esquisses et études. L'une d'elles, peinte à l'huile sur papier, s'attarde sur la représentation du haut du corps de la jeune fille. Si le visage est identique à celui de l'œuvre finale, le vêtement composé d'un bustier brun foncé diffère. Les manches blanches sont plus hautes dans l'étude que dans le tableau définitif, à l'image du costume de sa *Marguerite* exposée au Salon de 1831.



19. Anton HANSCH (1813-1876)

Souche d'arbre, vers 1845

Huile sur papier

11,4 × 19,7 cm

Signé au verso *Hansch* et dédié en allemand [partiellement déchiffrable]



Anton Hansch, *Près de Reichenau*, 1855, huile sur toile marouflée sur carton, collection particulière

Anton Hansch naît à Vienne en 1813 dans une famille d'artisans spécialistes des fleurs artificielles. Enfant, le futur peintre aide ses parents dans l'atelier avant d'entrer à l'Académie de Vienne à l'âge de treize ans. Élève de Josef Mössmer, il se forme comme peintre de fleurs jusqu'en 1836. À la fin de ses études, deux de ses œuvres exposées reçoivent des éloges avant d'être acquises pour l'une par l'Association artistique viennoise et pour l'autre par l'archiduc François Charles d'Autriche qui devient l'un de ses mécènes. Préférant finalement l'art du paysage à celui des fleurs, le jeune homme entreprend de nombreux voyages en Allemagne, en Belgique, en Suisse et en Italie. Les années suivantes, ses toiles sont régulièrement récompensées par des prix aux différents salons autrichiens.

Contemporain du peintre Ferdinand Georg Waldmüller, Anton Hansch est l'un des représentants du style Biedermeier dominé par l'art du paysage et de la scène de genre. Adeptes de la peinture sur le motif, Anton Hansch adopte très tôt une approche idéaliste du paysage. De sa formation comme peintre de fleurs, il conserve le souci du détail, traduisant sur

le papier ou sur la toile le moindre pétale et le plus infime brin d'herbe avec une précision botanique. Sur l'une de ses études peintes à l'huile sur papier de très petit format, l'artiste concentre son attention sur la souche d'un arbre coupé. Il centre sa composition sur la base du tronc dont les racines sortent de terre. Un rayon de soleil traversant la canopée vient éclairer l'écorce en lui donnant des reflets argentés. D'un geste vif et minutieux, Hansch détaille la végétation environnante et rehausse ses verts et ses bruns de quelques touches de violet.

Nommé en 1848 à l'Académie des beaux-arts de Vienne, Anton Hansch connaît une carrière ponctuée d'honneurs et de commandes prestigieuses, couronnée en 1869 par l'exposition de cent quatre-vingts de ses paysages alpins à la Künstlerhaus de Vienne. Victime de la crise financière de mai 1873, le peintre ruiné est contraint de vendre l'ensemble de ses esquisses à l'huile sur papier. Devenu aveugle en 1875, Anton Hansch meurt l'année suivante à l'âge de soixante-trois ans. Célébré en son temps, son œuvre reste aujourd'hui à redécouvrir et mériterait une étude approfondie.



20. Tony JOHANNOT (1803-1852)

L'Ange gardien, 1847

Huile sur panneau

32,5 × 24,2 cm

Signé et daté en bas à droite T.Y.JOHANNOT 1847

Franz Niklaus König d'après Tony Johannot, frontispice pour *Le Génie du christianisme* de Chateaubriand in *Œuvres de Chateaubriand*, Paris, Furne, 1832, eau-forte, Genève, musée d'art et d'histoire

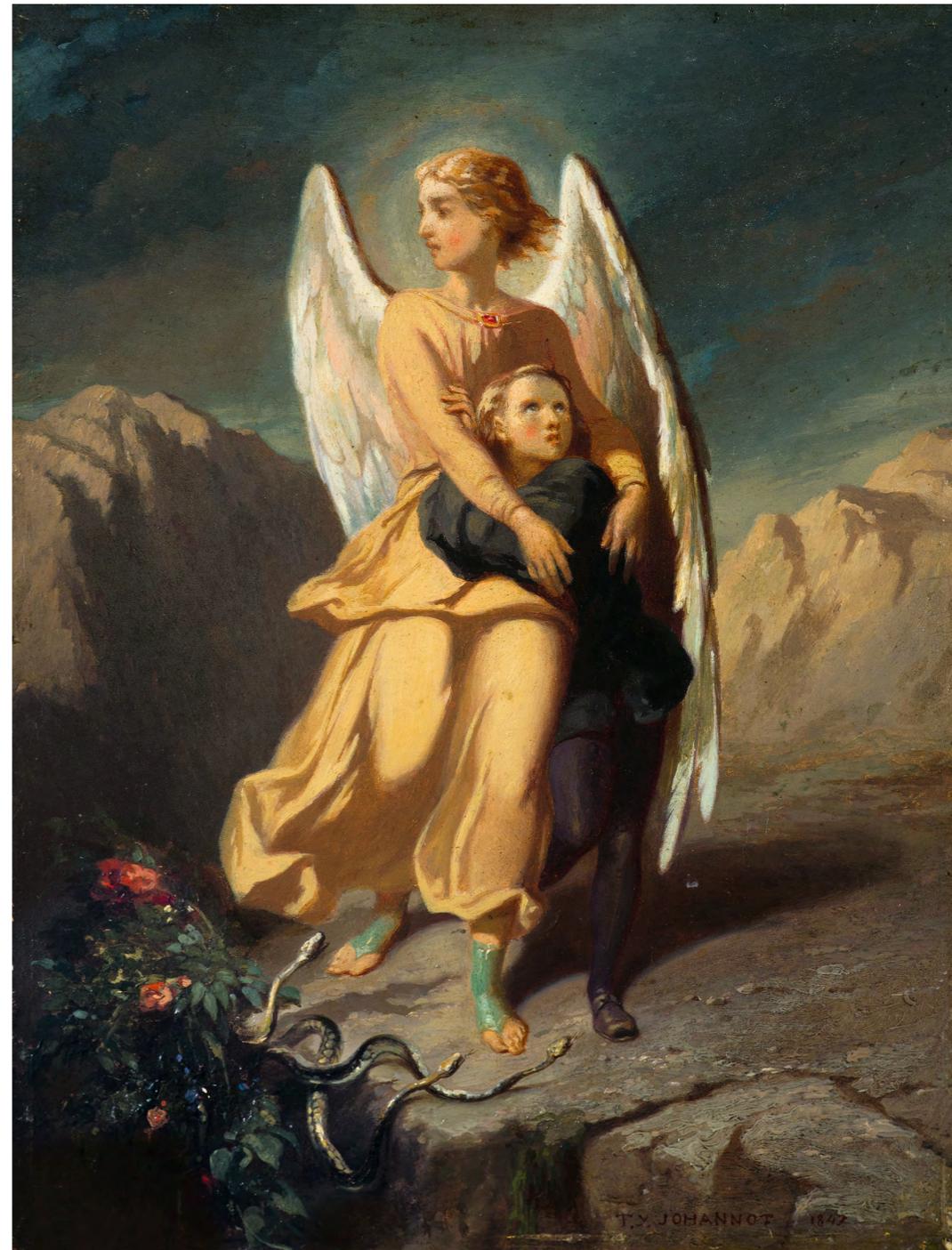


Né en Allemagne en 1803, Tony Johannot, installé en France avec sa famille, se forme auprès de son père, lui-même peintre, et de ses frères, avant de participer au Salon. Il y présente d'abord des lithographies d'après ses contemporains et amis Scheffer, Devéria ou encore Desenne, puis à partir de 1831 expose des peintures de son invention. Avec son frère aîné 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. Au début des années 1830, les frères Johannot se voient confier par Charles Furne les illustrations d'une nouvelle édition du *Génie du christianisme* de Chateaubriand. Le texte rédigé à la fin du XVIII^e siècle, durant l'exil en Angleterre de son auteur, est publié pour la première fois en 1802. Dans un contexte postrévolutionnaire marqué par l'anticléricalisme de la philosophie des Lumières, Chateaubriand défend l'idée que seul «le christianisme explique le progrès dans les lettres et les arts». Si Alfred se charge de la plus grande partie des dessins, Tony invente en guise de frontispice la première image de l'ouvrage.

En 1847, Tony Johannot se souvient de cette composition pour réaliser une petite huile sur panneau. Malgré quelques

différences, la peinture et la gravure représentent le même sujet : un jeune garçon confronté à une nature menaçante et protégé par son ange gardien. Dans la peinture, le danger symbolisé par le ravin est remplacé par un buisson de roses d'où s'échappent trois serpents. L'animal évoque pour les chrétiens, depuis sa rencontre avec Ève dans la Genèse, la tentation du Malin. Le peintre semble faire référence à une prière pourtant absente du texte de Chateaubriand, *L'Angele Dei* : «Ange de Dieu, qui êtes mon Gardien, par un bienfait de la divine Providence; éclairez-moi, protégez-moi, dirigez-moi, et gouvernez-moi. Ainsi soit-il.» Le frontispice gravé d'après Johannot par le Suisse Franz Niklaus König (1765-1832) montre un jeune voyageur, évocation de Chateaubriand, protégé par un ange alors qu'il marche le long d'un chemin escarpé. Une mention sur la planche renvoie étrangement au chapitre VI du cinquième livre, passage dans lequel l'auteur évoque les oiseaux sans mentionner nulle part la figure de l'ange protecteur ou du voyageur.

Après le mort de son frère Alfred en 1838, Tony Johannot poursuit seul sa carrière d'illustrateur et de peintre. Les titres de ses œuvres exposées au Salon à partir de 1844 témoignent d'une inspiration religieuse nouvelle que l'on retrouve dans son *Ange gardien* de 1847.



21. Dominique Louis Féréol PAPETY (1815-1849)

Allégorie de la fondation de Marseille, vers 1847-1848

Huile sur toile

48 × 73 cm

Marque de toile de la maison Lentaigne à Paris [active uniquement en 1847]



Dominique Papety, *Étude pour Rêve de Bonheur*, 1831, huile sur toile, Compiègne, musée Antoine Vivenel

Originaire de Marseille, Dominique Papety remporte le grand prix de peinture en 1836 et devient pensionnaire de la Villa Médicis alors dirigée par Jean Auguste Dominique Ingres. Le grand maître de Montauban a sur le jeune artiste une incontestable influence et reconnaît immédiatement la particularité de son talent en disant de lui que «ce ne fut jamais un élève [mais] un maître dès qu'il toucha un pinceau». Durant son séjour en Italie de 1837 à 1842, Papety travaille à une composition monumentale (370 × 635 cm) qui deviendra son chef-d'œuvre : *Rêve de bonheur*. Commencée à Rome, la toile inachevée accompagne le peintre lors de son retour à Paris en 1842. Après plusieurs mois de travail, l'œuvre terminée est présentée au Salon de l'année suivante. Bien que récompensé par un prix d'honneur, le tableau influencé par la pensée utopique de Charles Fourier déclenche la polémique et n'est pas acquis par l'État.

En 1846, Dominique Papety accompagne François Sabatier, riche collectionneur et grand amateur d'antiquités, jusqu'en Grèce avant de revenir brièvement en France. De cette période datent de nombreuses idées pour des tableaux d'église ou pour des commandes – réalisés ou non – dont la correspondance publiée du peintre garde la mémoire. Parmi ces projets, on trouve la trace d'une *Résurrection de Lazare* et de deux compositions sur le mythe de la fondation de Marseille : *Les Noces de Gyptis* et *La Coupe de Gyptis*. Si le musée Fabre de Montpellier possède un dessin et une esquisse représentant l'épisode des noces, la redécouverte d'une grande étude inédite dans sa composition rend compte des hésitations et

Nous remercions M. François Amprimoz, qui a aimablement confirmé l'authenticité de cette œuvre et qui l'inclura dans son catalogue raisonné en préparation.

des ambitions du peintre sur ce thème. La toile rappelle le *Rêve de bonheur* auquel elle emprunte le principe d'un paysage idyllique animé de nombreux personnages vêtus à l'antique. Entourée d'arbres, une sculpture en marbre représentant une divinité antique assimilable à Déméter, déesse grecque de l'agriculture et des moissons, trône au centre. Debout, s'appuyant sur le socle de la statue, un homme tend le bras vers la mer et les côtes visibles à l'arrière-plan. Serrée contre lui, une jeune femme nous tourne le dos. Ce couple peut évoquer les deux figures mythiques chères à Papety, marseillais d'origine : la Gauloise Gyptis et le Grec Protis qui selon la légende créèrent ensemble la ville de Massalia. L'œuvre allégorique pourrait alors apparaître comme une synthèse parfaite de l'amour du peintre pour la Grèce et de son affection pour la cité de son enfance. Si cette esquisse ne semble pas avoir donné lieu à une œuvre achevée, trois croquis redécouverts en avril 2024, titrés *Marseille*, *Massilia* et *Massa* montrent que le peintre projetait de réaliser une composition d'envergure sur le thème de la ville. Bien que difficilement lisibles, ces trois études reprennent l'idée d'une accumulation de figures dans un paysage et semblent s'intégrer dans un décor mural. Sur l'une d'elles, nous retrouvons à droite l'évocation du couple Gyptis et Protis, presque à l'identique.

Dès le mois d'août 1847, Papety repart en voyage et contracte le choléra en Morée. Très malade, il retourne à Marseille pour se soigner et meurt prématurément en septembre 1849 à l'âge de trente-quatre ans.



22. Pierre Auguste PICHON (1805-1900)

Étude de bras pour Les Saintes Femmes au tombeau,
vers 1848

Huile sur toile

32,3 × 24,5 cm

Titre en bas à droite *Les saintes femmes/ au tombeau*



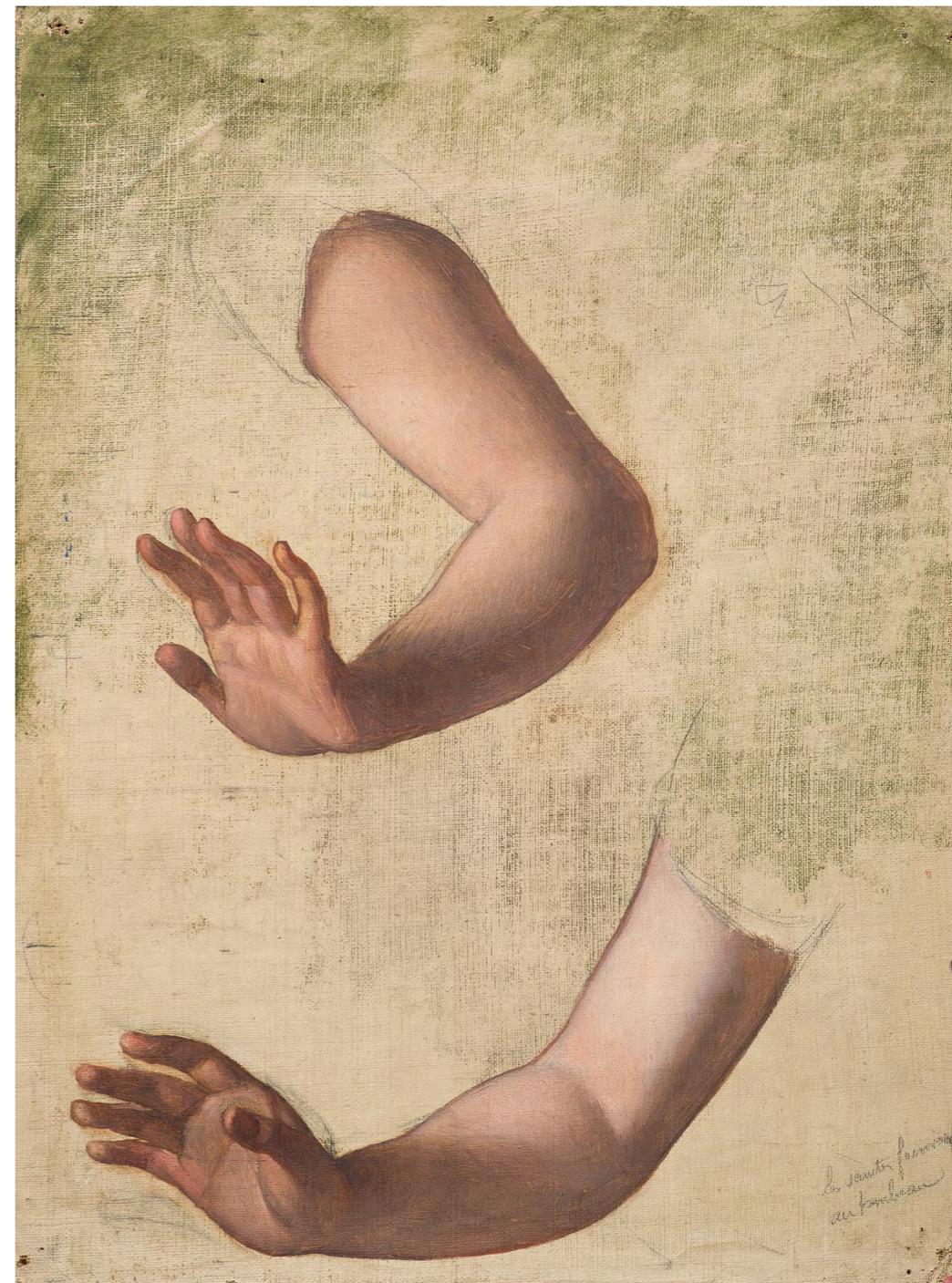
Pierre Auguste Pichon, *Les Saintes Femmes au tombeau*, vers 1848, huile sur toile, presbytère de l'église Saint-Pierre-Saint-Paul, Freigné

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 ouvre à la fin de l'année 1825 son atelier. Il y fait la connaissance d'Henri Lehmann, des frères Balze et Flandrin, de 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 à Paris. 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 de Ferdinand Philippe duc d'Orléans en 1842, d'exécuter les répliques commandées par la famille royale du portrait qu'il a fait du jeune prince défunt. Pichon collabore également à différents projets de décors, tels ceux du château de Dampierre et de 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 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 la chapelle 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 pour chaque détail de sa composition. L'une d'elles, peinte à l'huile sur un morceau de toile préparée, montre deux bras de femme placés l'un au-dessus de l'autre. Finalement non utilisés dans l'œuvre définitive, ces deux éléments témoignent des hésitations du peintre et de ses nombreuses recherches. La douceur et la virtuosité technique de cette étude rappellent l'art d'Ingres et évoquent certaines des plus belles feuilles de la Renaissance.

Les Saintes Femmes au tombeau n'obtient 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'Érdre où, malgré son mauvais état, elle se trouve toujours aujourd'hui.



23. Eugène DEVÉRIA (1805-1865)

Portrait d'un jeune Écossais, vers 1850-1854

Huile sur toile

73 × 60 cm

Signé en bas à droite *Eug. Deveria*



Eugène Devéria, *Lawrence Davidson et de ses trois fils*, 1850, huile sur toile, collection particulière

Avec *La Naissance d'Henri IV*, qui connaît un immense succès au Salon de 1827 et est acquis par l'État, Eugène Devéria apparaît comme l'un des chefs de file du mouvement romantique en France. Il fréquente les cénacles littéraires parisiens où il se lie d'amitié avec Victor Hugo, Alexandre Dumas, Alfred de Musset et Franz Liszt, tous portraiturés par son frère aîné Achille. Durant les années 1830, Eugène reçoit de nombreuses commandes officielles pour le Louvre, Versailles et différentes églises parisiennes. Son triomphe de 1827 ne se renouvelant pas lors des salons suivants, le peintre accepte de s'éloigner de la capitale avec sa famille en 1838 pour réaliser les décors de la cathédrale Notre-Dame-des-Doms en Avignon. Déjà très affaibli par des conditions de travail difficiles, Eugène Devéria doit quitter la ville en 1841 à cause de terribles inondations. L'artiste s'installe alors à Pau, dans sa région d'origine où il tente de reprendre des forces. De cette période de sa vie date sa conversion au protestantisme.

Appelé en Hollande pour réaliser le portrait de la reine Sophie, Eugène Devéria arrive à Rotterdam en juin 1849. La toile terminée est très mal accueillie et le peintre décide de partir pour l'Angleterre, sans argent. La présence d'un oncle installé à Édimbourg guide ses pas jusqu'en Écosse où il est accueilli chaleureusement dans le quartier de New Town.

Les riches familles protestantes de la région lui commandent des œuvres, à l'image du duc Lawrence Hamilton, un avocat réputé et francophile qui charge le peintre de réaliser son portrait avec ses trois fils. Pour cette toile, le père et ses enfants sont représentés en tenue de pêche, cannes à la main, devant les ruines d'une forteresse médiévale possiblement inspirées par celles de Holyrood Abbey. Ce décor se retrouve presque à l'identique en fond du portrait d'un jeune garçon dont l'identité n'est pas parvenue jusqu'à nous. Âgé d'une dizaine d'années, le modèle blond aux yeux bleus est vêtu d'un costume noir à col blanc et tient un bâton dans sa main gauche. L'œuvre est une des nombreuses commandes reçues par l'artiste durant son séjour écossais.

De retour en France en 1851, Devéria refait plusieurs séjours en Écosse les années suivantes et continue d'exposer principalement des portraits à la Royal Scottish Academy et à la Royal Academy de Londres jusqu'en 1856. Après un passage à Avignon pour achever les décors de la cathédrale, le peintre rentre définitivement à Pau auprès de sa famille. En 1861, il participe une dernière fois au Salon de Paris avec *La Réception de Christophe Colomb par Ferdinand et Isabelle*. Le peintre meurt à Pau quatre ans plus tard, le 3 février 1865. Certains journaux écossais, dans leurs chroniques artistiques, se font alors l'écho du triste événement.



24. Barthélemy MENN (1815-1893)

Paysage à Nepi, 1852

Huile sur papier marouflé sur carton

19,5 × 27,5 cm

Localisé et daté en bas à droite *Nepi* [1] *Juin 52*

Provenance : collection particulière, Suisse

Né en Suisse en 1815, Barthélemy Menn entre à l'école des beaux-arts de Genève à l'âge de seize ans avant d'être admis dans l'atelier du peintre Jean Léonard Lugardon en 1832. Grâce à la recommandation de ce dernier, Menn se rend à Paris auprès d'Ingres afin de terminer sa formation. Peu de temps après son arrivée en France, le jeune artiste apprend que son nouveau maître est nommé à la direction de la Villa Médicis à Rome. Décidé à l'y rejoindre, Menn arrive dans la Ville éternelle en 1835 où il copie les œuvres de la Renaissance tout en esquissant les paysages du Latium. De retour à Paris en 1838, le peintre rencontre Corot et abandonne la peinture d'histoire pour se consacrer au paysage. À Barbizon, près de Fontainebleau, il fréquente une nouvelle génération d'artistes et se lie d'amitié avec Théodore Rousseau et Charles François Daubigny. Ses deux tableaux exposés au Salon de 1842, encore inspirés par son premier voyage en Italie, lui valent des critiques élogieuses. Rapidement introduit dans les cercles romantiques de la capitale, il fait la connaissance d'Eugène Delacroix puis de George Sand qui lui confie la tâche d'enseigner le dessin à son fils Maurice.

Faute de commandes, Menn quitte la France et rentre à Genève en 1843. Il n'est cependant pas nommé à la direction de la classe de figure de l'École de Dessin (future École municipale des beaux-arts de Genève), malgré une chaleureuse lettre de recommandation d'Ingres. Il s'essaye à la peinture alpestre sans grand succès et ouvre son propre atelier. Après des voyages dans le Midi de la France et le



Barthélemy Menn, *Vue de Civita Castellana*, 1852, huile sur papier marouflé sur carton, Paris, Fondation Custodia

Valais, il est nommé à la direction de l'École municipale des beaux-arts de Genève où il enseigne pendant quarante-trois ans. Professeur influent, Barthélemy Menn marque toute une génération d'élèves dont Ferdinand Hodler est aujourd'hui le plus célèbre représentant.

En 1852, après avoir reçu la visite de ses amis Corot et Daubigny à Genève, le peintre décide de retourner en Italie pour travailler en plein air. Durant ce deuxième séjour, Menn se rend au mois de juin à Nepi, une petite ville située près de Civita Castellana, sur la route qui relie Rome à Viterbe. Le site, occupé depuis l'Antiquité, est dominé par le Castello Borgia et sa haute tour du XVI^e siècle. En entrant dans la ville, l'artiste découvre un grand aqueduc d'apparence romain, mais dont la construction a débuté pendant la Renaissance et ne fut achevé qu'en 1727. Malgré ses 285 mètres de longueur, Menn réduit l'ouvrage au rang de détail dans une petite huile sur papier peinte sur le motif. L'artiste choisit de confronter d'abord le spectateur à la falaise abrupte du premier plan, sur laquelle une végétation abondante s'accroche. Le paysage, complété par l'aqueduc et quelques grands arbres, est traité en brun, en ocre, en gris et en vert, tandis que sont laissés visibles les traits du dessin sous-jacent. L'aplât bleu du ciel, placé au dernier moment sans nuance, harmonise l'ensemble par contraste de couleurs complémentaires. Encore influencée par la manière des premières œuvres italiennes de Corot, cette vue de Nepi conserve le souvenir de la formation classique de son auteur.



25. Jean Baptiste Henri DURAND-BRAGER (1814-1879)

Panorama de Sébastopol durant la guerre de Crimée, vers 1855

Huile sur papier marouflé sur toile

36 × 98 cm



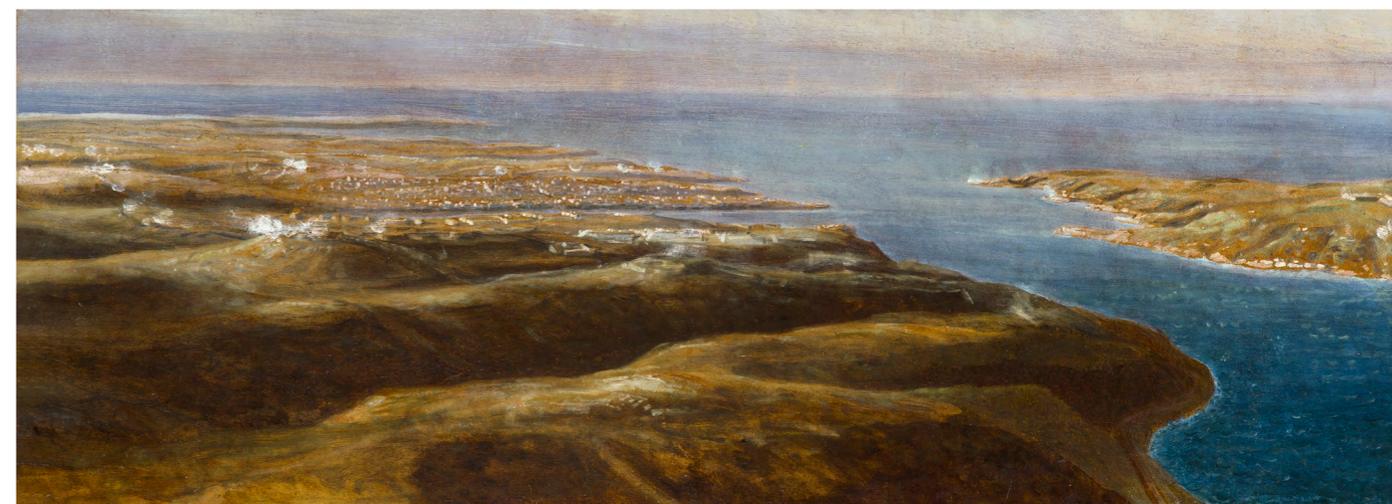
B. H. Cie d'après Jules Worms,
« M Durand-Brager, correspondant
en Crimée », *L'Illustration*, 9 février
1856, p. 97

À l'automne 1853, l'Empire français et le Royaume-Uni apportent leur soutien à l'Empire ottoman attaqué par la Russie en Crimée. Le 4 octobre la guerre est déclarée. Le conflit, qui se déroule essentiellement autour de Sébastopol durant deux ans et demi, s'achève par la défaite de l'Empire russe et la signature du traité de Paris le 30 mars 1856. Sur le modèle de la campagne d'Algérie quelques années plus tôt, la France dépêche certains de ses artistes au cœur des batailles pour rendre compte des succès de son armée. Correspondant de guerre, Henri Durand-Brager fournit des dessins au journal *L'Illustration* qui publie ses croquis au fil des événements militaires. Ancien élève d'Eugène Isabey, le peintre fait ses débuts au Salon de 1840 avec une marine : *Bombardement en rade d'Alger*. La même année, il fait partie d'une délégation chargée d'accompagner le retour des cendres de Napoléon de l'île Sainte-Hélène vers la France. Salon après Salon, le peintre s'impose comme le spécialiste des scènes de batailles navales et, en 1855, Napoléon III lui commande un monumental ensemble de toiles devant illustrer la guerre en Crimée.

Une gravure publiée dans le journal *L'Illustration : journal universel* du 9 février 1856 montre l'artiste en costume militaire dessinant depuis une tranchée. Au cœur des combats, Durand-Brager réalise des centaines de croquis et s'aide de relevés

photographiques faits avec l'assistance de Pierre Lassimonne pour offrir à ses œuvres la plus grande objectivité scientifique possible. Destinées aux galeries de Versailles, les vingt et une toiles commandées par l'empereur sont présentées au Salon de 1857. Jules Verne, chargé de chroniquer les œuvres exposées pour la *Revue des beaux-arts*, s'attarde longuement et en termes élogieux sur le cycle de Durand-Brager qu'il décrit toile après toile. Chaque composition met en scène le siège de Sébastopol depuis différents points de vue. Treize de ces œuvres, généralement d'assez grand format, jusqu'à trois mètres de longueur, sont toujours conservées au château de Versailles.

Une huile sur papier, de plus petite taille et restée en mains privées, montre la rade depuis l'intérieur des terres. Plus synthétique que le reste de la série, l'œuvre doit être l'étude préparatoire à l'une des compositions destinées au Salon. Peinte sur plusieurs feuilles marouflées sur toile, cette vue panoramique semble prise depuis le ciel. Si la partie gauche évoque les grandes représentations de scènes de bataille sous Louis XIV, celle de droite confronte avec une élégante économie de moyens l'ocre d'une bande de terre au bleu de la mer et du ciel en annonçant les évolutions stylistiques des peintres de la fin du siècle.



26. Auguste Paul Charles ANASTASI (1820-1889)

Sentier dans les rochers à Pont-Aven, vers 1868

Huile sur papier marouflé sur toile

24 × 32 cm

Au verso, cachet de cire rouge au monogramme *AA*

Étiquette portant le N° 66 de la vente d'atelier de 1873

Provenance : vente 3-8 mars 1873, Paris (expert Durand-Ruel), *Atelier Auguste Anastasi*, n° 66 : « Sentier dans les rochers à Pont-Aven »



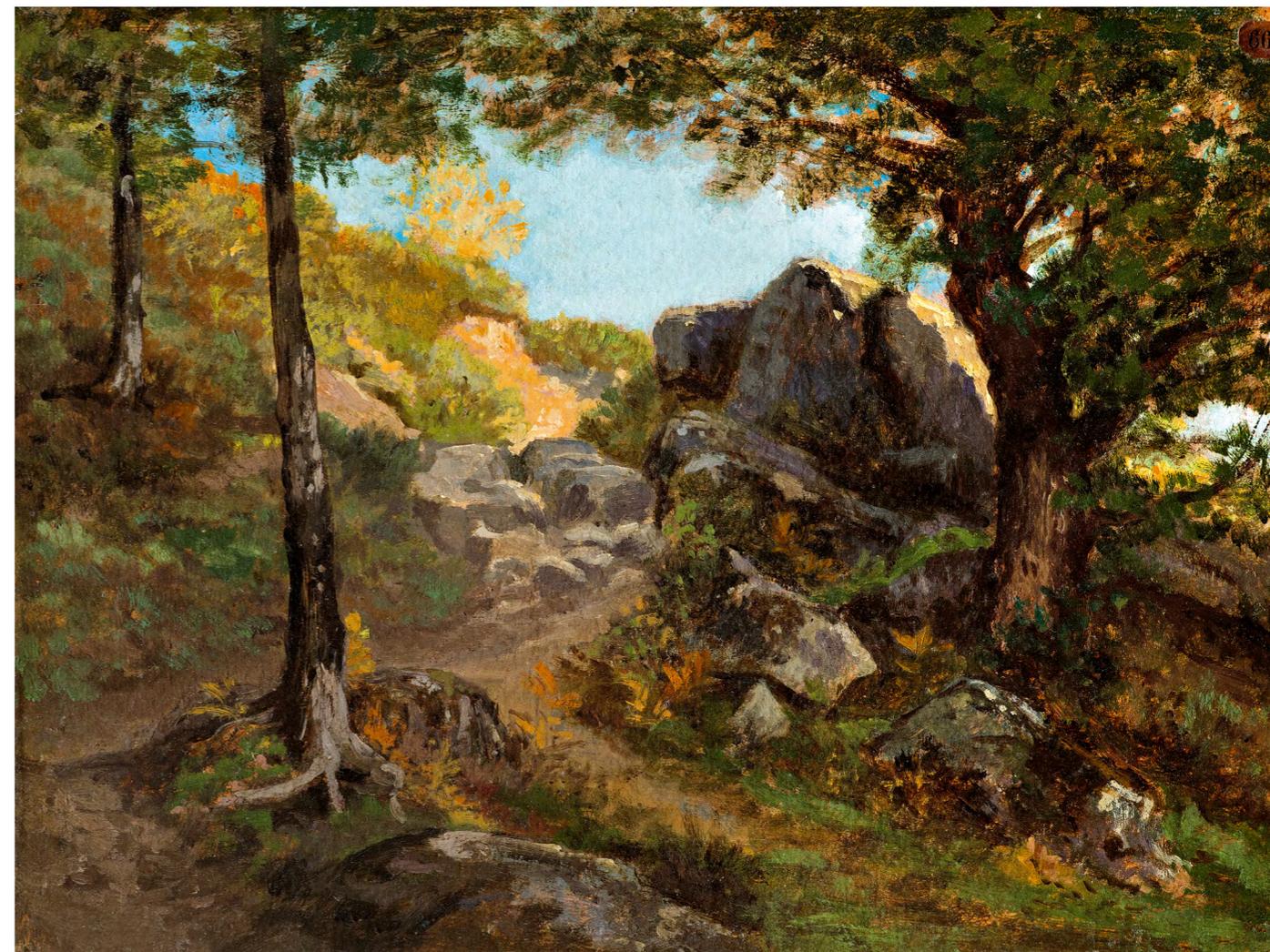
Auguste Anastasi, *Chemin de Port-Manec'h*, vers 1868-1869, huile sur papier marouflé sur toile, collection particulière

Né à Paris en 1820, Auguste Anastasi est le fils de Paul Joseph Anastasi, peintre miniaturiste d'origine grecque ayant travaillé pour Joseph Benoît Suvée à Rome. Devenu aveugle à l'âge de trente-six ans, le père doit élever son fils dans des conditions d'extrême pauvreté. Auguste se forme à l'École des beaux-arts de Paris auprès de Paul Delaroche et reçoit les conseils de Camille Corot. Il travaille régulièrement en forêt de Fontainebleau et se rend plusieurs fois en Normandie. Au Salon de 1843, il présente pour la première fois ses œuvres et en exposera pas moins de quatre-vingt-dix tout au long de sa carrière. Le jury le récompensera par deux fois en 1848 et 1865. Très tôt, le peintre entame une série de voyages en Belgique, aux Pays-Bas et en Allemagne, mais doit attendre l'été 1862 pour découvrir l'Italie. S'il ne peut y rester que quelques mois, jusqu'au printemps 1863, ce séjour lui inspire plusieurs toiles qu'il présente au Salon avec succès. À cette époque, il ressent déjà les premiers effets de l'hérédité paternelle et profite de chaque occasion pour visiter de nouvelles régions et travailler sur le motif.

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

de 1870 (musée des beaux-arts de Quimper). Près de Pont-Aven, il pose son matériel et s'installe à l'ombre des arbres en contrebas d'un sentier. Sous les branches chargées de feuilles, de lourds rochers évoquent les paysages de Fontainebleau inlassablement esquissés par le peintre. À l'arrière-plan, la vue s'ouvre telle l'embrasement d'une fenêtre sur un ciel bleu sans nuage. La touche rapide du peintre restitue parfaitement l'impression de fraîcheur que lui offre ce refuge à l'abri du soleil.

L'année suivant son second séjour en Bretagne, Anastasi, atteint d'une cécité totale et définitive, ne peut plus peindre ni subvenir à ses besoins et encore moins voyager. Ses amis, inquiétés par son sort, organisent une vente de leurs œuvres pour lui porter secours. Les paysagistes Corot, Daubigny, Dupré ou Harpignies offrent des toiles et des dessins ; plusieurs artistes académiques, parmi lesquels Bonnat, Bouguereau, Gérôme et même Gustave Moreau, montrent également leur générosité. En 1873, Anastasi organise à son tour une vente de son fonds d'atelier. *Sentier dans les rochers à Pont-Aven*, l'une de ses dernières œuvres, sera vendue à cette occasion sous le numéro 66 du catalogue pour la somme de 95 francs. Le fruit très important de ces deux vacances permettra à l'artiste de vivre dignement malgré son handicap jusqu'à sa mort en 1889.



27. Joseph TRÉVOUX (1831-1909)

Vue des calanques de l'île Saint-Honorat, 1868

Huile sur toile fine marouflée sur toile

25 × 33,3 cm

Signé des initiales et daté en bas à gauche *J.T./1868*

Localisé au revers sur le châssis *Saint Honorat*

Œuvre en rapport : Joseph Trévoux, *Paysage à Saint-Honorat, dans les îles de Lérins*, salon de Lyon de 1870, n° 757, localisation inconnue



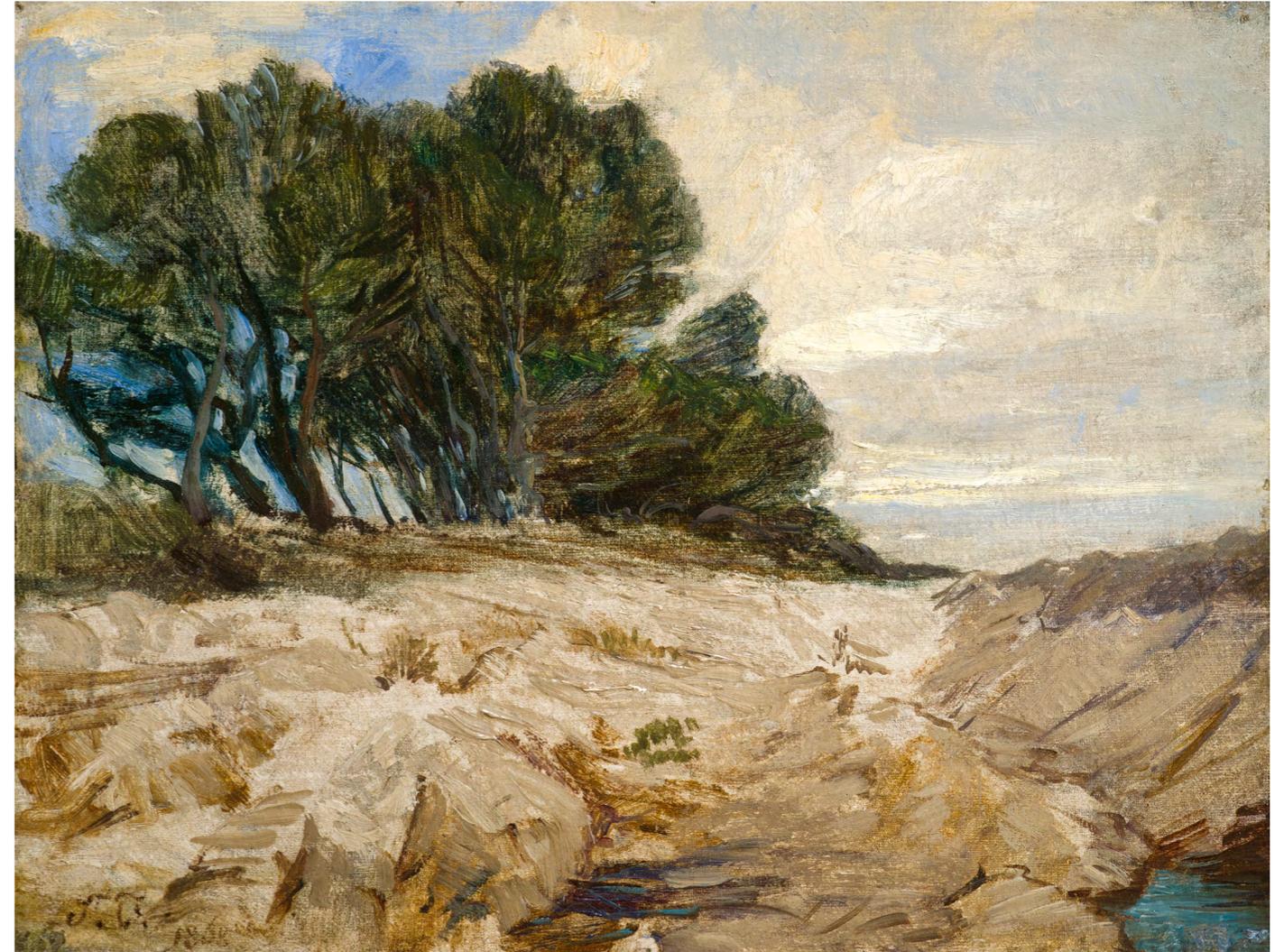
Joseph Trévoux, *Arbres au bord d'une rivière*, n. d., fusain, plume et encre noire, rehauts de craie blanche sur papier bleu, Paris, Fondation Custodia

Joseph Trévoux fait ses études au collège Saint-Thomas-d'Aquin à Oullins près de Lyon chez les dominicains. L'un de ses maîtres, l'abbé Lacuria, frère du peintre Jean-Louis Lacuria, lui insuffle le goût pour la musique et la peinture. Sur les bancs de l'école, il rencontre Paul Borel avec qui il entre plus tard dans l'atelier de Louis Janmot, un ancien élève d'Ingres. Trévoux, seul élève du maître à se spécialiser dans la peinture de paysage, se rapproche des peintres Auguste Ravier et Louis Carrand. À partir de 1855, il séjourne régulièrement à Paris et entreprend plusieurs voyages en Allemagne, en Suisse, aux Pays-Bas puis en Italie où il se rend une première fois en mai 1858. Installé à Vignieu, le peintre fréquente la communauté des artistes de Morestel et se lie d'amitié avec Adolphe Appian. En 1865, il décide de partir vivre en Italie avec sa famille. Après deux années passées dans la Péninsule, sur le chemin du retour, Joseph Trévoux séjourne plusieurs mois de 1867 et 1868 en Provence, près de Saint-Raphaël et sur l'île Saint-Honorat.

L'île Saint-Honorat est l'une des îles de Lérins situées dans la baie de Cannes. Plus petite et plus éloignée de la côte que l'île Sainte-Marguerite, le peintre ne peut s'y rendre qu'en bateau. Dominée par les tours d'un ancien monastère fortifié, l'île est couverte de pins maritimes et de magnifiques

pins parasols. Joseph Trévoux, installé près de la mer, exprime le caractère aride du paysage en quelques coups de pinceau sur une toile fine. Le sol de pierre grise, ponctué de petites touches de vert et de brun juxtaposées, est dominé par un bosquet de pins tortueux qui protège de son ombre un léger voile de verdure. Le ciel chargé de nuages blancs suggère le caractère venteux de l'îlot tandis qu'un triangle bleu, dans l'angle inférieur droit, évoque la mer qui s'étend derrière le peintre. Cette œuvre, à la technique subtile, rappelle les toiles d'Adolphe Appian, son ami lyonnais, et se rapproche des paysages provençaux de Paul Guigou, un artiste marseillais que Trévoux peut fréquenter durant son séjour. Aussi virtuose que synthétique elle annonce les vues de Paul Cézanne un peu plus tard dans le siècle.

De retour à Vignieu à la fin de l'année 1868, l'artiste fait évoluer son style en épaississant la matière de ses toiles, à la manière des paysages de Louis Carrand et d'Adolphe Monticelli. Après la guerre de 1870, durant laquelle il s'engage dans la garde nationale, Joseph Trévoux entreprend de nouveaux voyages en Corse et en Italie. Le peintre, mort en 1909 à l'âge de soixante-dix-sept ans, n'est que très peu représenté dans les collections publiques et mériterait une large rétrospective.



28. Joseph BLANC (1846-1904)

Étude de torse pour Persée, 1869

Huile sur toile

40,5 × 31,5 cm

Dédicacé, signé, localisé et daté en bas à droite à *mon ami Brion/son très dévoué/Joseph Blanc. Rome 1869.*



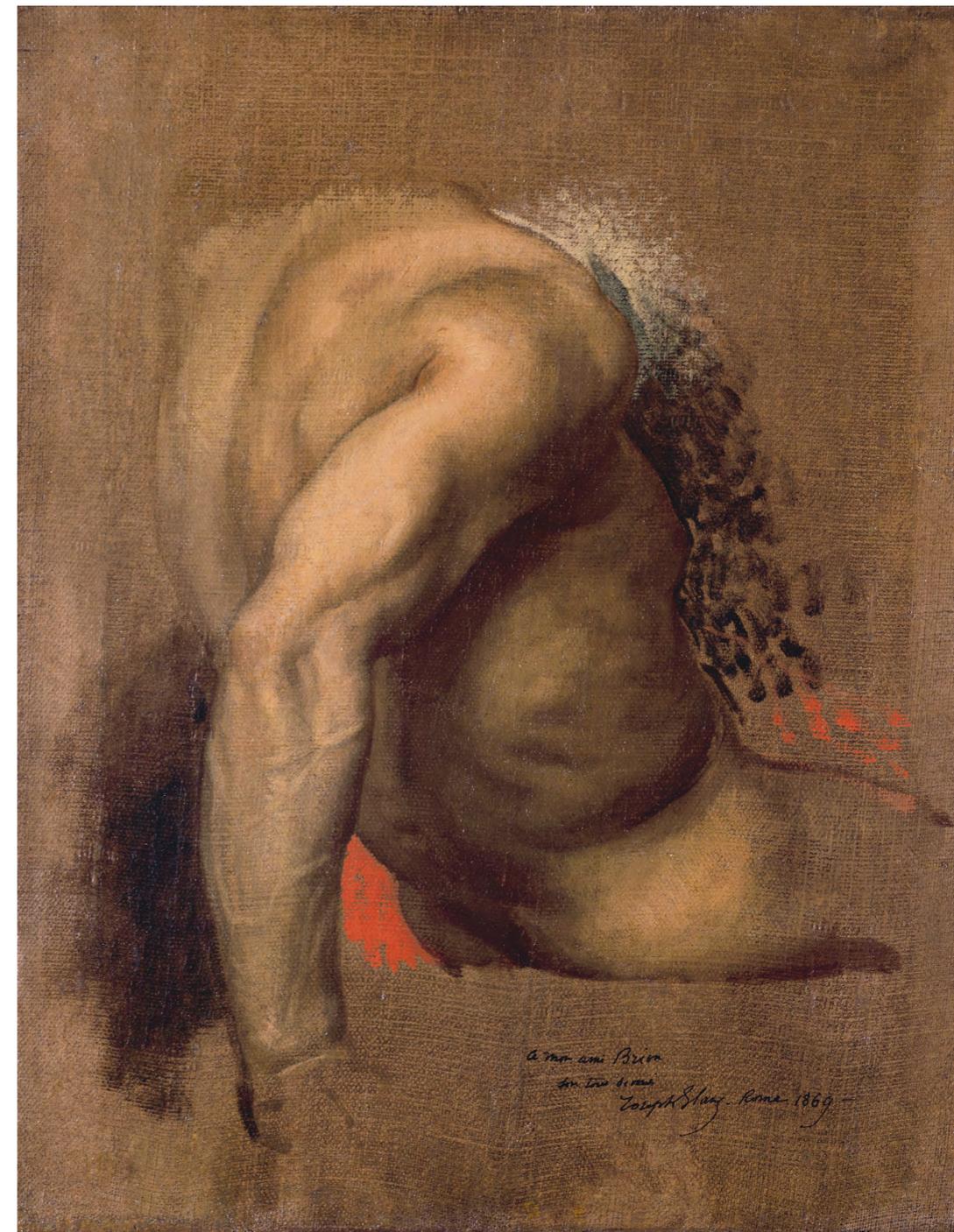
Joseph Blanc, *Persée*, 1869, huile sur toile, Nîmes, musée des beaux-Arts (dépôt du musée d'Orsay)

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

Dès son arrivée à Rome, le jeune peintre travaille sur une composition dont le sujet central est Persée. Un dessin daté de 1867 représente le héros de la mythologie flottant nu, son épée dans une main et la tête de la Gorgone dans l'autre. Au cours de l'année suivante, Joseph Blanc fait évoluer sa composition en ajoutant Pégase, le légendaire cheval ailé. Persée assis sur sa monture nous tourne le dos

et, tenant une dague, pose sa main sur la croupe du cheval. Une esquisse montre le soin apporté par le peintre à l'étude de la morphologie du modèle fortement inspirée par celle des *Ignudi* de Michel-Ange vus au plafond de la chapelle Sixtine. Sur la toile préparée en brun, on peut voir le bras droit musclé de Persée, les veines saillantes, ainsi que son dos et le haut d'une cuisse. La couleur des ailes de Pégase est évoquée par la juxtaposition de touches rouges, vertes, noires et blanches. Le drapé orangé est pour sa part suggéré par un aplat vif entre le bras et le dos du modèle. Cette toile faite à Rome et datée de 1869 est dédiée au peintre et illustrateur alsacien Gustave Brion (1824-1877).

Une fois achevé, son *Persée* est envoyé depuis Rome à Paris pour être présenté au Salon de 1870 où il rencontre un excellent accueil avant d'être acquis par l'État pour le musée du Luxembourg. De retour en France, précédé par le succès de son tableau, Joseph Blanc reçoit de nombreuses commandes dont le prestigieux cycle de peintures pour le Panthéon. Devenu l'un des principaux peintres décorateurs de la III^e République, il se voit confier la réalisation des cartons pour l'immense céramique qui orne encore aujourd'hui la façade du Grand Palais construit pour l'Exposition universelle de 1900.



29. Pierre-Victor GALLAND (1822-1892)

Portrait de femme, vers 1870-1875

Huile sur toile marouflée sur carton

20,7 × 15 cm

En bas à droite, cachet de la vente d'atelier de l'artiste (Lugt 1197)

Provenance : vente d'atelier de P.-V. Galland, 19 et 20 avril 1894, Paris, hôtel Drouot; collection particulière, Oise



James Abbott McNeill Whistler, *A White Note*, 1862, huile sur toile, Waterville (USA), Colby College Museum of Art

Né à Genève en 1822, Pierre-Victor Galland étudie avec son père orfèvre et reçoit les conseils de son oncle maternel, Jean-Baptiste Fossin, joaillier du roi. Par la suite, il entame des études d'architecture auprès d'Henri Labrouste avant de rejoindre l'atelier du peintre Michel Martin Drölling où il rencontre Paul Baudry. De 1843 à 1848, Galland travaille au service de Charles Ciceri, *décorateur* en chef de l'Opéra, pour lequel il peint des ornements en trompe l'œil, des fleurs et des guirlandes de fruits. À partir des années 1850, l'artiste reçoit de nombreuses commandes de décors pour des bâtiments publics ou privés et devient l'artiste préféré des grandes familles de la finance et de l'industrie ainsi que des membres de l'aristocratie étrangère installés à Paris. Inlassable travailleur, il accepte une multitude de projets décoratifs qui nécessitent une infinité d'études et d'esquisses.

Passionné par l'histoire de l'art, notamment par l'école vénitienne, Pierre-Victor Galland propose à ses commanditaires des compositions opulentes chargées de guirlandes et d'arabesques au cœur desquelles des *putti* virevoltants jouent avec des fleurs et des fruits autour de bustes et de vases peints en trompe l'œil. Parallèlement, l'artiste travaille à une production plus intimiste faite de saynètes et de petits portraits qu'il conserve dans ses cartonniers. Parfait exemple de cette part oubliée de son

travail, une figure féminine, peinte sur un bout de toile découpée, montre la double influence des maîtres anciens et de la jeune génération sur Galland. Se tenant debout, le buste de profil, le modèle dont les traits ne sont qu'esquissés semble emprunté à un détail d'arrière-plan d'une peinture de Titien ou de Véronèse. La main posée sur le rebord d'une fenêtre laissée hors cadre et dont la lumière est suggérée par une ligne blanche verticale, cette jeune femme pensive évoque les portraits peints par Edgar Degas et James Abbott McNeill Whistler à la même époque. La correspondance du peintre témoigne de ses liens d'amitié avec Whistler et Henri Fantin-Latour au début des années 1870.

Nommé professeur d'art décoratif à l'École des beaux-arts de Paris en 1873, puis directeur artistique à la manufacture des Gobelins quatre ans plus tard, Pierre-Victor Galland n'a que très peu attiré l'attention des critiques et du public. Exposant peu au Salon, l'artiste réserve ses œuvres les plus ambitieuses aux regards de ses commanditaires et de leurs invités de marque. Après son décès en 1892, une exposition et une vente d'atelier sont organisées par Henri Haro les 19 et 20 avril 1894 à Paris. Le catalogue comprend alors huit cent onze peintures et dessins sur lesquels est apposé le cachet de son monogramme en rouge dans un cercle.



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

Portrait d'un jeune Lisboète, 1880

Huile sur papier maroufflé sur carton

26 × 21 cm

Signé, localisé et daté en haut *Carolus-Duran, Lisbonne, 1880*

Au verso, dédicacé en portugais à l'encre sur une étiquette *Dado por mim ao meu filho Manuel [Donné par moi à mon fils Manuel]*

Provenance : collection particulière, Lisbonne jusqu'en 2013; collection particulière, Paris

Exposition : probablement Paris, musée du Luxembourg, «Exposition des œuvres de Carolus-Duran», 1919, n° 118 : *Étude de jeune Homme (1880)*.
Appartient à M. E. G.

Fils d'un aubergiste, Charles Auguste Émile Durant naît à Lille en 1837. Il se forme d'abord auprès du peintre François Souchon puis à seize ans s'installe à Paris et choisit le pseudonyme de Carolus-Duran. Ses premières œuvres exposées au Salon de 1859, influencées par le réalisme de Gustave Courbet, attirent l'attention d'Édouard Manet, Henri Fantin-Latour et Félix Bracquemond avec lesquels il se lie d'amitié. Avant de se rendre en Espagne où il découvre Vélasquez, Carolus-Duran voyage en Italie entre 1862 et 1865. C'est à Rome qu'il trouve le sujet de son tableau *L'Assassiné, souvenir de la campagne de Rome* exposé à son retour au Salon de 1866. La consécration vient deux ans plus tard lorsqu'il présente *La Femme au gant*, un grand portrait de son épouse Pauline Croizette. Le succès est tel que le peintre reçoit immédiatement de nombreuses commandes. Hormis de rares sculptures et quelques tableaux d'histoire ou d'inspiration religieuse, le peintre expose majoritairement des portraits.

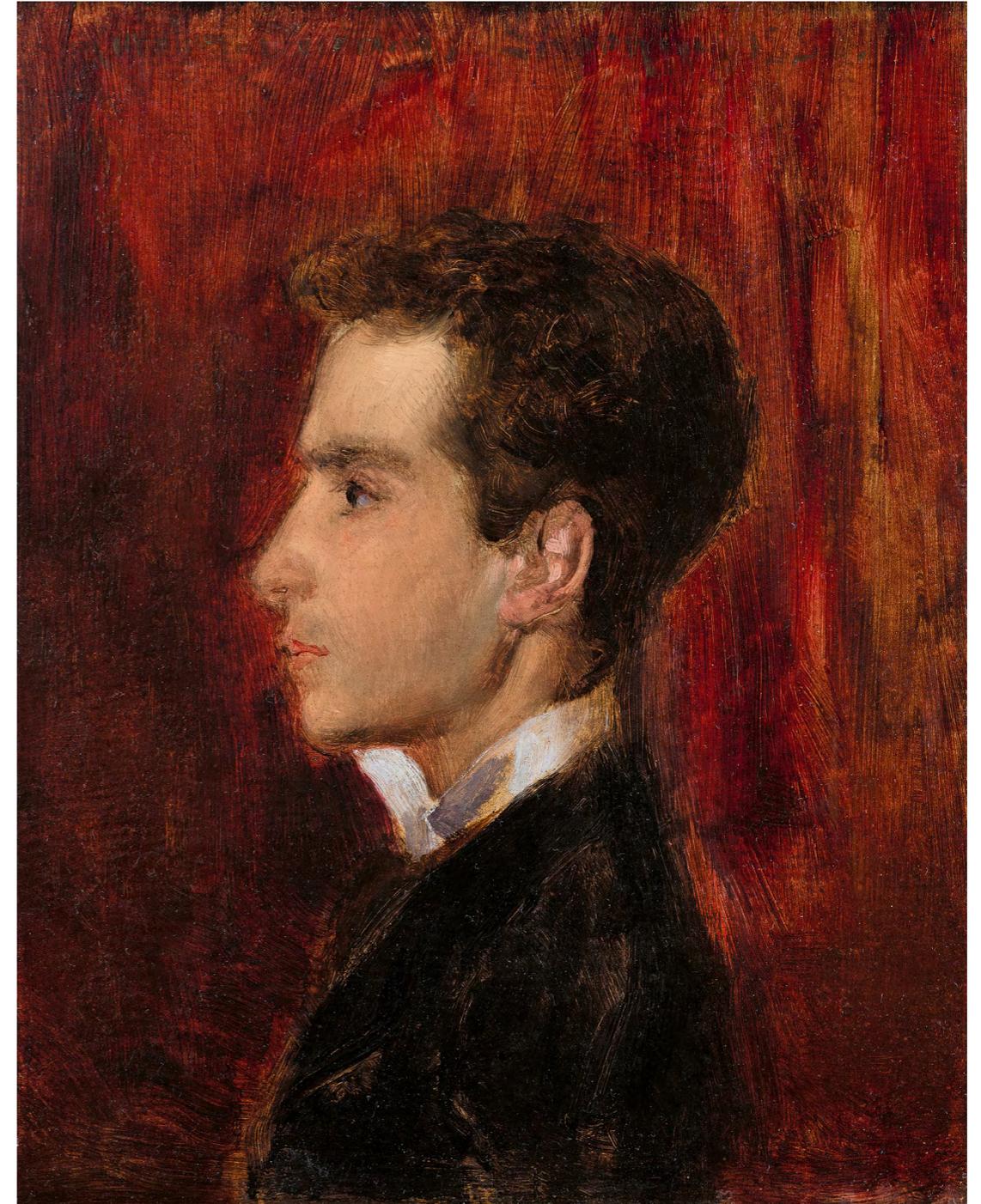
Si ce genre est très rémunérateur, il éloigne cependant Carolus-Duran du chemin de la modernité emprunté par ses amis. Camille Pissaro lui reproche de gâcher son talent en mondanités, tandis qu'Émile Zola reconnaît que Carolus-Duran «rend Manet compréhensible au bourgeois [...] en l'assaisonnant au goût du public».

En 1880, le sculpteur Célestin Anatole Calmels (1822-1906), installé au Portugal depuis 1860 et membre correspondant de l'Académie des arts de Lisbonne depuis 1874, invite Carolus-Duran à le rejoindre. Ce dernier, une fois sur place, se mêle à la bonne société lisboète et peint plusieurs portraits dont ceux de la reine Maria Pia et de la duchesse de Palmela. En plus de ces deux grandes toiles qui suscitent l'admiration des critiques et des jeunes artistes portugais, le peintre réalise les portraits d'Helena de Palmela, la fille de la duchesse âgée de seize ans, de mademoiselle Laboulaye, une fillette de douze ans, et celui de son ami Calmels.

Durant le séjour de l'artiste au Portugal, un jeune homme d'une quinzaine d'années vient également prendre la pause. Regardant vers la gauche et présentant un profil parfait, le modèle vêtu de noir se dégage sur un fond rouge lie-de-vin. De petit format, ce portrait qui évoque ceux de la Renaissance n'a laissé aucun indice sur l'identité du modèle si ce n'est à son revers une dédicace en portugais le destinant à un certain Manuel. De retour en France, à la fois proche des impressionnistes et des représentants de l'académisme, Carolus-Duran accumule les honneurs. Membre permanent du jury du Salon puis de l'Académie des beaux-arts, il est finalement nommé directeur de la Villa Médicis en 1905 alors qu'il n'a jamais remporté le grand prix.



Carolus, Duran, *Portrait de la reine du Portugal Maria Pia*, 1880, huile sur toile, Lisbonne, Palácio Nacional da Ajuda



31. Gustave Paul Émile SURAND (1860-1937)

Jeune pêcheur de Chioggia, 1885

Huile sur toile

40,5 × 32,5 cm

Dédicacé, signé, localisé et daté en bas à droite *A MON AMI/MR DE
DRAMARD/SURAND/VENISE 1885*



Gustave Surand, *Les Voiles jaunes*, 1885, huile sur toile, Nantes, musée d'Arts

Né à Paris en 1860, Gustave Surand, fils d'un marchand de vin, se forme auprès de Jean-Paul Laurens à l'École des beaux-arts. Le jeune peintre débute au Salon des artistes français de 1881 en exposant d'abord des sujets bretons et espagnols ainsi que des scènes de genre, avant de se spécialiser dans la représentation des fauves. Ayant reçu une mention honorable au Salon de 1884, il obtient une bourse d'étude qui lui permet de visiter la Tunisie puis l'Italie. Accompagné du peintre Léon Detroy, rencontré à l'École, il découvre Venise en 1885. Là, il passe beaucoup de temps dans la petite ville portuaire de Chioggia située à l'entrée sud de la lagune.

Le peintre travaille alors sans relâche, peignant chaque jour le port, la mer et les bateaux dont les voiles aux couleurs vives s'illuminent sous sa touche épaisse et rapide. Les nombreux jeunes garçons qui animent le port attirent également son attention. Ses toiles montrent la vie en apparence paisible et la fausse indolence de ces enfants à la jeunesse brûlée par le soleil. Sur l'une d'elles, probablement contre quelques pièces, un adolescent prend la pause, adossé à un mur enduit de chaux blanche aux reflets roses. Le regard perdu, il scrute le lointain en attendant que le peintre ait terminé son œuvre. Son visage, plongé dans l'ombre des larges rebords d'un

chapeau, s'éclaire de quelques traits de lumière traversant la paille dénouée. Le modèle, vêtu d'un haut bleu, semble identique à celui qui se tient debout sur une barque de pêcheur dans le tableau *Les Voiles jaunes*, exposé au salon de Nantes en 1886, puis à Paris deux ans plus tard et récemment acquis par le musée d'Arts de Nantes. L'œuvre, dont la virtuosité évoque les plus belles toiles de Joaquín Sorolla, porte une dédicace au peintre Georges de Dramard, un ancien élève de Léon Bonnat. Dans ses souvenirs, le sculpteur Alexis André Desclos, autre ami de l'artiste, fait allusion en 1931 au séjour de Surand à Venise et raconte avec beaucoup de fantaisie sa rencontre, démentie par les dates, avec Richard Wagner, mort en 1883, deux ans avant son arrivée.

À son retour en France, après avoir exposé plusieurs toiles de sa série vénitienne, Gustave Surand s'impose comme peintre animalier avec une prédilection pour les lions et les tigres qu'il étudie d'après nature à la ménagerie du Jardin des Plantes comme Delacroix et Barye avant lui. Pendant l'Exposition universelle de 1889, il expose *Les Lions crucifiés* une toile monumentale de cinq mètres par quatre qui suscite un vif intérêt et l'installe durablement dans ce genre aux yeux du public.



32. Paul Victor MATHEY (1844-1929)

Portrait du sculpteur Charles Drouet (1836-1908),
vers 1885-1890

Huile sur toile

41 × 33 cm

Dédié et signé en haut à gauche *à mon ami Ch. Drouet/P. Mathey*



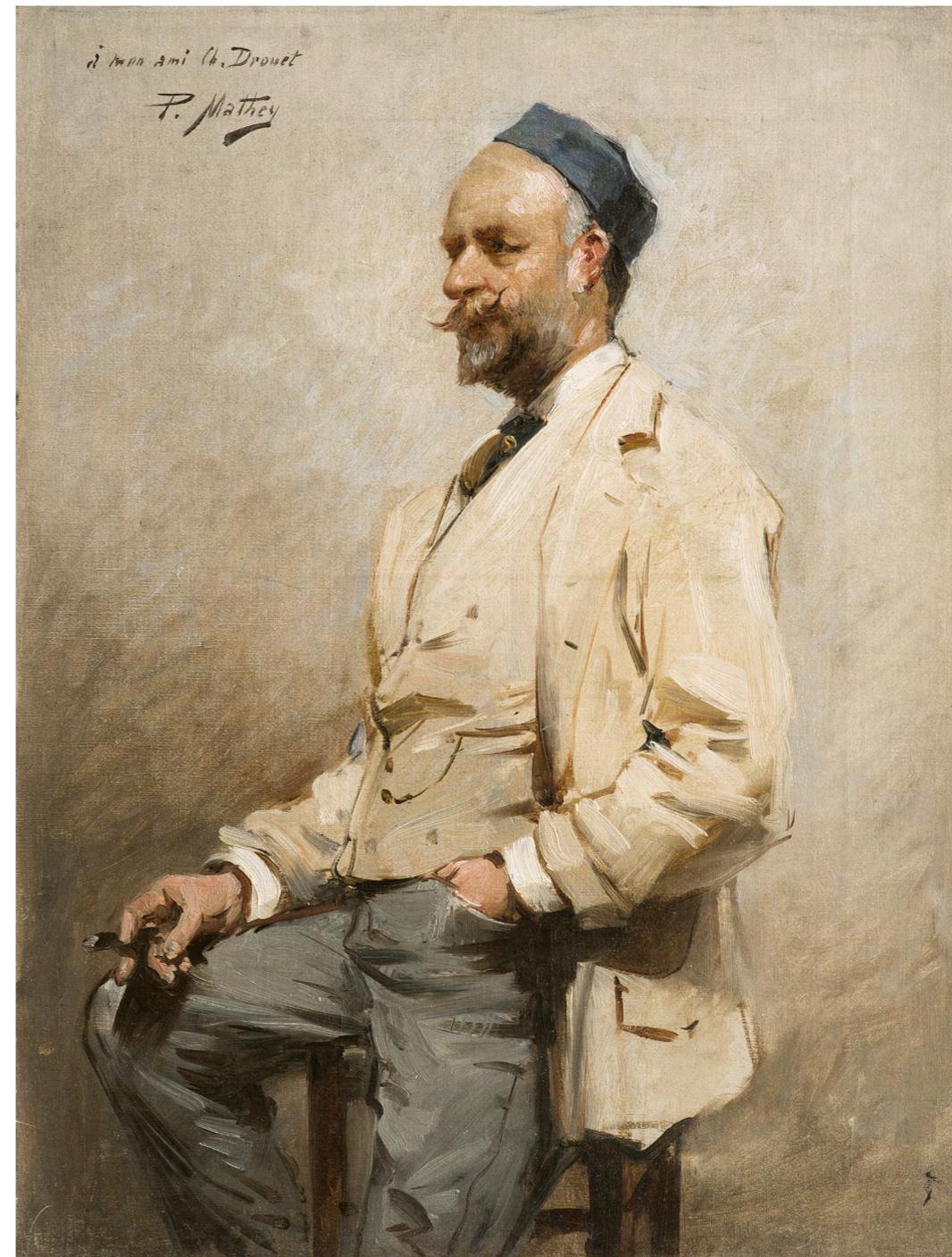
Paul Mathey, *Portrait de Georges Clairin*, vers 1885, huile sur toile, Hazebrouck, musée des Augustins

Né à Paris en 1844, Paul Mathey se forme d'abord auprès de Léon Cogniet avant d'entrer à l'École des beaux-arts dans l'atelier d'Isidore Pils. À vingt-cinq ans, il participe pour la première fois au Salon en exposant une toile de grand format *Méphisophélès et l'écolier* d'après le texte de Goethe. Lorsque la guerre de 1870 éclate, Mathey sert dans les rangs de la garde nationale et défend Paris. Sous la III^e République, le jeune artiste assiste les peintres Alexis Mazerolle et Auguste Rubé sur plusieurs chantiers de décors avant de collaborer au début des années 1880 avec Édouard Detaille et Alphonse de Neuville pour la réalisation des deux monumentaux panoramas des batailles de Champigny et de Rezonville. Ces deux œuvres, qu'il ne signe pas, feront le tour de l'Europe en passant par Vienne, Berlin et Paris. Parallèlement à ses activités d'assistant, Paul Mathey se fait une réputation d'excellent portraitiste et séduit le public avec des effigies sobres et délicates de ses amis artistes à l'image de celles d'Ernest Duez, de Félicien Rops, de Georges Clairin ou du compositeur Camille Saint-Saëns.

Au tournant des années 1880 et 1890, un autre artiste, le sculpteur et collectionneur Charles Drouet vient prendre la pause devant Paul Mathey. Ancien élève d'Armand Toussaint, Drouet dans sa jeunesse se lie d'amitié avec le peintre américain James Abbott McNeill Whistler qui, en 1855, était venu étudier à Paris. Comme sculpteur, il

participe régulièrement au Salon avec des œuvres inspirées de ses voyages en Italie et en Espagne, mais cesse ses envois officiels après 1886, exception faite d'une statue de Jeanne d'Arc en marbre qu'il expose au Salon de 1903. L'activité de collectionneur de Drouet prend peu à peu le pas sur son travail artistique. Proche de Carolus-Duran, Manet et Fantin-Latour, il est souvent portraituré par ses amis : en 1859 par Whistler qui grave son profil, en 1885 par Léon Lhermitte au fusain, puis à la fin de sa vie, par Jean Patricot en 1903 sur une grande toile aujourd'hui conservée au musée d'Orsay. Le petit tableau de Paul Mathey représente Drouet âgé d'une cinquantaine d'années. Élégamment vêtu d'un gilet et d'une veste blanche complétés d'un pantalon gris, il porte sur la tête un calot bleu et tient entre ses doigts un cigare. Assis sur un tabouret, sa silhouette se détache sur un mur d'atelier blanc crème. Mathey semble affectionner particulièrement ces arrière-plans sobres et lumineux qui évoquent les intérieurs d'artistes, comme pour son grand portrait de Georges Clairin.

Paul Mathey, à l'instar de Drouet, est un insatiable collectionneur qui accumule chez lui des milliers de dessins de maîtres, de gravures anciennes avec une prédilection pour l'œuvre de Rembrandt, mais également un très bel ensemble de monnaies antiques. Cessant d'exposer au Salon après 1914, il consacre les quinze dernières années de sa vie à cette autre passion avant de s'éteindre en 1929.



33. Jean Alfred DESBROSSES (1835-1906)

La Cour des comptes en ruine, vers 1890

Huile sur toile

59 × 44 cm

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

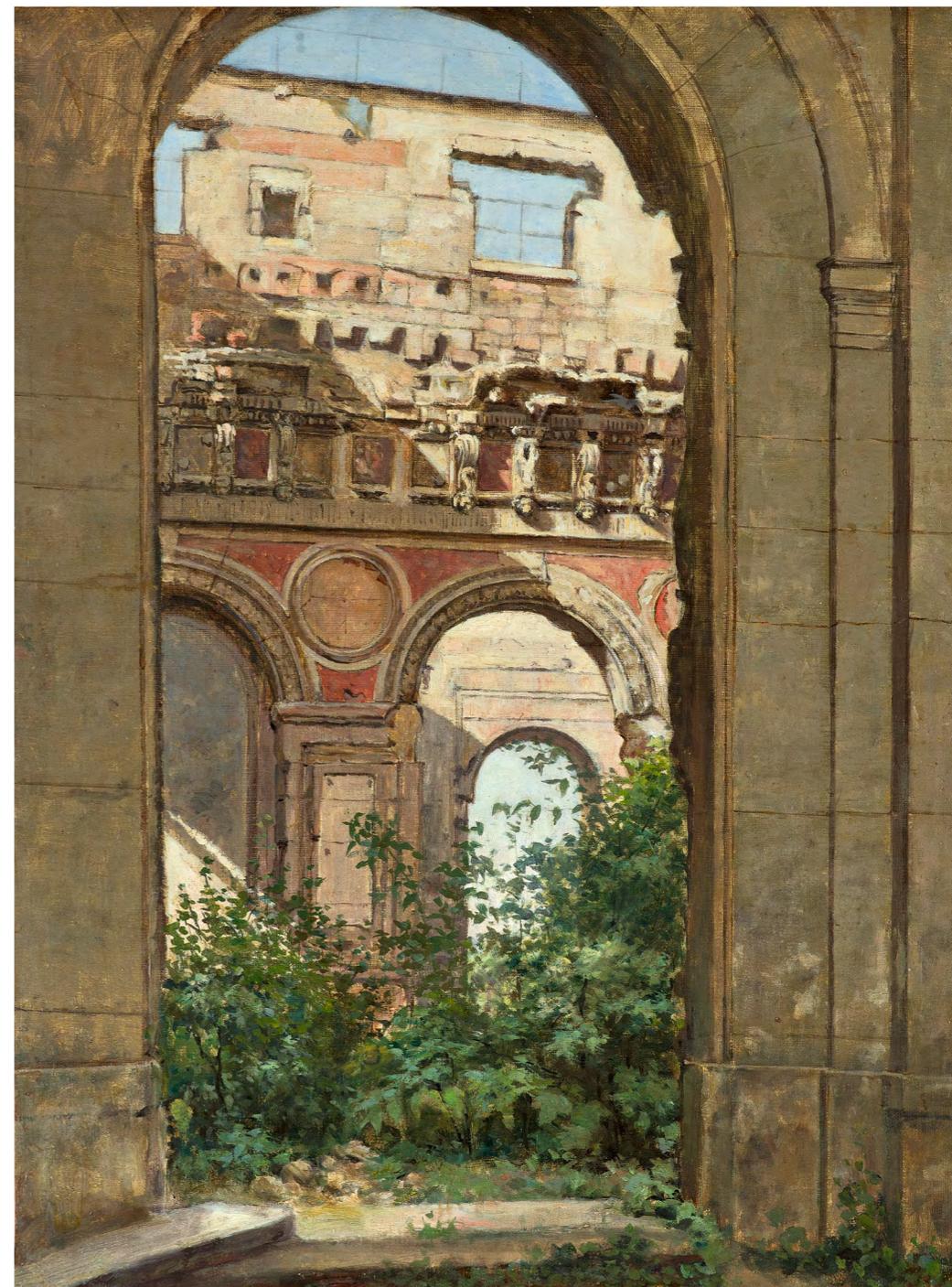
En 1870, au déclenchement de la guerre, les deux hommes quittent Paris et se réfugient à La Tournelle, une propriété située sur la commune de Septeuil au nord-ouest de Versailles. Quand il découvre la capitale en ruine, Jean Desbrosses est profondément marqué par la vision des bâtiments détruits par les flammes. Poursuivant sa carrière en présentant régulièrement ses paysages au Salon, le peintre se trouve esseulé lorsque Chintreuil décède le 8 août 1873.

Jean Desbrosses, *La Cour des comptes en ruine*, après 1871, huile sur papier maroufflé sur toile, collection particulière



Il n'aura de cesse de faire reconnaître le talent de son ami et compagnon de route, consacrant beaucoup d'énergie à faire entrer certaines de ses œuvres au Louvre. Quelques années plus tard, Desbrosses entame une série de toiles consacrées aux ruines de la Cour des comptes dans l'ancien palais d'Orsay. Laissées à l'abandon, les pierres calcinées lentement envahies par la végétation attirent le peintre qui vient poser là son chevalet.

Installé dans une coursive, à l'entrée d'une cour du rez-de-chaussée, Desbrosses trace sur la toile une série d'arcades et les ornements qui ont conservé les traces de leur polychromie passée. La toiture absente laisse voir le ciel, alors qu'un parterre de plantes hautes couvre le sol. Les modénatures sculptées et les médaillons vides donnent à l'ensemble de ces ruines l'aspect d'une Pompéi moderne. Jean Desbrosses réalise plus d'une trentaine d'œuvres sur ce thème. Certaines sont reproduites dans le numéro 65 du *Parisien de Paris* en 1898 et une vingtaine de toiles sont acquises en 1899 par la Cour des comptes. D'abord accroché sur les murs du Palais-Royal, cet ensemble de peintures est aujourd'hui exposé rue Cambon, dernier siège de la haute juridiction. Le palais est finalement détruit en 1897 et ses restes dégagés pour laisser place aux travaux de la future gare d'Orsay dirigés par Victor Laloux. Sortie de terre en deux ans, la nouvelle gare est inaugurée pour l'Exposition universelle de 1900.



34. Georges Jules Victor CLAIRIN (1843-1919)

Ruines du grand temple de Karnak, vers 1895

Huile sur carton

41 × 33,5 cm

Dédié et signé en bas à droite à *mon ami Jambon*/G. Clairin



Georges Clairin, *Entrée d'un temple*, vers 1895, huile sur toile, Cincinnati (USA), Cincinnati Art Galleries

«Le temple était à moi. J'en avais fait mon atelier. J'étais le maître de ces architectures prodigieuses que le temps avait abîmées, mais où l'histoire subsistait.»

Propos prêtés à Georges Clairin par André Beaunier dans *Les Souvenirs d'un peintre*, Paris, 1906, p. 32

Ancien élève d'Isidore Pils à l'École des beaux-arts de Paris, Georges Clairin connaît ses premiers succès à la fin du Second Empire. Proche de l'actrice Sarah Bernhardt dont il peint de nombreux portraits, l'artiste reçoit des commandes officielles et collabore régulièrement avec les équipes du nouvel Opéra de Paris pour lesquelles il conçoit décors et costumes de scène. Grand voyageur passionné par l'Orient, Clairin visite l'Espagne, l'Algérie et le Maroc avant d'embarquer pour l'Égypte en 1895. À Marseille, juste avant de partir, il fait la connaissance d'Amaury de Lacretelle, consul de France à Jérusalem, qui propose de l'accueillir dans la Ville sainte. Durant la traversée, il rencontre l'archéologue Émile Amélineau, chargé des fouilles d'Abydos, et Achille Abbat, propriétaire de l'un des plus beaux hôtels du Caire qui l'incite à séjourner dans son établissement à son arrivée. Clairin y retrouve l'archéologue Jacques de Morgan avec lequel il organise son séjour et découvre le musée du Caire.

Dans la capitale, le peintre se mêle à la diaspora française et fréquente diplomates, savants et artistes puis, sur les conseils de Morgan, quitte la ville pour se rendre en Haute-Égypte par le Nil jusqu'à Louxor. L'ancienne Thèbes, située sur la rive orientale du fleuve, fut l'antique capitale d'une

Égypte unifiée par les pharaons du Moyen Empire. Là, Clairin est reçu par Georges Legrain, architecte en charge de la restauration du site. Comme tous les visiteurs, le peintre est subjugué par Karnak, immense complexe religieux en ruine dont la construction s'est étalée sur plus de deux millénaires. Relié au temple de Louxor par la célèbre allée des sphinx, Karnak se compose de trois enceintes qui intègrent temples, chapelles, statues monumentales, pylônes et obélisques. La partie la plus spectaculaire du site est la salle hypostyle du temple d'Amon constituée de cent trente-quatre colonnes aux décors et à la polychromie en partie préservés. Initialement couverte d'un plafond ajouré, la salle de 103 mètres de long sur 53 mètres de large s'ouvre devant Clairin et prend l'aspect d'une gigantesque forêt de pierres.

Sur une plaque de carton, l'artiste trace au premier plan les restes d'un pilier effondré. Plusieurs ouvriers égyptiens, disposés autour de ce pilier, donnent l'échelle. Composé de trois tronçons sculptés, couverts de hiéroglyphes, l'élément qui culmine encore à plus de quatre mètres est plongé dans l'ombre, dominé par l'enfilade de colonnes dont les chapiteaux touchent le ciel à plus de vingt-trois mètres de hauteur. Majoritairement traitée en ocre et brun, l'œuvre est relevée de quelques touches de bleu pour le ciel et les costumes. L'effet choisi de contre-plongée place hors cadre le sommet de l'édifice, accentuant ainsi l'impression d'immensité du site. L'œuvre est dédiée à son ami et collaborateur, le décorateur d'opéra Marcel Jambon (1848-1908).



35. Henry Marius Camille BOUVET (1859-1945)

La Mer en Normandie, vers 1894-1895

Huile sur panneau

32 × 40,5 cm

Signé en bas à droite *Henry Bouvet*



Henry Bouvet, *Autoportrait dans l'atelier*, vers 1895, huile sur toile, collection particulière

La formation artistique d'Henry Bouvet, Marseillais de naissance, débute à Lyon, à l'âge quelque peu avancé déjà de dix-neuf ans. Ses maîtres à l'école des beaux-arts sont Michel Dumas et Jean-Baptiste Poncet. En 1882, le jeune peintre expose un portrait dessiné au salon de Lyon, puis se rend à Paris où il intègre les ateliers d'Alfred Roll et d'Eugène Carrière. Après s'être rapproché du mouvement symboliste, Bouvet est admis au Salon de la Société nationale des beaux-arts de Paris où il présente deux portraits au pastel pour sa première participation en 1891. À la même époque, le peintre découvre la Normandie et ses côtes qui lui inspirent une série d'œuvres épurées.

Se rendant régulièrement à Mesnil-Val-Plage, station balnéaire normande à la mode durant la Belle Époque, Bouvet installe son chevalet au sommet des falaises et scrute l'infini. Il y peint les hautes parois crayeuses dont la blancheur se teinte de bleu ou de mauve au gré des heures. Entre 1894 et 1895, l'artiste réalise plusieurs marines sur panneau, de format identique, représentant le ciel et l'eau séparés par l'horizon en égale proportion. En fonction de l'évolution de la lumière, ces œuvres au motif répété changent de couleur. L'une d'elles montre l'onde bleue aux reflets d'argent relevée de quelques touches roses sous un ciel chargé de nuages.

Aucune voile, aucun bateau ne vient ici perturber la quiétude de cette vision. La touche épaisse du peintre crée des saillies de matière sur lesquelles la lumière vient s'accrocher comme l'écume aux vagues. Ces études et variations évoquent indubitablement les recherches de Claude Monet dans cette région quelques années plus tôt.

Peintre de paysages, mais aussi du Paris de la Belle Époque, Henry Bouvet est élu à la Société des artistes français en 1897 avant de devenir membre du jury d'admission. Lors de l'Exposition universelle de 1900, sa composition *Le Soir* est acquise en vue de l'ouverture du musée des beaux-arts au Petit Palais. L'année suivante, en 1901, il remporte le concours organisé par le conseil général de la Seine pour le décor de la salle des mariages de la mairie d'Asnières devant cent quatorze candidats, dont Paul Signac. Après une vaste rétrospective de son travail, à la galerie Georges Petit en 1907, le peintre part s'installer dans le sud de la France où il peint le port de Marseille et la baie d'Agay. Dans les années 1920, de retour à Paris, Bouvet expose à la galerie Charpentier et attire l'attention de la comtesse Greffulhe et du maharaja de Kapurthala qui lui commandent plusieurs toiles de grandes dimensions.



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

L'Homme aux mains croisées, 1906

Portrait présumé du peintre Louis Bouquet (1885-1952)

Huile sur toile

60,5 × 73 cm

Signé en bas à droite *Marcel Lenoir*

Provenance : probablement ancienne collection Augusta Boogaerts (1870-1951)

Exposition : Paris, Salon des indépendants de 1906, n° 3062 : *L'homme aux mains croisées* (appartient à M. Boogaerts)



Louis Bouquet, *Autoportrait au papier-peint*, vers 1912-1919, huile sur papier, collection particulière

Jules Oury développe très tôt ses talents artistiques en assistant son père orfèvre à Montauban. En 1889, il part rejoindre son frère aîné Louis à Paris et fréquente l'École des arts décoratifs. Décidé à devenir peintre, il prend le pseudonyme de Marcel-Lenoir, fréquente les artistes et les poètes du Quartier latin en arborant une longue barbe et un costume noir qui lui donnent l'air d'un vagabond effrayant. Menant une vie de bohème, Marcel-Lenoir peine à vendre ses travaux symbolistes jusqu'à sa rencontre avec l'éditeur Arnould qui lui offre de diffuser ses créations passées et à venir. Durant les dernières années du siècle, l'artiste connaît ses premiers succès, mais rapidement le tumulte parisien et les nécessaires sociabilités pèsent sur son équilibre. Il s'éloigne alors de la capitale, pour regagner son Sud-Ouest natal. Sensible aux évolutions artistiques de son époque, son style qui évolue vers moins de mysticisme montre l'influence de Cézanne puis celle des jeunes artistes du groupe fauve. Depuis Montauban où il peint majoritairement des paysages, l'artiste se rend quelque temps en Espagne avant de revenir s'installer à Paris.

En 1906, Marcel-Lenoir participe au Salon des indépendants en exposant huit œuvres. Le livret précise que le peintre vit alors à Paris au 83 rue de la Tombe-Issoire dans une cité d'artistes regroupant une vingtaine d'ateliers

près du parc Montsouris. Le 8 octobre, un article du journal *La Dépêche* nous apprend qu'une salle entière du Salon est consacrée aux œuvres du peintre. Les critiques évoquent surtout la toile titrée *Sagesse* dont le grand format et les teintes pâles semblent marquer les visiteurs. Un autre tableau, intitulé *L'Homme aux mains croisées*, représente un jeune homme au regard perçant dont l'identité n'est pas précisée. Peint dans un camaïeu de bleu pâle sur une toile horizontale, le modèle aux traits anguleux est probablement le jeune peintre Louis Bouquet âgé d'une vingtaine d'années. Artiste d'origine lyonnaise, Bouquet, qui vient d'arriver dans la capitale, reçoit cette année-là un prix de la Société des amis des arts. Installé cité Falguière il fait la connaissance de Marcel-Lenoir avec lequel il se lie d'une profonde amitié dont témoignent des portraits réciproques.

L'évolution du style de Marcel-Lenoir suscite des commentaires contrastés avant que le peintre ne se décide à quitter durablement la vie publique pour se réfugier à Montricoux près de Montauban. Là, isolé, il s'initie à l'art de la fresque et multiplie paysages, natures mortes et portraits avec une approche «cubisante». Après 1920, époque de sa dernière «manière», il adapte le style Art déco à son profit dans des toiles à sujets religieux et profanes jusqu'à sa mort survenue en 1931.



ANASTASI Auguste.....	26	HANSCH Anton.....	19
BERTIN Jean Victor.....	1; 2	JOHANNOT Tony.....	20
BLANC Joseph.....	28	MARCEL-LENOIR.....	36
BOUVET Henry.....	35	MATHEY Paul Victor.....	32
CAROLUS-DURAN.....	30	MENN Barthélemy.....	24
CLAIRIN Georges.....	34	NAVEZ François Joseph.....	17
CLOSSON Gilles François.....	11; 12	PAPETY Dominique.....	21
COUPIN de LA COUPERIE Marie Philippe...	7	PICHON Pierre Auguste.....	22
DESBROSSES Jean.....	33	PINGRET Édouard.....	15
DEVÉRIA Eugène.....	9; 23	POTIER Julien.....	5
DURAND-BRAGER Jean Baptiste Henri.....	25	SCHEFFER Ary.....	8; 18
DUVAL LE CAMUS Pierre.....	16	SCHNETZ Jean Victor, attribué à.....	6
FÉRON Éloi Firmin, attribué à.....	14	SURAND Gustave.....	31
GALLAND Pierre Victor.....	29	TRÉVOUX Joseph.....	27
GIROUX André.....	13	VAN BRÉE Philippe Jacques.....	10
GRANGER Jean Pierre.....	3; 4		

Catalogue réalisé en collaboration avec Carole Rabiller

Relecture : Christophe Parant

Photographie : Alberto Ricci - photogravure : Apex Graphic Paris

Nous tenons à remercier chaleureusement François-Xavier Amprimoz, Gérard Audinet, Camille Ayasse-Staletti, Chantal Bourgeot, Isabelle Bozzi, Bernard Branger, Julien Chaudet, Luc Georget, Caroline Girard, Solène Girard, Adrien Goetz, Hyacinthe de Jessey, Sidonie Lemeux-Fraitot, Jean-Louis Litron, Ariane Maradan, Philippe Mendes, Loualid Saïdi, Georges Vigne, Jessica Volet et Olivia Voisin.



GALERIE LA NOUVELLE ATHENES

22, rue Chaptal - 75009 Paris

01.75.57.11.42

contact@lanouvelleathenes.fr www.lanouvelleathenes.fr