

GALERIE LA NOUVELLE ATHÈNES



GALERIE
LA NOUVELLE ATHÈNES

Raphaël Aracil de Dauksza & Damien Dumarquez

Dessins et aquarelles du XIX^e siècle

Printemps 2025

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 Jacques de BOISSIEU (1736-1810)

Portrait de jeune homme de profil, vers 1770-1773

Sanguine sur traits de crayon sur papier

22 × 14,5 cm

En bas à gauche, cachet de la collection Alfred Beurdeley (Lugt 421)

Provenance : vente François Guichardot (1795-1875), 7-10 juillet 1875, Paris, hôtel Drouot, n° 53 : «*Portrait d'un jeune homme vu de profil et tourné vers la droite très-beau dessin à la sanguine*» ; vente Alfred Beurdeley (1847-1919), 13-15 mars 1905, Paris, hôtel Drouot, n° 2 : «*Portrait de Jeune Homme/ Dessin à la sanguine/Cadre en bois sculpté/Haut, 22 cent; larg, 14 cent/(Vente Guichardot)*», acquis lors de cette vente par Jules-Eugène Féral (1874-1944) pour 850 fr.

Né en 1736 à Lyon, Jean Jacques de Boissieu, fils de médecin, s'intéresse tôt au dessin et reçoit les leçons de différents artistes locaux. En 1757, sur l'insistance de sa mère, Boissieu s'inscrit à l'école gratuite de dessin de Lyon, ouverte l'année précédente. À cette époque, il fournit des dessins aux éditeurs et publie ses premières gravures à l'eau-forte. Sa correspondance avec le graveur Jean Georges Wille, à qui il demande des conseils, le décide à prendre la route vers la capitale. Arrivé à Paris en juillet 1762, Boissieu commence à fréquenter d'autres artistes et se lie d'amitié avec Joseph Vernet, Claude Henri Watelet et Jean-Baptiste Greuze. Durant ce premier séjour de presque deux ans, il fait la connaissance du duc de La Rochefoucauld qui l'invite à l'accompagner jusqu'en Italie. Entre 1765 et 1766, il visite Rome, Naples, Gênes ainsi que la plupart des sites remarquables de la péninsule où il dessine sans relâche.

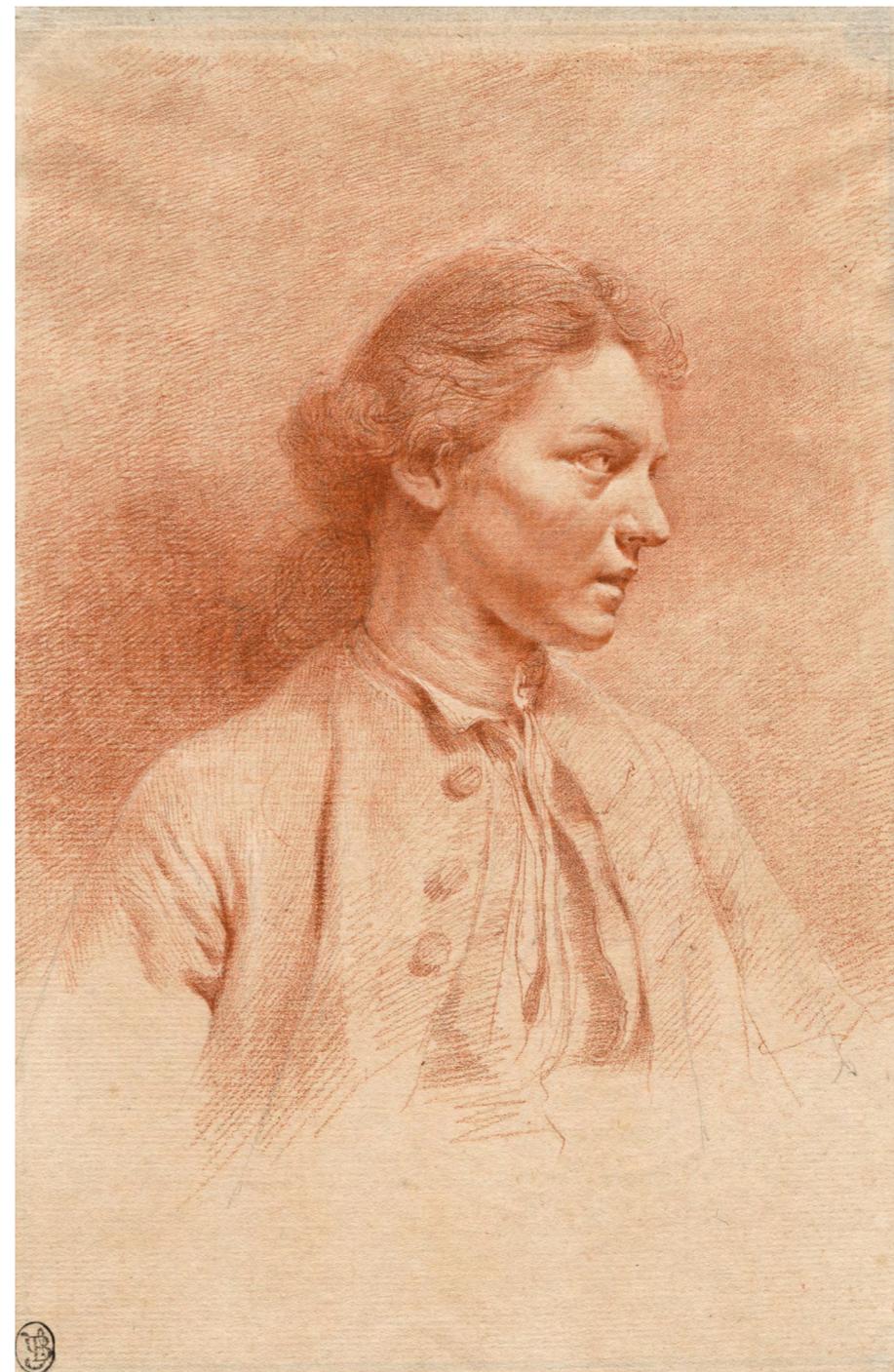
De retour à Lyon, Boissieu affirme son inclination pour le paysage mais réalise également de nombreux portraits de ses proches, principalement au crayon et au lavis. Entre 1770 et 1773, il intègre la sanguine orangée à sa technique et multiplie les dessins tracés à la pointe de ce nouveau médium : son autoportrait conservé au Metropolitan de New York est le plus emblématique de cette série. La feuille montre l'artiste en buste de trois quarts se détachant sur un fond

savamment hachuré. Précédemment passé dans la collection du marchand d'estampes François Guichardot puis dans celle d'Alfred Beurdeley, cet autoportrait fut associé dans ces deux collections à une autre sanguine d'égale qualité représentant un jeune homme de profil. Non localisé depuis la vente Beurdeley de 1905, ce portrait, dont le modèle n'est pas identifié, paraît saisi sur le vif. La tête tournée vers la droite et légèrement inclinée, l'adolescent d'une quinzaine d'années porte des cheveux longs attachés sur la nuque. Sa bouche juste entrouverte et son regard fixant un point hors de la feuille lui confèrent un dynamisme vibrant. Ce jeune homme devait être un proche de Boissieu, l'un de ses neveux ou le fils d'un ami, car il se retrouve dans des postures différentes sur d'autres feuilles de l'artiste.

À partir du début des années 1780, Jean Jacques de Boissieu connaît une notoriété grandissante comme dessinateur et graveur. Il contribue à l'*Encyclopédie* de Diderot et devient membre de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon. De nombreux amateurs français et étrangers collectionnent ses œuvres et visitent son atelier lyonnais. Après sa mort en 1810, l'intérêt pour son travail ne faiblit pas et certaines de ses plus belles feuilles sont aujourd'hui conservées dans les principaux musées internationaux.



Jean Jacques de Boissieu, *Autoportrait*, [n.d.], sanguine, mine graphite et rehauts de craie blanche sur papier, New York, Metropolitan Museum



2. Hilaire Joseph LEDRU (1769-1840)

La Fortune perdue, vers 1799

Pierre noire et estompe sur papier

57,8 × 42,9 cm

Provenance : collection Marie-Claude Chaudonneret (1948-2023)

Exposition : Paris, Salon de 1799, n° 158 : «*Dessin/La fortune perdue. Un jeune Savoyard et sa famille, assis sur les degrés d'une maison, déplorent la perte de la marmotte qui faisait leur gagne-pain. A la croisée au-dessus d'eux, un enfant touché de leur peine, leur donne furtivement l'argent qu'il possède.*»



Hilaire Ledru, *Le Vieux porteur d'eau*, 1822, huile sur toile, Lille, palais des beaux-arts

Fils d'un charpentier du nord de la France, Hilaire Ledru est né à Oppy, une petite commune située entre Arras et Douai. Très jeune, tel Giotto, il garde des troupeaux et occupe son temps en dessinant sur le sol à l'aide d'un bâton. Chez lui, il couvre les murs de portraits tracés au charbon et son talent est remarqué par des mécènes oppynois qui, convaincus par son don, financent les études du jeune garçon à l'école de dessin de Douai. Élève brillant formé par Charles Alexandre Joseph Cullet, Ledru gagne Paris pour entrer dans l'atelier du peintre Joseph Marie Vien. À partir de 1795, il expose au Salon des portraits de célébrités ou d'inconnus puis propose un dessin ambitieux intitulé *Scène de prison* en 1798. Cette œuvre, inspirée par l'arrestation de son ami douaisien Joseph Lesurques impliqué dans l'affaire du courrier de Lyon en 1796, montre les derniers instants du condamné avec sa famille avant son exécution. La composition qui rencontre un vif succès sera gravée par Auguste Boucher-Desnoyers en 1802 sous le titre *Les Pénibles Adieux*.

En 1799, Ledru choisit de traiter un thème aux accents moraux, *La Fortune perdue*. L'œuvre à la pierre noire sur papier représente un jeune garçon assis sur le pavé regardant tristement sa marmotte étendue sur le sol. Près de lui, une femme désespérée, un bébé attaché dans le dos, serre son visage entre ses mains. Dans le registre supérieur, depuis

une fenêtre, un enfant tend sa main droite chargée de pièces sous le regard attendri et admiratif de sa mère. Dès le début du XVIII^e siècle, des artistes prennent pour sujet les pénibles conditions de vie de ces garçons venus de leur Savoie natale pour travailler comme ramoneurs dans la capitale. Vers l'âge de douze ans, devenus trop grands pour passer dans les conduits de cheminées, ils perdaient leur emploi et étaient contraints à la mendicité. Pour survivre, certains d'entre eux montraient des marmottes apprivoisées qu'ils faisaient danser au son d'une vielle ou d'une flûte. Ici, Ledru insiste sur la générosité et l'inégalité des chances entre le jeune Parisien de bonne naissance et le petit Savoyard qui, sans sa marmotte, est condamné à la misère. L'œuvre, qui est commentée durant le Salon, reçoit un bon accueil du public mais ne sera pas gravée.

Après 1805, jeune veuf, Hilaire Ledru voit sa notoriété naissante lentement s'éloigner. Il vit avec difficulté en réalisant des portraits de commandes et continue d'exposer régulièrement au Salon jusqu'en 1824. Malgré une dernière participation en 1836, le peintre s'éteint dans la misère en 1840. Quelques fois comparé à Louis Léopold Boilly ou Jean-Baptiste Isabey pour sa technique, Hilaire Ledru apparaît avec cette œuvre comme le précurseur d'un genre qui saura attendrir avec succès le public parisien vingt ans plus tard.



3. Pierre Henri RÉVOIL (1776-1842)

Indulgence plénière, vers 1805

Encre et aquarelle sur papier

43 × 59,5 cm

Signé et localisé en bas à droite à l'encre *P. Révoil/Lugdunens*

Provenance : collection Marie-Claude Chaudonneret (1948-2023)

Publication : Marie-Claude Chaudonneret, *Fleury Richard et Pierre Révoil, la peinture troubadour*, Paris, Arthena, 1980, n° 124, fig. 269 : « *Ex-Voto* »



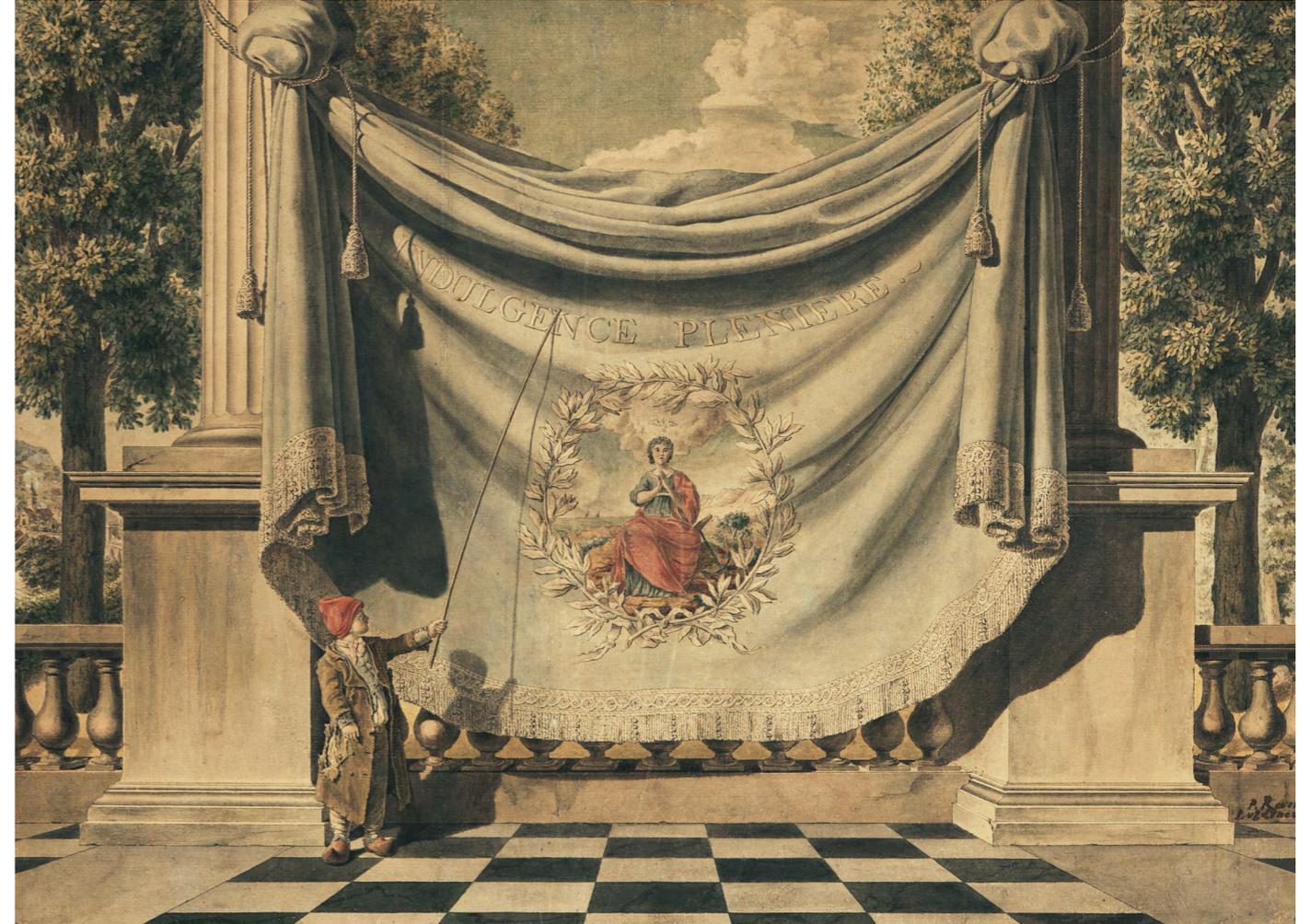
Pierre Révoil, *Bonaparte relevant la ville de Lyon*, vers 1804, encre brune, pierre noire, sanguine, craie blanche et mine de plomb sur papier, Paris, musée du Louvre

Pierre Révoil est un peintre d'origine lyonnaise formé sous la direction de Donat Nonnotte et d'Alexis Grogard à l'école gratuite de dessin. En 1793, la pauvreté de sa famille le contraint à travailler chez un fabricant de papiers peints lyonnais avant d'entrer deux ans plus tard dans l'atelier de David à Paris sur la recommandation de Pierre Toussaint Dechazelle, directeur d'une fabrique de soieries. Le jeune artiste adopte le style néoclassique de son maître pour des œuvres d'inspiration opportunément patriotique qui lui permettent de se faire connaître du public puis de s'attirer les faveurs de l'État avec son tableau intitulé *Bonaparte relevant la ville de Lyon de ses ruines* en 1804.

Très attaché à sa ville natale, Pierre Révoil suit avec attention depuis Paris l'actualité locale et la nomination du cardinal Fesch, oncle de Bonaparte, comme archevêque de Lyon puis primat des Gaules à la suite du Concordat de 1801. Devenu empereur, celui que l'on nomme dès lors Napoléon I^{er} autorise le cardinal de racheter la chapelle de Fourvière vendue pendant la Révolution. Des hauteurs de la colline éponyme dominant la ville, la chapelle reçoit par ordonnance du pape Pie VII en 1805 une indulgence plénière quotidienne à perpétuité, soit une absolution totale des péchés pour chaque visiteur. Pierre Révoil réalise alors une grande aquarelle en relation directe avec l'événement. Elle représente, debout sur un sol en damier, un jeune

garçon vêtu misérablement, désignant d'un bâton une immense tenture. Ornée en son centre d'une figure de sainte dans une couronne de laurier, elle porte la mention en lettres capitales : *INDULGENCE PLENIERE*. La tenture est attachée par des cordes à deux colonnes cannelées accostées par deux arbres qui ferment la composition. Sur la gauche, un fragment de paysage s'imisce avec difficulté dans l'espace resté libre. Il montre, bordant l'extrémité de la feuille, un petit édifice religieux accroché à la colline, possible évocation simplifiée de la chapelle de Fourvière dessinée de mémoire par l'artiste. La sainte associée à une encre marine pourrait être Philomène, jeune martyre, dont la dépouille vient d'être découverte en Italie en 1802 et dont le culte nouveau connaît déjà une certaine popularité.

Revenu vivre à Lyon, Révoil est nommé professeur à l'école des beaux-arts située dans le palais Saint-Pierre. Très apprécié durant l'Empire et couvert de commandes, il est chargé de dessiner le nouveau blason de l'hospice de la Charité de Lyon en 1814. À la chute de Napoléon, le changement de régime n'affecte pas la popularité de l'artiste qui s'installe en Provence entre 1818 et 1823. De nouveau à Lyon, il dirige l'école jusqu'en 1830, mais voit sa carrière décliner avec l'arrivée des Orléans au pouvoir. Après quelques années passées en Provence le peintre meurt à Paris, oublié de ses contemporains, en 1842.



4. Jean Pierre Denis SULMONT (? -1822)

Siméon parlant à ses frères, 1810

Plume noire, lavis d'encre brune et rehauts de gouache blanche sur papier préparé en brun

46 × 60 cm

Signé et daté sur le montage d'origine *Sulmont 1810*; complété d'un cartel central manuscrit avec un extrait de *Joseph* [1767] de Paul Jérémie Bitaubé (1732-1808)

Expositions : Paris, Salon de 1810, n° 746 : «*Siméon s'unit à ses frères pour perdre Joseph*»; Paris, Salon de 1814, n° 850 : «*Siméon parlant à ses frères*»

Provenance : vente anonyme, 14 mai 1990, Paris, hôtel Drouot [M^e Morelle], n° 41 : «*Simon parlant à ses frères. Dessin au lavis de sanguine gouaché, annoté "Sulmont 1810"*»

De nombreux artistes oubliés ressurgissent avec la découverte d'œuvres dont la qualité et l'intérêt justifient l'étude. Jean Pierre Denis Sulmont est de ceux-là. Si les livrets mentionnent les titres d'une douzaine de ses réalisations exposées au Salon entre 1804 et 1814, les rares listes ou dictionnaires qui le citent ignorent tout de sa vie et de sa formation. Nous savons qu'il vécut à Paris au moins à partir de 1804 à différentes adresses autour de la rue Saint-Jacques avant de s'installer en 1814 au numéro 15 de la rue Saint-Dominique.

L'œuvre qui permet d'apporter un éclairage nouveau sur l'artiste est un grand dessin au lavis d'encre de style néoclassique et d'inspiration davidienne représentant Siméon parlant à ses frères, épisode tiré de la Genèse. La composition exposée pour la première fois au Salon de 1810 nous montre dix hommes vêtus à l'antique entourés de quelques moutons dans un décor de forêt. Au centre, l'un d'eux prend la parole. Le personnage de Siméon est l'un des onze frères qui prirent la décision de vendre Joseph comme esclave à des marchands en chemin vers l'Égypte. Sulmont associe à son dessin une citation manuscrite extraite du chant II du poème en prose *Joseph* de Paul Jérémie Bitaubé publié en

1767 et réédité à plusieurs reprises au XIX^e siècle. L'extrait du texte retranscrit en légende par Sulmont mentionne, sans que l'artiste la représente, Sélina, une jeune bergère promise à Joseph par Jacob. Durant le Premier Empire, la vie de Joseph et la trahison de ses frères sert de propos à plusieurs œuvres scéniques : en 1806, *Omasis ou Joseph en Égypte*, tragédie biblique de Pierre Baour-Lormian, et, l'année suivante, *Joseph*, opéra biblique composé par Étienne Nicolas Méhul. Une autre adaptation, *Pharaon ou Joseph en Égypte*, mélodrame de Nicolas Lefranc-Pontheuil, joué la première fois à Paris au théâtre de la Gaîté le 22 juillet 1806, inclut le personnage de Sélina. Inspiré par ces représentations, Sulmont donne à sa composition des allures de scène de théâtre.

En 1814, Jean Pierre Denis Sulmont participe pour la dernière fois au Salon en exposant probablement le même dessin qu'en 1810 sous le titre simplifié de *Siméon parlant à ses frères*. Après cette date l'artiste semble s'établir comme lithographe rue Saint-Dominique à Paris. Deux gravures – l'une titrée *Est-ce que c'est bien vrai? Puis-je y compter?*, l'autre, une étude d'arbre publiée en 1819 – attestent de ses nouvelles activités. Selon son acte de décès, Sulmont meurt veuf et sans descendance à Paris le 27 février 1822.



Louis Maleuvre, Jean-Baptiste Sauveur Gavaudan dans le rôle de Siméon dans l'opéra *Joseph de Méhul et Duval*, 1812, eau-forte, Paris, BnF



5. Jean-Baptiste ISABEY (1767-1855)

Portrait-charge d'Auguste Régnier (1787-1860), vers 1815

Lavis d'encre noire et mine graphite sur papier

26,5 × 21 cm

Signé en bas à droite *Isabey fecit*

Titre au verso *Rénier [sic] / peintre*



Jean-Baptiste Isabey, *Portrait-charge du baron Taylor*, vers 1810-1815, lavis d'encre sur papier, Paris, Galerie La Nouvelle Athènes

Le portrait-charge, dont le procédé remonte à l'Antiquité, consiste à déformer graphiquement la physionomie d'un individu à des fins critiques ou humoristiques. Cette démarche satirique, également appelée caricature depuis le milieu du XVIII^e siècle en France, connaît une période de renouveau pendant la Révolution française et se voit largement popularisée par la gravure. De nombreux artistes, à l'image du célèbre Jacques Louis David, s'exercent alors avec talent dans cette discipline. Au début du siècle suivant, le peintre Jean-Baptiste Isabey, principalement connu pour la virtuosité de ses portraits miniatures représentant des personnalités du Premier Empire, pratique avec bienveillance la caricature. D'un pinceau rapide et incisif, il croque sur le papier ses amis, sa famille et les artistes de son temps.

L'un de ces dessins, tracé à l'encre brune et titré au verso «Rénier», représente de profil un peintre encore relativement méconnu, Auguste Jacques Régnier. Cet ancien élève de Jean Victor Bertin, célèbre paysagiste néoclassique formé chez Pierre Henri de Valenciennes, vient de faire ses débuts au Salon de 1812. Le tableau qu'il présente cette année-là, intitulé *Paysage, temps orageux*, représente une jeune femme au centre d'une nature menaçante et intègre des accents romantiques qui l'éloignent des œuvres néoclassiques de Bertin. Peintre

voyageur, il parcourt l'Auvergne, le Dauphiné, la Normandie et la Picardie à la recherche de nouveaux motifs. Ses toiles qui finissent par attirer l'attention de la duchesse de Berry et du duc d'Orléans lui permettent d'intégrer les cercles artistiques à la mode sous la Restauration. Le dessin d'Isabey, qui doit dater de cette période, fut probablement réalisé à l'occasion d'une réunion d'artistes dans un salon à la mode. Isabey multiplie ces dessins pleins d'humour croqués devant ses modèles, lors de dîners ou de séances à l'Institut. Certaines de ces charges pouvaient être répétées à l'identique pour être offertes à plusieurs personnes. Celle représentant Régnier existe au moins en deux exemplaires, le second étant aujourd'hui conservé à Marseille, au musée Borély.

Par la suite, Auguste Régnier connaît un succès grandissant en participant régulièrement au Salon et reçoit plusieurs commandes officielles, notamment pour la galerie de Diane du château de Fontainebleau et pour l'église Saint-Roch à Paris. Au début des années 1820, il se lie d'amitié avec le peintre anglais Richard Parkes Bonington qui lui fait découvrir l'œuvre de John Constable. De ce dernier, il possédait une esquisse de paysage que toute la nouvelle génération des peintres romantiques venait admirer dans son atelier.



6. COMPANY SCHOOL, Inde, début du XIX^e siècle

Napoléon à cheval, vers 1815

Aquarelle et or sur papier découpé à la forme

19,5 × 19 cm



Anonyme, *Sacrifice de Napoléon Buonaparte*, vers 1815, eau-forte aquarellée, Paris, BnF

L'influence européenne en Inde, principalement celle de l'empire britannique durant les XVIII^e et XIX^e siècles, a donné lieu à un échange artistique unique dont le genre hybride a été baptisé «Company style». Ce style résulte de la fusion d'éléments iconographiques traditionnels hérités de la peinture moghole avec un traitement occidental de la perspective et du volume. Il montre également l'utilisation par les artistes indiens de l'aquarelle et du lavis d'encre sur des papiers d'origine européenne pour remplacer la gouache diluée. Les ateliers se multiplient pour répondre à la demande d'une clientèle occidentale attirée par la curiosité de ces œuvres, le plus souvent de petits formats et mélangeant les traditions. Avec les années, les différents comptoirs commerciaux de l'East India Company et les principales villes indiennes développent des styles qui possèdent leurs propres spécificités. Il existe une infinité de sujets traités par ces artistes; si certains sont empruntés à l'iconographie locale, d'autres s'inspirent de gravures importées d'Europe et illustrent des scènes de la vie quotidienne, des batailles ou l'actualité politique.

La représentation de Napoléon peut paraître inhabituelle pour un artiste indien, mais correspond bien à l'intérêt qu'ont porté les ateliers de l'époque coloniale aux sujets occidentaux. De nombreux exemples de portraits d'officiers ou de marchands anglais dans le style des Company paintings

existent. En Inde, l'empereur conquérant était perçu comme une figure fascinante, et sa mise en image par des artistes locaux témoigne de son prestige loin au-delà des frontières européennes. Les portraits gravés et les caricatures de Napoléon traversaient les océans sur les bateaux de commerce ou ceux de la marine britannique pour atteindre les côtes indiennes. L'un d'eux aura servi de modèle à un artiste indien, peut-être à la demande précise d'un commanditaire européen, pour réaliser une effigie de Napoléon sur un cheval blanc. Représenté de profil, l'empereur des Français apparaît dans un costume militaire qui ne cache rien de son embonpoint et exagère la petitesse de sa taille. Le fait que Napoléon et son cheval soient découpés et collés sur un papier de fond correspond à une pratique courante dans l'art colonial indien. Les artistes pouvaient créer des figures individuelles qui étaient ensuite collées sur des fonds paysagés ou tels quels dans des albums destinés au marché européen.

Il peut être intéressant de signaler que Napoléon avait nourri un temps l'ambition de conquérir l'Inde avec le soutien de certains princes locaux. Après la défaite de Waterloo, l'empereur déchu fut retenu captif jusqu'à sa mort sur l'île de Sainte-Hélène. Cette île, qui n'était pas la propriété de la couronne anglaise, mais celle de l'East India Company, servait de point d'appui aux navires britanniques en route vers les Indes.



7. Alexandre Marie COLIN (1798-1875)

Portrait présumé de Mucius Archimède Duchesne, dit Charles Duchesne (1794-1824), vers 1815-1820

Pierre noire et estompe sur papier

20 × 16 cm

Signature partiellement lisible en bas à droite *A Colin*



Alexandre Marie Colin, *Portrait en buste de Girodet, entouré de ceux de 30 élèves de son atelier*, [n.d.], lithographie, Paris, musée Carnavalet

Né en 1798 à Paris, Alexandre Colin entre dans l'atelier d'Anne Louis Girodet à l'École des beaux-arts en 1814. Ce maître bienveillant attire l'affection de ses élèves qui lui restent attachés même après leur apprentissage. Durant ses années dans l'atelier, Colin découvre la lithographie, une nouvelle technique de reproduction à laquelle Girodet s'intéresse très tôt par l'intermédiaire de Godefroy Engelmann. Par ce procédé, Colin réalise un portrait du maître entouré d'une trentaine de ses élèves. Certains tirages portent, ajoutés au crayon, des numéros et des renvois qui permettent d'identifier la plupart d'entre eux : en haut au centre Girodet et en bas à gauche, au-dessus de son monogramme, Colin lui-même. Si les numéros 23 et 28 restent sans légende, certains artistes tels que Lancrenon et Monanteuil sont clairement mentionnés. Le département des Estampes de la Bibliothèque nationale de France conserve un important recueil de portraits de la main de Colin. Légué par Étienne Moreau-Nélaton, il regroupe, outre la lithographie citée précédemment, un ensemble de croquis spontanés de petits formats, sévères ou à charge, représentant ses amis peintres en formation.

D'autres portraits isolés, réalisés sur le même principe, réapparaissent au gré du temps, à l'image de celui d'un jeune homme en buste dessiné à la pierre noire ou peut-être au crayon lithographique sur papier. Ce très beau portrait inédit doit dater de la période charnière où Alexandre Colin

s'apprête à quitter l'atelier pour faire ses débuts au Salon de 1819. Le modèle, représenté le buste de trois quarts et le visage presque de profil, semble avoir une vingtaine d'années. Habillé d'une chemise blanche et d'un gilet noir, il regarde vers la droite les yeux brillants et grands ouverts. Ses cheveux noirs sont relevés vers l'avant, à la mode du temps. Si aucun nom n'est indiqué sur la feuille, le modèle présente une grande ressemblance avec le portrait numéro 7 de la lithographie de Colin dont les mentions associées précisent qu'il s'agirait d'un certain «Duchesne».

Au moins un élève de Girodet porte ce nom : le peintre Mucius Archimède Duchesne né à Gisors en 1794, fils du peintre miniaturiste Jean-Baptiste Joseph Duchesne (1770-1856). Après une courte carrière militaire dans le 36^e régiment d'infanterie, le jeune Mucius débute au Salon de 1814 en exposant un portrait en miniature identifié au livret sous le seul nom de «Duchesne». Pour sa deuxième participation, il expose, au Salon de 1822, quatre portraits en même temps que son père. Cette fois-ci, il fait inscrire en plus de son nom le prénom «Charles», sûrement pour rendre hommage à son jeune frère Charles Jules Duchesne décédé le 18 juin 1821 à l'âge de quatorze ans. À son tour, Mucius meurt précocement le 1^{er} juin 1824 sans avoir eu le temps de marquer son époque. Aux Salons de 1824 et de 1827 seront exposés des portraits sous le nom de «feu Charles Duchesne».



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

Jupiter et Io, vers 1815-1820

Pierre noire et estompe sur papier

20,1 × 16,1 cm

Provenance : ancienne collection famille Becquerel

Œuvre en rapport : lithographie par Jean Joseph Dassy pour *Amours des dieux*, Paris, Engelmann, 1826, planche n° 5



Jean Joseph Dassy d'après Anne Louis Girodet, *Jupiter et Io*, vers 1824, lithographie, Paris, BnF

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

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

Parmi les dessins laissés par Girodet à sa mort, celui illustrant Jupiter et Io est confié à Jean Joseph Dassy pour être traduit sur la plaque lithographique. L'ancien élève a, dans ce cas précis, respecté scrupuleusement le dessin de son maître, ne se permettant ni ajout ni variation. Dès le premier livre de ses *Métamorphoses*, Ovide raconte l'épisode durant lequel Jupiter métamorphosé en nuage séduit la belle Io, jeune prêtresse d'un temple d'Argos et fille du fleuve Inachos. Pour que sa maîtresse échappe à la jalousie d'Héra, Jupiter la transforme en génisse. Pour ce dessin, l'artiste s'inspire du célèbre tableau peint par le Corrège vers 1530 sur le même sujet et dont la composition fut largement diffusée par la gravure. Le couple, inscrit sur la diagonale, divise la page entre ciel et terre, domaine des dieux sur la gauche et monde des hommes sur la droite.

Anne Louis Girodet, qui fut un illustrateur fécond, participa à plusieurs projets d'édition dont ceux des œuvres de Virgile et de Racine pour l'imprimeur Didot l'Aîné. Il fut également l'un des premiers «peintres classiques» à s'intéresser à la lithographie, nouvelle technique de reproduction inventée en Allemagne par Aloys Senefelder en 1796 et consistant en l'impression à plat d'un dessin réalisé au crayon gras sur une pierre.



9. Jean-Baptiste THOMAS (1791-1834)

Saint Sébastien, 1817

Encre et gouache blanche sur papier brun

20,8 × 16,9 cm

Signé, localisé et daté en bas à droite *thomas/Rome 1817*

Sur le montage d'origine *Thomas. 1817. Saint Sébastien*.

Théodore Géricault, *Satyre et nymphe*, 1817, craie noire, lavis brun et gouache blanche sur papier, Princeton, University Art Museum



Entré à l'âge de quinze ans dans l'atelier de François André Vincent, Antoine Jean-Baptiste Thomas remporte le prix de Rome de peinture d'histoire en 1816 quelques mois à peine avant le décès de son maître. Ce dernier aurait affirmé après le succès de son élève : « Vous, mon ami, êtes le dernier des élèves que j'ai fait. Je puis mourir content. » Pensionnaire à la Villa Médicis la même année, il retrouve sur place les peintres Léon Pallière, Jean Alaux et Édouard Picot. L'année suivante, il est rejoint par Achille Etna Michallon, jeune lauréat du tout nouveau prix de « paysage historique », avec lequel il se lie d'amitié. Ensemble, ils parcourent les campagnes en quête de motifs et fréquentent les établissements romains où ils rencontrent d'autres artistes français non-pensionnaires. Là, Thomas peut échanger avec Jean Victor Schnetz et son ami, le déjà célèbre Théodore Géricault. Ce dernier qui multiplie durant son séjour les dessins à l'encre et à la gouache blanche sur papier brun a une évidente influence sur Thomas dont témoigne une feuille sur le thème de saint Sébastien.

Daté de 1817, ce dessin représente le saint dénudé, attaché à un arbre et criblé de flèches. Trois anges descendus du ciel dans des nuées prient face à lui tandis qu'un autre lui apporte la palme du martyr. Sébastien, jeune archer romain originaire de Narbonne, aurait vécu, selon la légende, au III^e siècle, sous le règne de Dioclétien. À la fois soldat et chrétien, il fut condamné à mort; attaché à un poteau, il fut transpercé de

flèches. Guéri miraculeusement par des anges, il devait être tué à coups de verges. Thomas a préalablement baigné sa feuille dans l'encre brune pour accueillir le motif de l'arbre et le contour des personnages tracés à l'encre noire. Le travail ample de la gouache blanche lui permet ensuite d'éclairer les figures d'où semble émaner la lumière. Cette technique, régulièrement utilisée durant la Renaissance en Italie et en Allemagne, connaît un regain d'intérêt au début du XIX^e siècle.

Après avoir passé moins de deux ans sous la direction de Charles Thévenin, Thomas doit brusquement interrompre son séjour pour des raisons familiales en 1818 et rentre en France. Durant son bref séjour italien, l'artiste réalise un grand nombre de dessins et d'aquarelles illustrant la vie quotidienne romaine. Véritable reportage sur la vie à Rome pendant le pontificat de Pie VII, une partie de cet ensemble (soixante et onze dessins) sera publiée sous forme de recueil lithographique en 1823 par Firmin Didot sous le titre *Un an à Rome et dans ses environs*. Dès 1819, Thomas participe au Salon où il présente une toile intitulée *Jésus-Christ chassant les vendeurs du Temple*. Acquisée par l'État et toujours en place dans l'église Saint-Roch, l'œuvre remporte un succès critique et populaire. En 1824, lors de la vente après décès de l'atelier de Théodore Géricault, apparaît sous le numéro 46 la mention de plusieurs dessins de la main de Thomas et décrits comme « lavés et rehaussés de blanc ».



10. Jean Victor SCHNETZ (1787-1870)

Jeanne d'Arc sur les murs d'Orléans, vers 1817-1820

Lavis d'encre et gouache blanche sur papier brun

24,5 × 18,9 cm

Annoté sur l'ancien montage *Schnetz*



Auguste Vinchon, *Jeanne d'Arc sur les murs d'Orléans*, 1824, huile sur toile, Orléans, musée des beaux-arts

Jean Victor Schnetz naît et grandit à Versailles pendant les dernières années du règne de Louis XVI. Adolescent, il intègre d'abord l'atelier de Jean-Baptiste Regnault au Louvre puis celui de Jacques Louis David en 1812. Durant sa formation, il fait la connaissance de Léopold Robert et de François Joseph Navez. Schnetz tente à maintes reprises le concours du prix de Rome, sans succès, et n'obtient finalement qu'un second prix en 1816 devancé par Jean-Baptiste Thomas. Ayant atteint l'âge limite pour concourir, il décide de gagner l'Italie par ses propres moyens. Installé à Rome dans un atelier via del Babuino, à proximité de celui d'Ingres, il rencontre Maria Grazia, une belle Italienne qui sera son modèle avant de devenir sa compagne. Sur place il se lie avec le peintre Auguste Vinchon, lauréat en 1814 et pensionnaire de la Villa Médicis entre 1816 et 1819.

Ce séjour est également marqué par l'influence de Théodore Géricault qui, comme Schnetz, a fait le voyage en Italie à ses frais. Déjà fort d'une solide reconnaissance en France, Géricault découvre à Rome l'art des maîtres de l'Antiquité et de la Renaissance. Il multiplie les études, les dessins et trace sur des feuilles préparées en brun ses compositions à la pierre noire qu'il relève de larges aplats de gouache blanche. Schnetz, qui peut voir les travaux de son ami, adopte quelques fois sa technique. Plusieurs œuvres conservées témoignent de cette filiation, mais aucune ne

l'illustre aussi parfaitement que ce dessin montrant Jeanne d'Arc sur les murs d'Orléans. Envoyée à Orléans en mission de ravitaillement par le roi Charles VII, Jeanne, revêtue de son armure, libère la ville du siège des Anglais dans la nuit du 7 au 8 mai 1429. L'artiste choisit de représenter la jeune femme de dos, son étendard dans une main et l'épée levée dans l'autre, escaladant les remparts. À ses pieds, le corps esquissé d'un soldat mort et, lui faisant face, des soldats anglais lourdement armés. L'utilisation du papier brun restitue ici, de façon très convaincante, l'atmosphère nocturne de la scène. Quelques années plus tard, Auguste Vinchon, son compagnon de voyage en Italie, choisira ce même sujet pour une très grande toile exposée au Salon de 1824. Bien que Jeanne y soit représentée de face, les deux compositions apparaissent suffisamment proches pour qu'il soit permis de penser que l'auteur avait présent à l'esprit le dessin de son ami.

De retour en France, Schnetz connaît le succès et reçoit de nombreuses commandes de peintures à sujet religieux ou historique. Attaché à la Ville éternelle et aux artistes qui y sont installés, il retourne aussi souvent que possible en Italie. Fort de son élection à l'Académie des beaux-arts en 1837, le peintre succède à Ingres comme directeur de la Villa Médicis de 1841 à 1846, poste qu'il occupera de nouveau entre 1853 et 1866.



11. Jean-Baptiste ARNOUT (1788-1873)

Saint Théodose le Cénobiarque prêchant dans un temple à Jérusalem, vers 1820

Lavis d'encre et crayon sur papier

23 × 16,9 cm

Légendé *Si quelqu'un ne reçoit pas les quatre conciles œcuméniques, / comme les quatre évangiles, qu'il soit anathème! / St. Théodos le Cenobiarque, a Jerusalem. [sic]*

Provenance : partie du fonds d'atelier de l'artiste



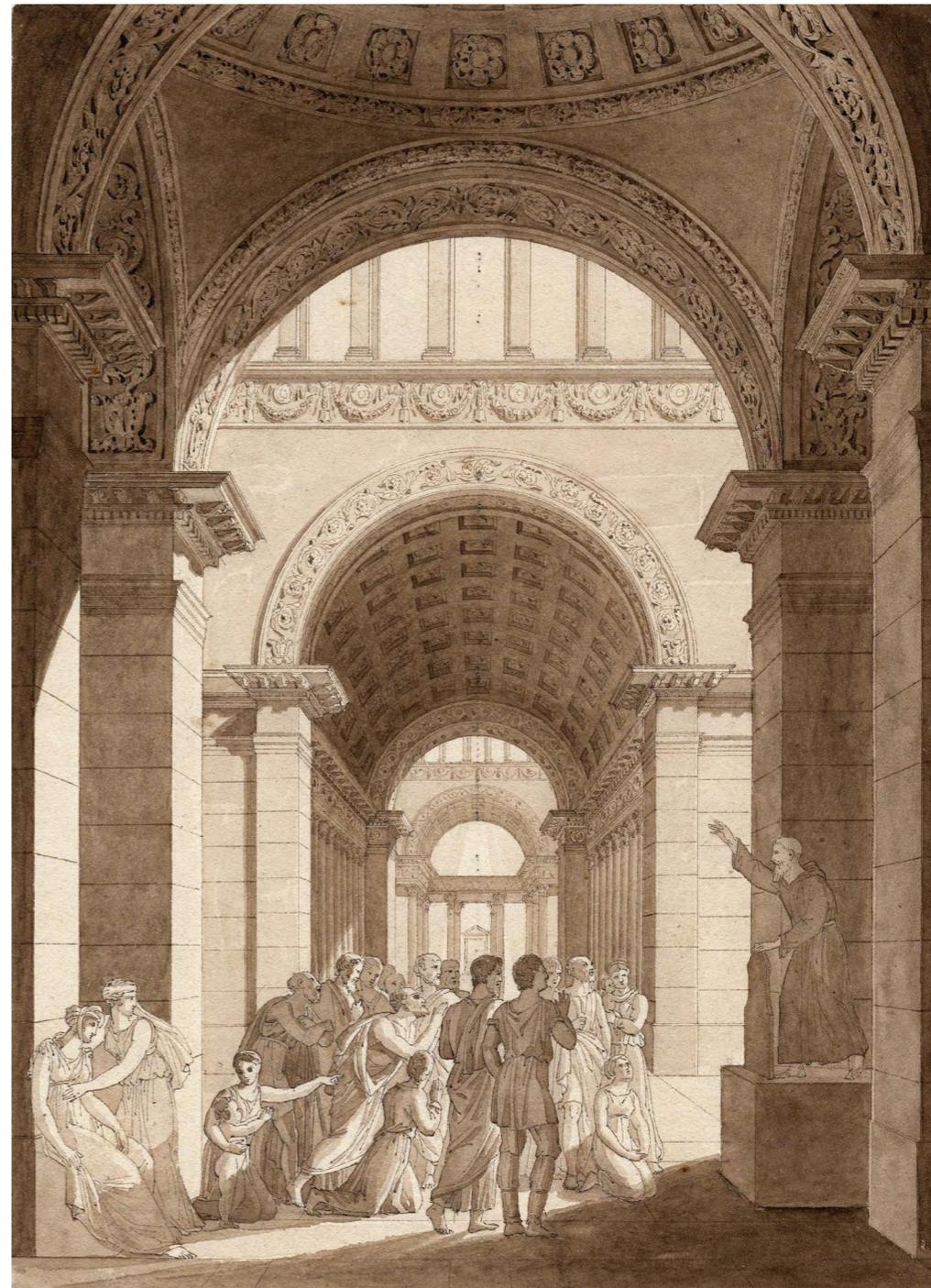
Jean Baptiste Arnout, *Alphonsine*, [n.d.], lithographie, Paris, BnF

Né en 1788, Jean-Baptiste Arnout se forme auprès d'Anatole Devosge à l'école des beaux-arts de Dijon avant de s'installer à Paris vers 1815. Dans la capitale, il réside dans le quartier de Saint-Germain, rue Clément, où il a son atelier. À partir de 1819, il commence à exposer au Salon puis entreprend différents voyages en Italie, en Espagne, en Angleterre et jusqu'en Russie. Durant les premières années de sa carrière, il produit un petit nombre de dessins à sujets historiques dont certains ont été gravés et fournit des vues lithographiques pour les imprimeurs Engelmann et Lemercier. Quelques-uns de ces dessins montrent un attrait évident pour les architectures que l'artiste sait restituer avec une infinité de détails.

L'une de ces feuilles représente saint Théodose le Cénobiarque prêchant dans un temple à Jérusalem. Théodose, originaire de Cappadoce, est né vers 424 et effectue son pèlerinage à Jérusalem en 451. Là, il découvre sa vocation monacale et fonde l'un des premiers monastères du désert de Judée en Palestine (actuelle Cisjordanie) où il est rapidement rejoint par plus de quatre cents moines. Arnout choisit de s'attacher à une citation précise selon laquelle Théodose, lors d'une prédication, aurait menacé d'anathème les fidèles ne

respectant pas le concile de Chalcédoine. Le saint homme est représenté sur la droite de la composition, juché sur la base d'un pilier et tendant les bras vers la foule. Tracée au crayon et largement relevée au lavis d'encre brune, la scène se déroule dans les travées d'un monument à l'antique. L'architecture austère dans sa partie inférieure laisse place plus haut à des voûtes à caissons ornés et à des décors en bas-reliefs de style néoclassique qui rappellent ceux de l'église Sainte-Geneviève à Paris, motif de son œuvre exposée au Salon de 1819. L'ensemble des figures semble emprunter au vocabulaire de la peinture davidienne à l'image des deux femmes placées en bas à gauche qui évoquent les sœurs des Curiaces dans le célèbre tableau du *Serment des Horaces* peint en 1785.

Les 10 et 11 février 1830, eut lieu à Paris une importante vente de gravures comprenant dix-sept œuvres de Jean-Baptiste Arnout. Parmi elles, sous le numéro 77 de la vacation, était proposée une lithographie intitulée *Saint Théodose en prière dans un hermitage souterrain [sic]*, probable pendant au Théodose prêchant dans un temple dont la gravure n'a pas été identifiée à ce jour.



12. Jean-Baptiste ARNOUT (1788-1873)

A. *Le Vieux Pont Marie à Paris*, vers 1820

Lavis d'encre et crayon sur papier

23,6 × 31,5 cm

Signé en bas au centre *Arnout*.

B. *Le Vieux Pont Saint-Michel à Paris*, vers 1820

Lavis d'encre et crayon sur papier

26,4 × 38,5 cm

Provenance : partie du fonds d'atelier de l'artiste

Originaire de Dijon, Jean-Baptiste Arnout expose pour la première fois au Salon en 1819 deux aquarelles dans la catégorie peinture : la première titrée *Vue de l'église Sainte-Genève de Paris, ou le Panthéon* et la seconde *Vue du Panthéon à Rome*. Dès cette époque, plusieurs éditeurs de la capitale lui commandent des dessins pour des lithographies représentant des vues de Paris. Réunies le plus souvent en album ou publiées en planches composées de multiples vignettes, les compositions animées d'Arnout participent du goût pour le pittoresque qui se développe sous la Restauration. Au cours de l'année 1820, l'artiste réalise plusieurs dessins illustrant les ponts de Paris qui sont lithographiés par François Séraphin Delpech. Sur ces planches nous pouvons voir, le pont d'Iéna, le pont des Arts ou le pont Louis-XVI (actuel pont de la Concorde), souvent intégrés dans des panoramas élargis et associés à des monuments emblématiques des quais de Seine.

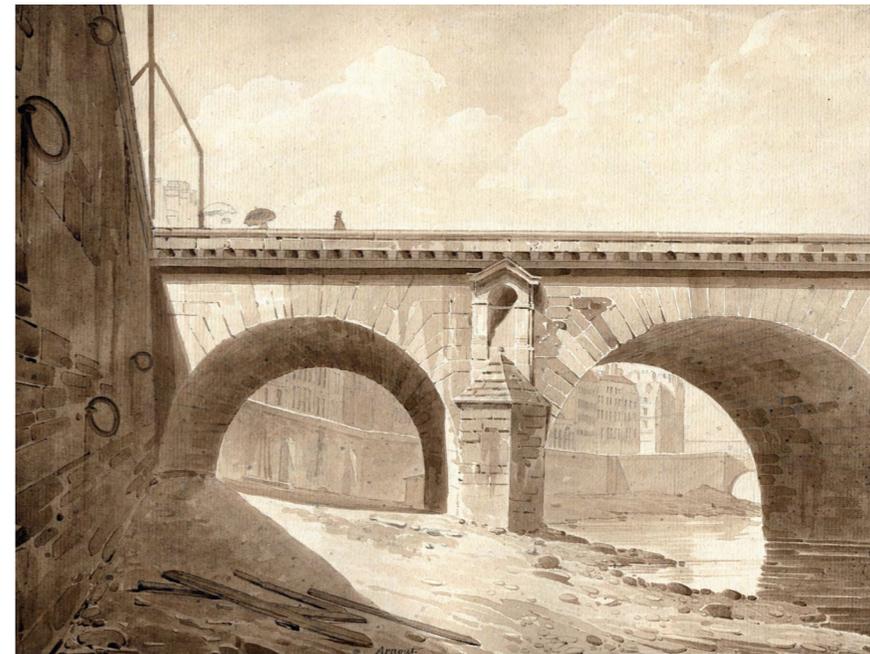
Redécouverts parmi un ensemble d'œuvres inédites de l'artiste, deux grands dessins au lavis d'encre sépia sur traits de crayon représentent deux autres célèbres ponts parisiens : le vieux pont Marie et le vieux pont Saint-Michel. Reconnaissable aux niches vides qui ornent ses piles de pierre blanche, le pont Marie, construit deux siècles plus tôt entre 1614 et 1635, relie la rive droite de la Seine à l'île Saint-Louis. Pour le dessiner, Arnout s'est installé en contrebas sur les berges à l'ombre du quai, près d'un mur ponctué d'anneaux d'amarrage. Cet emplacement lui permet de



François-Séraphin Delpech d'après Jean-Baptiste Arnout, *Vue d'une partie du Louvre et du Pont des Arts*, 1820, lithographie, Paris, BnF

voir sous les arches l'enfilade des quais, les hautes façades des immeubles et l'amorce du pont suivant. Grâce au lavis d'encre et en usant de la réserve, il parvient à restituer la luminosité d'une journée ensoleillée sur Paris. Trois figures aussi discrètes qu'élégantes traversent le pont et animent la scène : un homme portant un grand chapeau noir et deux femmes qui se protègent du soleil avec des ombrelles. Le second dessin, plus grand mais moins abouti, représente le vieux pont Saint-Michel qui reliait l'île de la Cité à la rive gauche au niveau de la place Saint-Michel. Anciennement loti de trente-deux maisons détruites en 1807, ce pont de pierre à trois piles et quatre arches et comportant deux pentes fut immortalisé par de nombreux artistes dont Camille Corot avant sa destruction complète en 1857. Arnout choisit de se poster sur la berge sous le quai des Orfèvres et regarde en direction de la rive opposée, excluant la façade de Notre-Dame située hors champ sur la gauche. Au centre du pont, sous une lanterne retenue par un câble entre deux mâts, l'artiste a esquissé, de la pointe du crayon, la tête d'un cocher et celle de son cheval.

Tout au long de sa carrière, Jean-Baptiste Arnout dessine assidûment la ville, se faisant le témoin de son évolution architecturale. Après 1830, il se fait aider de son fils, Louis Jules, né en 1814, qui deviendra également peintre et lithographe et exposera au Salon entre 1852 et 1867.



13. Philippe Auguste HENNEQUIN (1767-1842)

Paysage animé de figures antiques, vers 1820

Pierre noire sur papier bleu

29 × 43,6 cm

Signé en bas à droite *Ph Hennequin*



Philippe Auguste Hennequin, *Funérailles d'un héros*, [n.d.], lavis d'encre grise et craie noire sur papier, New York, Morgan Library and Museum

Né à Lyon en 1762, Philippe Auguste Hennequin connaît une enfance difficile marquée par la mort de sa mère et la violence de son père. Il s'initie au dessin auprès d'un peintre de fleurs lyonnais avant de devenir l'élève d'un artiste d'origine suédoise, Pierre Cogell. Fort de plusieurs récompenses dans sa ville natale, il gagne Paris et entre dans l'atelier de Jacques Louis David en 1779. Très apprécié par son nouveau maître, l'artiste doit cependant écourter son apprentissage à cause d'accusations de vol. D'abord livré à lui-même, Hennequin reçoit en 1783 le soutien d'un amateur anglais qui finance son voyage en Italie. À Rome, il copie les antiques et les maîtres tout en noircissant ses feuilles de paysages inspirés par l'art de Nicolas Poussin et celui du Lorrain. Après plusieurs années en Italie il est contraint de quitter Rome précipitamment, accusé cette fois d'avoir prêté son atelier aux rencontres franc-maçonnes de Joseph Balsamo, dit Cagliostro. De retour en France, il s'installe d'abord à Lyon, où il se rapproche des jacobins, avant de revenir dans la capitale où ses engagements politiques mènent à sa rapide incarcération. Condamné, il échappe toutefois à la guillotine et recouvre la liberté en 1797. Hennequin, qui expose au Salon, remporte un vif succès avec sa toile *Les Remords d'Oreste* en 1800. Malgré le soutien de Vivant Denon et plusieurs commandes officielles, l'artiste connaît une carrière en dents de scie sous l'Empire, probablement du fait de son caractère et de ses opinions tranchées. Il quitte définitivement Paris pour Bruxelles en 1809.

En Belgique, Hennequin ouvre un atelier et travaille à plusieurs commandes publiques et privées avant d'emménager à Tournai en 1820. Il espère obtenir dans cette ville un poste de professeur à l'Académie des beaux-arts qui sera finalement confié à Cornelis Cels. De cette époque date une série de paysages sur papier qui conservent le souvenir de son voyage en Italie. L'une de ces feuilles préparées en bleu présente un dessin à la pierre noire évoquant les œuvres de Pierre Henri de Valenciennes, elles-mêmes inspirées des paysages de Nicolas Poussin et de Francisque Millet. Au premier plan sur la droite, placés à contre-jour, trois hommes vêtus à l'antique semblent converser tandis qu'un autre, couché, un chien à son côté, regarde dans leur direction. Le groupe est installé près d'un lac sur lequel on distingue une barque en train d'accoster. Par-delà les arbres qui bordent l'étendue d'eau, les toits d'une ville se découpent sur un fond de montagnes esquissées à l'arrière-plan.

En 1827, Philippe Auguste Hennequin obtient enfin le poste de directeur de l'Académie des beaux-arts de Tournai. Affecté par des problèmes de vue puis évincé de la direction de l'Académie qui ferme ses portes en 1830, l'artiste quitte Tournai pour la ville de Leuze où il s'éteint trois ans plus tard. Son influence sur la génération romantique des peintres belges, sur Louis Gallait en particulier, apparaît aujourd'hui incontestable.



14. Sébastien NORBLIN (1796-1884)

Salmacis et Hermaphrodite, 1825

Lavis d'encre et gouache blanche sur papier brun

22,4 × 19 cm

Signé et daté au centre sur la gauche *Norblin 1825*

En bas à droite et à gauche, cachets de la vente Portalis de 1911 (Lugt 2232)

Provenance : vente collection du baron Portalis, 2-3 février 1911, Paris, hôtel Drouot, n° 73 : « *Salmacis et Hermaphrodite ? Sépia et gouache. Encadré. Cadre Empire./H. 225. L. 190.* »

Né en 1796 à Varsovie, alors en Prusse-Méridionale, Sébastien Norblin grandit dans une famille d'artistes : son père, Jean-Pierre Norblin de La Gourdain, est peintre et ses deux demi-frères aînés, Louis et Alexandre Jean Constantin, seront respectivement musicien et sculpteur. Son surnom de Sobek, qui remonte à son enfance passée en Pologne, lui restera attaché tout au long de sa vie. Installé en France avec sa famille depuis 1804, le jeune Sébastien commence son apprentissage auprès de son père à Provins avant d'entrer à l'École des beaux-arts de Paris. Là, il fréquente les ateliers de François André Vincent, Merry Joseph Blondel et Jean-Baptiste Regnault, avant de remporter le concours du prix de Rome en 1825 grâce à son *Antigone donnant la sépulture à Polynice*.

De cette année charnière dans la carrière du peintre date un dessin d'inspiration mythologique qui représente Salmacis et Hermaphrodite. Puisée dans le quatrième livre des *Métamorphoses* d'Ovide, la légende est celle du bel Hermaphrodite, fils d'Hermès et d'Aphrodite, qui, un jour, alors qu'il se baignait nu, fut surpris par Salmacis. Celle-ci, immédiatement séduite par la beauté de l'éphèbe, tenta de l'étreindre et de s'unir à lui par la force. Hermaphrodite se refusant, la nymphe implora les dieux de réunir leurs deux corps en un seul. Son vœu exaucé, ils formèrent une unique entité pourvue des deux sexes. Sur le dessin, le jeune homme,

la jambe tendue pour entrer dans l'eau, occupe au premier plan toute la diagonale de la feuille. Esquissée à l'arrière-plan, la figure de Salmacis se mêle à la végétation et au paysage. Sur une feuille de papier préparée en brun, Sébastien Norblin a posé un lavis d'encre rehaussé à la gouache blanche. Cette technique ancienne, souvent employée par Théodore Géricault durant son voyage en Italie, revient en usage durant la première moitié du XIX^e siècle. Un autre dessin de Norblin récemment passé en vente publique à Paris (Millon, 21 mars 2024) représente Vénus et Adonis, autre sujet tiré d'Ovide, selon le même procédé mais relevé d'aquarelle.

Peu de temps après avoir exécuté ces dessins, Sébastien Norblin prend la route de l'Italie. Arrivé en 1826 à la Villa Médicis, le peintre passe sept années dans la Péninsule, dessinant de nombreux paysages qui lui serviront fréquemment de décor pour ses tableaux d'histoire. À son retour en France, l'artiste participe régulièrement au Salon et commence à enseigner. Pour se différencier de son père, il signe « Norblin Jeune » jusqu'à la mort de ce dernier en 1830. Sous la monarchie de Juillet et le Second Empire, le peintre reçoit de nombreuses commandes publiques. Lié depuis son enfance à la communauté polonaise et plus particulièrement à la famille du prince Adam Jerzy Czartoryski, il réalise pour celui-ci plusieurs décors dans l'hôtel Lambert aux côtés d'Eugène Viollet-le-Duc et Eugène Delacroix.



Sébastien Norblin, *Vénus et Adonis*, [n.d.], plume encre brune, gouache et aquarelle sur papier, coll. part.



15. Stéphanie de VIRIEU (1785-1873)

L'Apparition, vers 1825-1830

Lavis d'encre brune sur papier

24,3 × 18,4 cm

Provenance : ensemble de dessins de l'artiste ayant appartenu à ses neveux



Stéphanie de Virieu, *Autoportrait*, vers 1810-1815, pierre noire, lavis d'encre brune et gouache blanche sur papier, coll. part.

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

Après un voyage d'étude en Italie en 1823 et 1824, Stéphanie, encouragée par son frère Aymon, s'éloigne peu à peu de ses thèmes de jeunesse marqués par la poésie de

Lamartine et volontiers baignés de romantisme fantastique, pour développer un sentiment empreint de religiosité. Après la naissance de ses neveux et nièces, elle s'implique dans leur éducation et les prend souvent pour modèles dans ses dessins lors de leurs visites au château de Lemps.

Le thème de l'enfance apparaît dès lors central dans l'œuvre de l'artiste. Sur un lavis d'encre datant probablement de la fin des années 1820, Stéphanie représente trois enfants au bord d'un lac. Les deux plus jeunes joignent leurs mains en prière, tandis qu'une fillette à genoux, légèrement plus âgée, veille sur eux. Survolant l'étendue d'eau, une figure féminine drapée de blanc leur fait face, bras ouverts. Cette apparition, sans autre élément iconographique qui permette d'en décider, peut aussi bien être celle de la Vierge Marie que d'une fée du lac, telle Viviane dans la légende arthurienne.

Stéphanie, restée célibataire, n'a pas d'enfant. Travaillant sans relâche, elle gagne peu à peu une réputation de grande piété et réalise des peintures religieuses pour les églises de sa région. À la fin de sa vie, atteinte de cécité, elle cesse de peindre et de dessiner pour se consacrer à la sculpture, et c'est en Gascogne, où elle s'est retirée, qu'elle sculpte sa dernière œuvre : un chemin de croix en quatorze hauts-reliefs pour l'église de Poudenas.



16. Octave Nicolas TASSAERT (1800-1874)

Malek Adbel sauve Mathilde d'une horde de Bédouins, vers 1830

Pierre noire et craie blanche sur papier

19,9 × 27,8 cm

Signé du monogramme en bas à gauche OT



Anonyme, *Malek Adbel enlève Mathilde à une horde de bédouins*, 1840, lithographie coloriée au pochoir, éditée par Dubreuil et Bès, coll. part.

Né en 1800 à Paris dans une famille d'origine flamande, Tassaert fut d'abord initié au dessin par son père et son frère aîné, avant de se former à la gravure auprès d'Alexis François Girard. Inscrit en 1817 à l'École royale des beaux-arts de Paris dans l'atelier de Guillaume Guillon Lethière il ne parvient jamais à accéder au concours du prix de Rome et met fin à ses études en 1825. Comme de nombreux jeunes artistes de son époque, Octave Tassaert, pour subvenir à ses besoins, fournit des dessins et des lithographies aux éditeurs parisiens. La plupart de ces créations sont publiées sans mentionner son nom. À la fin des années 1820, alors qu'il fait ses débuts au Salon, l'artiste trouve un emploi stable chez l'éditeur Jean Frédéric Ostervald avant d'entamer une collaboration avec la maison Bès et Dubreuil. Pour cette dernière, il dessine des séries de planches lithographiées sur des thèmes variés allant de l'histoire de Napoléon à des sujets tirés des œuvres de Chateaubriand, Hugo ou Dumas. Les catalogues de la maison Bès et Dubreuil mentionnent, parmi d'autres, une série consacrée à l'histoire de Mathilde et Malek Adhel.

Mathilde, ou Mémoires tirés de l'histoire des croisades est un roman français de Sophie Cottin qui connut un immense succès dès sa publication en 1805. Réédité de nombreuses fois, le texte raconte l'histoire complexe et passionnée entre Mathilde, la sœur de Richard Cœur de Lion, et Malek Adhel, le frère de Saladin. L'amour presque impossible entre les deux

protagonistes, l'une chrétienne et l'autre musulman, donne lieu à une succession d'épisodes chevaleresques et moraux. Au cœur du roman, l'auteur décrit la scène du sauvetage de la jeune femme retenue captive par des Bédouins : « En enlevant Mathilde de leurs mains, il la plaça sur son cheval, la déroba par son courage à la mort et au déshonneur. » Ce moment du récit fut souvent choisi par les artistes romantiques qui illustrèrent le roman. Octave Tassaert dans un dessin, probable première pensée pour l'une de ses lithographies, représente Malek Adhel à cheval tenant entre ses bras Mathilde évanouie. Au galop, ils traversent le désert et piétinent les armes qui jonchent le sable. Traité avec rapidité à la pierre noire et à la craie blanche, l'œuvre accentue le contraste entre l'attitude sereine des deux personnages principaux et le chaos général du décor qui les entoure.

En 1834, Octave Tassaert accède enfin à la reconnaissance lorsque le prince Ferdinand Philippe, fils aîné du roi, achète sa *Mort du Corrège* exposée au Salon. Les œuvres qu'il expose par la suite alternent entre sujets d'histoires et religieux, portraits et scènes de genre. Au début des années 1850, le jeune et riche collectionneur Alfred Bruyas s'intéresse à son travail et lui apporte durablement son soutien. Malgré des commandes régulières, Tassaert, d'un tempérament dépressif, quitte lentement la scène artistique après le Salon de 1855 puis cesse définitivement de peindre avant de sombrer dans l'alcoolisme. Il meurt à Paris, esseulé, en 1874.



17. Jean Ignace Isidore GÉRARD, dit GRANDVILLE (1803-1847)

Masque de John Keats (1795-1821), vers 1830-1835

Encre et lavis d'encre sur papier

15,3 × 16,7 cm

Signé en bas à gauche JJ Grandville

Numéroté au verso du montage d'origine G239

Provenance : ancienne collection Alexandre Esprit Gény (1807-1873)

Originaire de Nancy, Jean Ignace Isidore Gérard, plus connu sous le pseudonyme de Grandville, passe son enfance dans une famille qui comptait de nombreux artistes, peintres ou comédiens. Adolescent, il apprend le dessin en copiant des caricatures dans les journaux et, fort d'un talent certain, décide de tenter sa chance à Paris. Il fournit dès lors des planches satiriques à différents périodiques en vogue, dont *L'Artiste*, *Le Charivari* et *La Caricature*. Entre 1828 et 1829, Grandville publie un recueil intitulé *Les Métamorphoses du jour* qui rencontre un immense succès populaire. Véritable comédie humaine composée de soixante-dix dessins, l'ouvrage met en scène des animaux anthropomorphes qui singent la société de son temps. Lassé par les contraintes de plus en plus sévères que lui impose la censure, Grandville s'éloigne de la caricature sociale et se consacre à l'illustration de livres tels que les *Fables* de La Fontaine, *Don Quichotte*, *Voyages de Gulliver* ou *Les Aventures de Robinson Crusé*. Ces deux derniers ouvrages témoignent de l'intérêt de Grandville pour la littérature anglaise.

Les artistes français de la génération romantique trouvent une inspiration nouvelle chez les grands auteurs anglais, comme Shakespeare, mais également chez certains écrivains et poètes contemporains, comme Walter Scott et Lord Byron, ou, dans une moindre mesure, John Keats. Ce dernier, mort de la phtisie à l'âge de vingt-cinq ans en 1821, ne devient pas

immédiatement populaire. Ce n'est véritablement qu'à partir du début des années 1830 que sa notoriété grandit et que sa poésie sort des frontières de l'Angleterre. Le jour de son décès, le visage du jeune poète avait été rasé et préparé afin qu'un moulage en plâtre puisse fixer ses traits dans l'éternité. Quelques années plus tôt, en 1816, John Keats avait déjà fait réaliser un masque de son visage *in vivo* par Benjamin Robert Haydon. Il semble que ce dernier fut tiré en un certain nombre d'exemplaires et qu'une gravure, œuvre de Joseph F. Sabin, en fut publiée vers 1833.

Grandville, qui dut avoir accès soit à un modèle du masque soit à un tirage de la gravure, fut probablement touché par le destin foudroyé de Keats. Tel un *memento mori*, il décide alors de tracer le profil inerte du poète en Orphée moderne. Dans ce dessin puissant à l'encre brune sur une feuille au format presque carré, l'artiste donne un fort relief à l'image grâce à un jeu subtil de hachures croisées autour du visage laissé en réserve. John Keats et ses œuvres n'ont eu qu'une résonance confidentielle en France, mais participent, associés au destin de ses contemporains Byron et Shelley, de l'image romantique du poète emporté trop tôt par la mort. Plusieurs exemplaires de son masque mortuaire seront édités par la firme Charles Smith à Londres entre 1898 et 1905, époque à laquelle le poète est enfin reconnu comme l'une des figures majeures de la poésie britannique.



Henry Meyer d'après Joseph Severn, *John Keats*, 1828, gravure au pointillé, Londres, National Portrait Gallery



18. Paul DELAROCHE (1797-1856)

Portrait du général baron Jean Rabusson (1774-1848),
vers 1835

Pierre noire et craies de couleur sur papier

32,2 × 26,7 cm

Signé et dédié *Paul Delaroche/à son oncle Rabusson*

Au dos du montage d'origine, une étiquette annotée à l'encre *général B^{on} Rabusson/par Paul Delaroche/son neveu/a appartenu à Ernestine Rabusson* ; à l'encre en haut à gauche *Jean*

Provenance : Ernestine Rabusson (1816-1907), fille du modèle; par descendance, famille Rabusson-Corvisart, château de Brocéliande à Paimpont

Paul Delaroche grandit à Paris dans une famille aisée. Son père, qui est marchand de tableaux et deviendra plus tard directeur du Mont-de-Piété, suscite la vocation artistique de son fils qui entre dans l'atelier d'Antoine Jean Gros. En 1824, Delaroche participe au Salon et se fait remarquer grâce à sa toile intitulée *Jeanne d'Arc malade est interrogée dans sa prison par le cardinal de Winchester*. Le peintre, qui rencontre un immense succès populaire avec *Les Enfants d'Édouard* au Salon de 1831, est nommé membre de l'Institut en 1832, puis professeur à l'École des beaux-arts l'année suivante. Peu de temps après, il quitte Paris en direction de l'Italie. À Rome, Delaroche épouse Louise, la fille du peintre Horace Vernet qui est alors directeur de la Villa Médicis. Par cette alliance, le peintre intègre en 1835 une famille héritière d'une longue histoire artistique.

À son retour en France, le jeune couple fréquente ce cercle élargi. La mère de sa femme, Louise Vernet née Pujol, a une sœur aînée, Henriette, épouse du baron Rabusson. Excellent portraitiste, l'artiste demande à celui qui est devenu son oncle par alliance de prendre la pose. Installé face à lui, le général Rabusson, homme d'une soixantaine d'années, arbore sa croix de la Légion d'honneur sur son costume d'officier. Saisi

en buste, les bras croisés sur la poitrine, le modèle montre un visage austère, mais bienveillant, qui se dégage sur un fond noirci à l'estompe. L'ensemble, majoritairement tracé à la pierre noire, est délicatement relevé de craies de couleur sur le visage. Comme souvent chez Delaroche, ce portrait très achevé dans sa partie supérieure apparaît progressivement plus esquissé lorsque l'on s'éloigne de la tête du modèle. À l'origine simple garçon boucher, Jean Rabusson s'était engagé volontairement dans l'armée en 1793. Devenu officier de la Garde impériale de Napoléon I^{er}, il fut décoré de la Légion d'honneur en 1804 et élevé au grade de général avant de recevoir le titre de baron en 1813.

Nous savons qu'Horace Vernet réalisa de son côté au moins deux portraits de son beau-frère : une peinture restée dans la famille du modèle jusqu'en 1972 et un dessin réapparu en 2009. Ce dernier, en tous points identique à celui de Delaroche, doit lui être postérieur malgré une mention 1832 au revers. Si rien ne différencie les deux œuvres hormis leurs signatures, le style, similaire à celui des différents portraits qu'il exécute à cette époque, est à n'en pas douter celui de Paul Delaroche.



Horace Vernet, *Portrait du général Jean Rabusson, Baron d'Empire*, [n.d.], craie noire, estompe, craie rouge et blanche sur papier, coll. part.



19. Eugène Joseph LACROIX (1814-1873)

Vue de la piazza San Marco à Rome, 1834

Aquarelle sur papier

25,5 × 27,5 cm

Signé et daté en bas gauche *E Lacroix 1834*



Eugène Lacroix, *Atelier à la Villa Médicis*, 1835, aquarelle sur papier, New York, Cooper-Hewitt Smithsonian Design Museum

Né à Paris en 1814, Eugène Lacroix est le fils de Martin Lacroix, maître d'hôtel de la reine Hortense, et de Désirée Savreux, nourrice de Napoléon III. À l'abdication de Napoléon I^{er}, les Lacroix suivent dans leur exil la reine déchuée et ses enfants jusqu'en Suisse où ils s'installent au château d'Arenenberg en 1817. Le petit Eugène entretient des liens étroits avec la famille du futur empereur. Sa sœur aînée, Hortense, filleule de la reine, deviendra plus tard sa secrétaire. En 1826, les Lacroix accompagnent les Bonaparte en Italie où ils vivent à partir de 1830 dans le palais Ruspoli sur le Corso au cœur de Rome. Après la mort de son mari, sa mère Désirée Lacroix devient gouvernante du palais et Eugène commence ses études. Attiré très jeune par le dessin et l'architecture, il se promène souvent dans la Ville éternelle une feuille de papier dans une main et son nécessaire d'aquarelliste dans l'autre.

Un jour de 1834, alors âgé de vingt ans, le jeune homme remonte le Corso jusqu'à la Piazza di San Marco et s'assoit pour dessiner. Devant lui se dresse la façade à arcades de la basilique San Marco Evangelista et de son campanile du XII^e siècle. La tour du Palazzetto Venezia, sur la droite, lie les deux architectures. À gauche, une femme en robe rouge

étend du linge sur un fil et donne l'échelle des bâtiments. L'agencement architectural de la place va connaître des changements majeurs au début du XX^e siècle. Le Palazzetto relié d'un côté au Palazzo Venezia et de l'autre au monastère de Santa Maria in Aracoeli fut entièrement détruit en 1909, puis rebâti plus loin de manière à ouvrir l'espace sur le gigantesque monument à Victor-Emmanuel II en construction.

Alors qu'il fréquente la Villa Médicis et ses pensionnaires comme l'atteste une aquarelle datée de 1835, la vie de l'artiste connaît un bouleversement. Sa sœur Hortense, de six ans son aînée, épouse le jeune peintre Sébastien Cornu, ancien élève d'Ingres. Cette même année, le couple quitte l'Italie pour s'installer à Paris. Eugène décide alors de les suivre et entre à l'École des beaux-arts dans l'atelier de l'architecte Simon Constant-Dufeux. Ses études terminées en 1842, il reçoit grâce à l'intervention de son beau-frère une importante commande officielle : la construction de la mairie du VI^e arrondissement. Durant le Second Empire, ses liens privilégiés avec Napoléon III lui offrent de nombreuses opportunités et lui permettent d'obtenir le poste prestigieux d'architecte du gouvernement des Bâtiments de la Couronne en charge de la rénovation du palais de l'Élysée.



20. Hippolyte BELLANGÉ (1800-1866)

Le Camp du duc d'Orléans près de Compiègne, 1836

Aquarelle sur papier

29 × 38 cm

Signé en bas à gauche *H^e. B^{gé}.* ; titré et daté à la mine de plomb en haut à droite *Aspect général du camp d'Orléans des hauteurs de Clairoye [sic pour Clairoix] / au camp de Compiègne 7^{bre} 1836*

Provenance : probablement vente après décès de l'artiste, 18-20 mars 1867, Paris, hôtel Drouot [M^{es} Boussaton et Pillet], n° 211-219 : «*Manœuvres au camp de Compiègne. / Neuf feuilles d'études à l'aquarelle*» ou n° 220-225 : «*Camp de Compiègne. / Six feuilles d'études à l'aquarelle*»



Auguste Raffet, *Vue du camp d'Orléans*, 1836, aquarelle sur traits de mine de plomb sur papier, Chantilly, musée Condé

Hippolyte Bellangé, né à Paris en 1800, entre chez Antoine Jean Gros à l'âge de seize ans, après de courtes études générales au collège. Son maître, qui venait de reprendre l'atelier de Jacques Louis David exilé à Bruxelles, transmet à toute une génération d'élèves son goût pour les peintures de batailles et un certain réalisme. Bellangé fait son apprentissage aux côtés d'Eugène Lami, Paul Delaroche, Camille Roqueplan et Richard Parkes Bonington, mais surtout se lie d'une durable amitié avec Nicolas Toussaint Charlet, son aîné de huit ans. Fervent admirateur de Théodore Géricault, ce dernier lui fait connaître l'art sans concession du peintre romantique. Charlet l'initie à la technique nouvelle de la lithographie et lui présente un jeune artiste, Auguste Raffet, qui partage leur goût pour la peinture militaire. Après des débuts discrets au Salon de 1822, le peintre est récompensé par une médaille deux ans plus tard, mais doit attendre 1834 pour connaître la consécration. Cette année-là, son *Napoléon au retour de l'île d'Elbe* lui offre un immense succès tant critique que public. L'œuvre lithographiée par Bellangé lui-même assure à son auteur une popularité durable.

Par souci de précision documentaire et de réalisme dans ses représentations de costumes ou de scènes de bataille, Hippolyte Bellangé fréquente les camps d'entraînement situés à proximité de Paris. Accompagné par son ami Raffet,

il se rend à Compiègne où depuis le milieu du XVII^e siècle les armées royales s'entraînent régulièrement aux manœuvres. Le prince Ferdinand Philippe, fils aîné du roi, blessé durant la campagne d'Algérie, rentre en France auréolé de gloire en 1836. À Compiègne, pour préparer son prochain départ en Afrique du Nord, il dresse un camp où sont réunis 25 000 hommes et 5 000 chevaux. Profitant de l'occasion, Bellangé et Raffet réalisent sur place des dizaines de dessins et d'aquarelles.

Un jour de septembre 1836, installé sur les hauteurs de la colline de Clairoix, au nord de la ville, Bellangé trace, en un paysage synthétique, une vue d'ensemble du camp militaire. Le terrain qui occupe la moitié inférieure de la feuille est dominé par une large bande blanche de papier. L'Oise, laissée en réserve, se divise et fractionne la plaine traitée en un jeu de verts, de bleus et de bruns. Des rangées d'arbres parcourent le paysage tandis qu'au centre de la page des points minuscules évoquent les soldats à l'entraînement. Au loin sur la droite, le massif clocher de l'église Saint-Jacques signale la cité. Bellangé termine son œuvre en comblant le bas de la feuille d'un large et surprenant coup de pinceau chargé d'aquarelle bleue. Le musée Condé à Chantilly conserve une feuille de Raffet au cadrage identique qui suggère que les deux artistes travaillèrent leurs sujets l'un auprès de l'autre.



21. Jean Charles GESLIN (1814-1887)

Le Tempietto del Clitunno, 1843

Aquarelle et crayon sur papier

25,5 × 19 cm

Signé du monogramme, daté et localisé en bas à gauche JG. 1843./
le Vème/ temple de Clitumnus

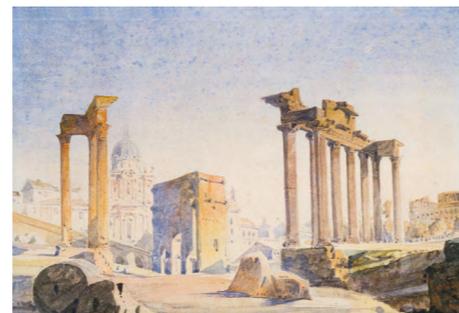
Annoté au verso, en haut à droite, *Temple de Clitum/ N 6/87*

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

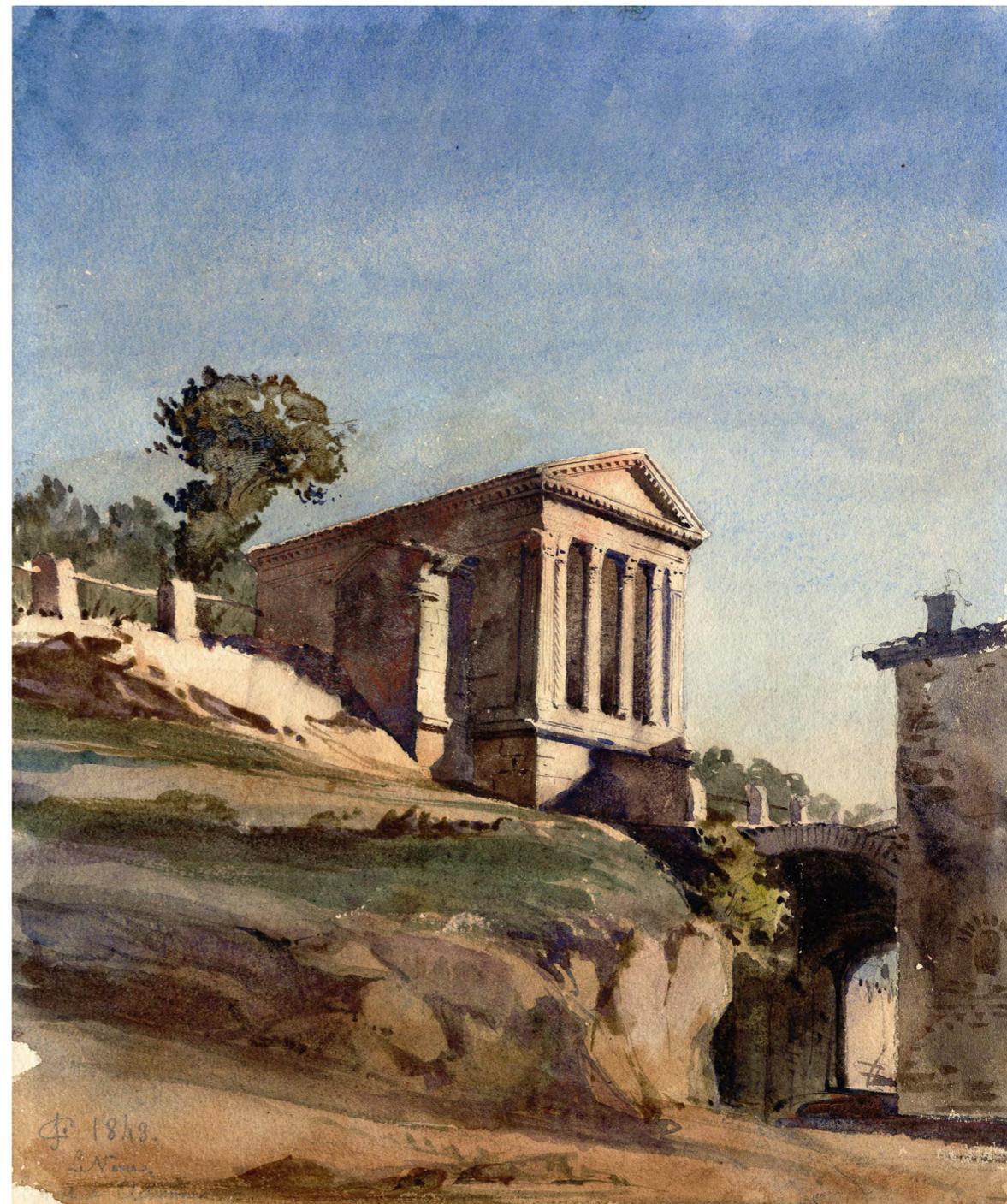
Durant son voyage, Geslin séjourne longuement à Rome où sa passion pour l'archéologie se nourrit de la fréquentation du Forum et des nombreux musées de la ville. Par la suite, l'artiste qui parcourt l'Ombrie doit se rendre à Terni, puis remonter jusqu'à Spolète en se dirigeant vers Assise. À mi-chemin entre Spolète et Foligno, Geslin s'arrête dans la petite commune de Campello sul Clitunno. Ce village, qui doit son nom à la rivière qui le traverse, conserve dans sa campagne, au nord, un étrange petit temple qui attire les visiteurs de passage. Probablement construit sur le site d'un temple païen d'époque romaine dédié aux dieux de la rivière, l'édifice que découvre Geslin est en fait une église paléochrétienne

construite au IV^e siècle avec des éléments hétéroclites datant des périodes antérieures. Érigé sur une butte de terre, il présente une façade constituée de quatre colonnes à chapiteaux corinthiens et d'un entablement qui supportent un fronton triangulaire. L'artiste, brillant aquarelliste, intègre le monument dans son environnement naturel et bâti. En contrebas, un passage couvert en brique relie le tertre à une bâtisse ultérieure toujours présente aujourd'hui.

Après être revenu quelque temps à Rome, Geslin reprend sa route vers le sud en direction de Naples et Pompéi. Après trois ans de travail acharné, atteint de paludisme, il doit regagner la France pour se soigner. L'artiste rapporte de son périple un grand nombre d'aquarelles et plusieurs peintures qu'il expose au Salon les années suivantes. À Paris, s'il reçoit plusieurs commandes officielles pour des œuvres murales, la plupart sont rapidement annulées suite aux événements de 1848. Sous le Second Empire, reconnu davantage comme savant que comme artiste, il emploie son temps à l'étude de l'archéologie et participe à la mise en place de la collection Campana au Louvre. Ces quelques réalisations, en tant que décorateur, exécutées durant cette période seront malheureusement détruites pendant les incendies des Tuileries et de l'Hôtel de Ville en 1871.



Jean Charles Geslin, *Forum romain*, 1843, aquarelle et crayon sur papier, coll. part.



22. Louis Eugène LAMBERT (1825-1900)

Intérieur d'étable à Nohant, vers 1845-1855

Lavis d'encre sur papier

11,3 × 16,4 cm

Signé du monogramme en bas à droite *E.L.*



Eugène Lambert, *Intérieur de cuisine à Nohant*
Cuisine de la maison de George Sand, [n.d.], huile sur toile, Paris, musée de la Vie romantique

Élève de Paul Delaroche, Eugène Lambert rencontre Maurice Sand, fils de la célèbre écrivaine George Sand, durant leurs années d'études à Paris, probablement dans l'atelier d'Eugène Delacroix en 1842. Maurice et sa mère vivent alors entre la capitale et le Berry, où ils possèdent une vaste demeure à Nohant. Là, George Sand écrit la plupart de ses romans et reçoit ses amis, parmi lesquels Frédéric Chopin, Franz Liszt, Honoré de Balzac, Alexandre Dumas fils et Gustave Flaubert. En juin 1844, Maurice invite son ami Eugène à venir passer un mois à la campagne dans la maison de Nohant. George qui apprécie le jeune homme ne s'oppose pas à ce qu'il reste un peu plus longtemps pour tenir compagnie à son fils. Ce peu de temps deviendra des mois puis des années et Eugène restera finalement à Nohant pendant près de douze ans. À la demande de sa mère, Maurice, avec l'aide de son ami, commence à créer un théâtre de marionnettes en 1847. Installé dans un des salons de la maison, ce qui au départ ne devait être qu'un petit castelet va, au fil du temps, occuper tout l'espace de la pièce et se transformer en véritable scène praticable par des acteurs de chair et d'os. Tous ensemble, ils écrivent les pièces, créent les décors et confectionnent une bonne centaine de costumes et de marionnettes qu'ils animent.

Durant son long séjour à Nohant, Eugène Lambert bien qu'occupé par le petit théâtre, poursuit son travail de peintre et fait des envois réguliers au Salon. Dans les greniers de la

maison, il partage avec Maurice un atelier que George Sand a fait percer de deux grandes fenêtres. Les thèmes qu'il aborde alors sont principalement inspirés par son lieu de villégiature : la maison, ses jardins et les animaux qui y vivent. Plusieurs œuvres, des dessins et quelques peintures, témoignent encore de son activité artistique pendant cette période. L'une d'elles, aujourd'hui conservée au musée de la Vie romantique, représente la cuisine de Nohant et correspond sûrement à la toile exposée sous le titre *Une cuisine* au Salon de 1848. Un dessin au lavis d'encre brune réalisé dans le même esprit montre le recoin d'une étable. On peut y voir réunis un tonneau, une échelle, plusieurs paniers en vannerie et une caisse en bois destinée à accueillir un lapin. Le tout, parsemé de brins de paille, est plongé dans la pénombre grâce à un traitement de l'encre qui évoque le travail des artistes hollandais du XVII^e siècle.

En 1856, Eugène Lambert se décide à quitter le confort campagnard de Nohant et rentre à Paris. Là, il fait un « bon » mariage qui le met durablement à l'abri du besoin. Spécialisé en peinture animalière, avec une prédilection pour les félins domestiques, l'artiste croule sous les commandes et continue d'exposer avec succès au Salon ; il est rapidement surnommé le « Raphaël des chats ». Tout au long du reste de sa vie, il entretient une correspondance régulière avec Maurice et sa mère sans oublier de revenir les voir à plusieurs reprises à Nohant.



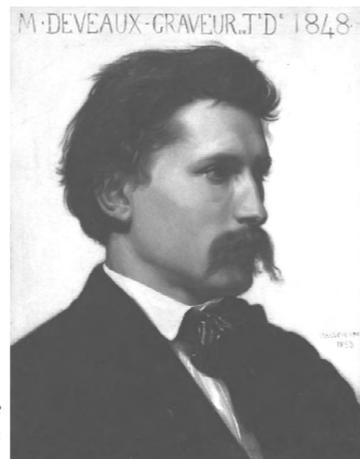
23. Jacques Martial DEVEAUX (1825-1916)

Joueur de muse, 1852

Pierre noire sur papier

41,8 × 55 cm

Signé, localisé et daté en bas à droite *Deveaux Rome/1852*.



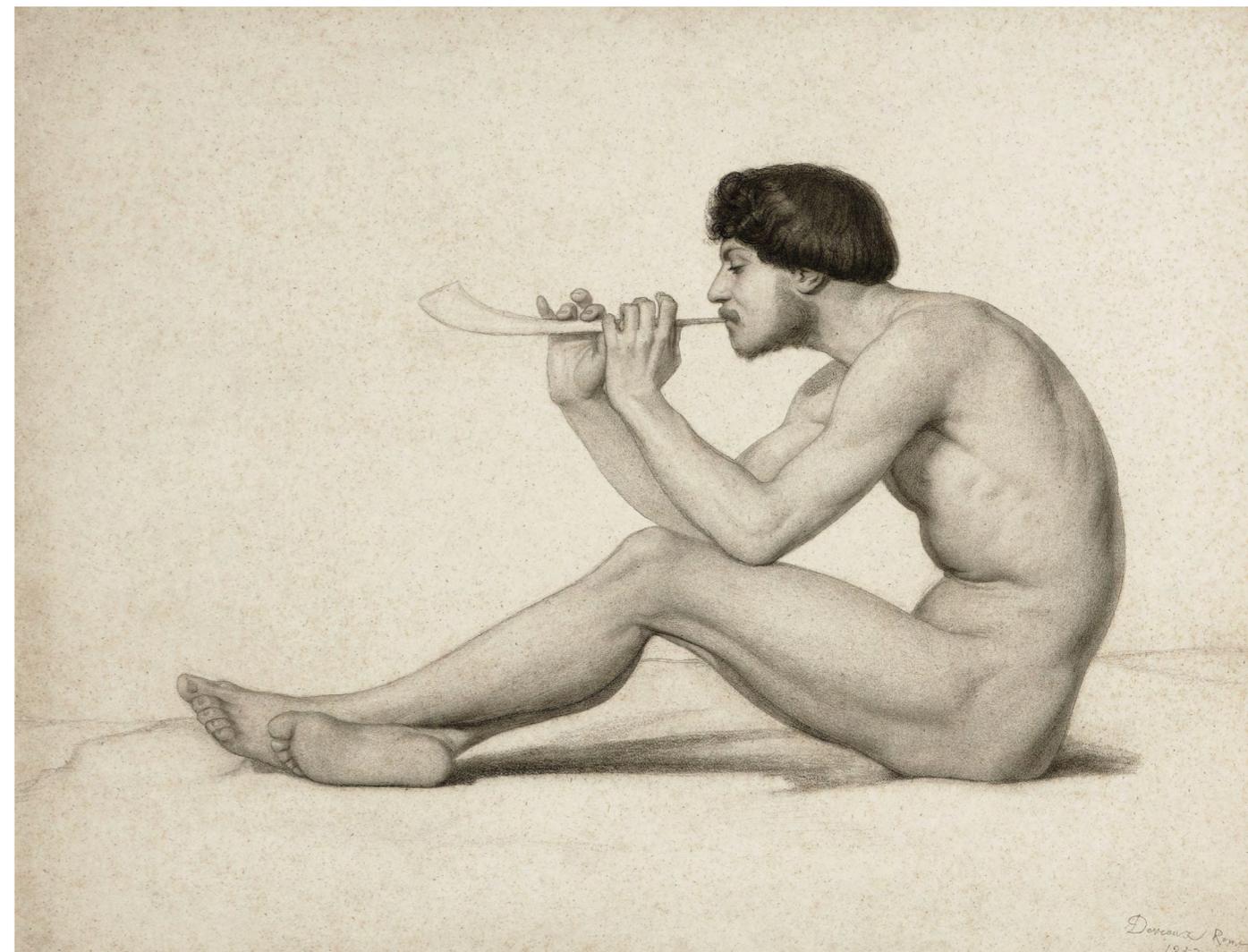
William Bouguereau, *Portrait de Jacques Martial Deveaux*, 1853, huile sur toile, Rome, Villa Médicis

Né à Paris en 1825 dans une famille d'artisans, Jacques Martial Deveaux est initié à la gravure héraldique avant d'entrer en apprentissage chez un orfèvre à l'âge de quatorze ans. Fort d'une solide formation technique, il est admis à l'École des beaux-arts en 1846 dans l'atelier du graveur Achille Louis Martinet. Après deux années, Deveaux obtient le premier prix de Rome de gravure en taille-douce pour une académie d'après nature gravée au burin. Les autres gagnants du concours de 1848 sont Gustave Boulanger et William Bouguereau, ex aequo en peinture, Gabriel Jules Thomas en sculpture et Charles Garnier en architecture. Rapidement Deveaux, comme tous les nouveaux lauréats, prend la route de l'Italie jusqu'à la Villa Médicis où débute son pensionnat en janvier 1849.

À cette époque, Jean Alaux, alors directeur de l'Académie de France à Rome, veille au bon déroulement des études et impose chaque année les sujets pour les envois obligatoires. Deveaux présente d'abord deux grands dessins d'après des peintures de Raphaël sur les thèmes d'Héliodore et de la délivrance de saint Pierre. En 1851, outre de nouvelles études d'après les maîtres anciens, l'artiste doit dessiner devant le modèle vivant. Cet exercice imposé est un incontournable de la formation académique à la Villa. Si, le plus souvent, l'administration fait appel à de jeunes ouvriers italiens qui,

contre une pièce, viennent prendre la pose, nus face aux étudiants, à défaut, les élèves eux-mêmes ont quelquefois à se déshabiller à tour de rôle pour servir de modèles. Un grand dessin exécuté par Deveaux en 1852 doit résulter de l'une de ces séances. Il représente de profil un jeune homme nu assis soufflant dans une muse. Autrement appelé chalumeau, l'instrument est un cylindre creux perforé sur la face, dont l'étroite embouchure se courbe et s'élargit jusqu'au pavillon. Le modèle au corps bien dessiné porte une élégante barbe en collier et une moustache peu fournie qui incitent à penser qu'il pourrait s'agir d'un pensionnaire. L'œuvre ne manque pas d'évoquer au regard contemporain le *Jeune homme nu assis sur un rocher* peint par Hippolyte Flandrin à la Villa en 1837.

Après cinq années passées à Rome, Deveaux quitte l'Italie en décembre 1853 pour rentrer à Paris. Comme tous les anciens lauréats, il bénéficie de la générosité de l'État et répond à de multiples commandes. Spécialisé dans le portrait gravé, il fait une brillante carrière et participe au Salon où il remporte plusieurs récompenses en 1864, 1878 et 1889. Au cours de ses années italiennes, l'artiste a construit une amitié durable avec son condisciple l'architecte Charles Garnier dont il nous a laissé plusieurs caricatures et portraits dessinés ou gravés.



24. Gustave Désiré BOURNICHON (1818-1878)

L'Entrée du harem de l'ancien palais de la Djenina à Alger, 1853

Aquarelle et crayon sur papier

22,2 × 28,9 cm

Signé en bas à droite *GBournichon*

Légué, localisé et daté au dos de l'ancien montage *harem de/Djenina Alger/1853*

Gustave Bournichon, *Alger, rue de la Casbah (rue de la Porte Neuve)*, 1849, crayon, aquarelle et gouache sur papier, coll. part.

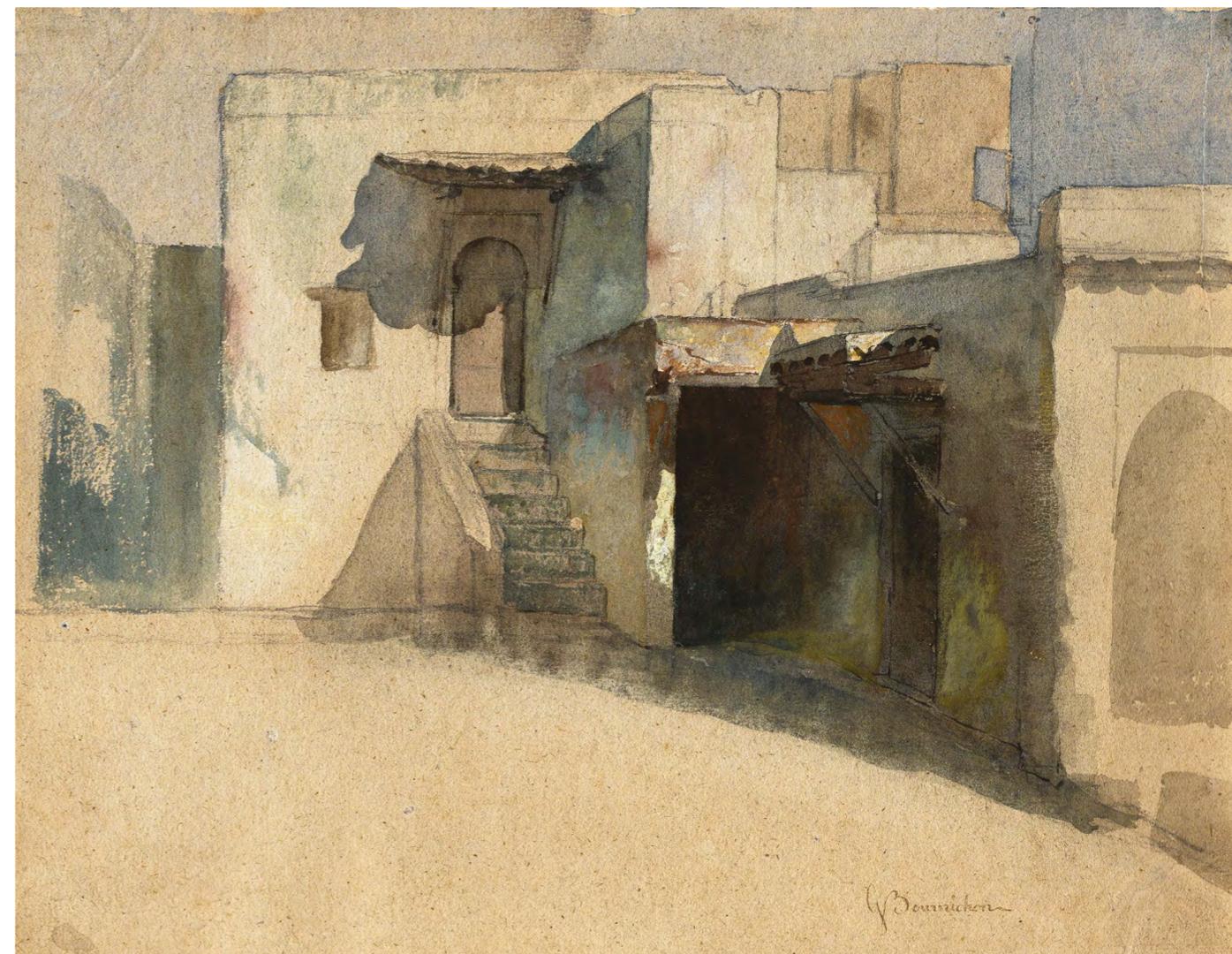


La Djenina, ou Jenina, était un important ensemble architectural situé au cœur d'Alger dont la construction débute au milieu du XVI^e siècle. Elle se composait d'un palais, d'une mosquée, d'un petit jardin, le Djenan, qui lui donna son nom, et d'un harem (appelé Der-Ahmed), ajouté au début du XIX^e siècle. Les deys d'Alger habitèrent la Djenina jusqu'en 1817, époque à laquelle Ali Ben Hamed, avant-dernier dey menacé par les janissaires, se retira avec ses gens et son trésor à l'abri de la kasbah sur la citadelle. Après la prise de la ville par les Français le 5 juillet 1830, le palais de la Djenina fut occupé par l'administration militaire, la mosquée transformée en dortoir et le harem Der-Ahmed en résidence pour l'état-major et plusieurs hauts fonctionnaires. En 1844, un terrible incendie détruit une grande partie du quartier et réduit le palais en cendres.

Gustave Bournichon, jeune architecte, ancien élève d'Hippolyte Lebas, est envoyé en poste en Algérie comme assistant de Pierre Auguste Guiauchain avant d'être nommé premier architecte en chef des bâtiments communaux d'Alger en 1852. Dans le cadre de ses fonctions, ils arpentent la ville dont il dessine les moindres recoins. Un jour de 1853, Bournichon décide de s'intéresser aux ruines de la Djenina et esquisse l'une des anciennes entrées du harem. Ce qu'il reste du bâtiment à cet endroit ne possède qu'un niveau et semble avoir en partie résisté aux flammes. Tracée au crayon

et rapidement rehaussée d'aquarelle, la composition dirige le regard sur une porte en bois légèrement surélevée que précèdent quelques marches. Un autre accès ouvert et une deuxième porte sur la gauche sont plongés dans l'ombre. Ça et là, quelques touches de gris et de rouge témoignent de l'incendie. La feuille, qu'aucune figure ne vient animer, évoque certaines belles pages aquarellées par Eugène Delacroix dans ses célèbres carnets de voyage vingt ans plus tôt. En 1856, l'administration coloniale décide de détruire ce qu'il reste de la Djenina pour créer sur l'espace laissé vacant une immense place d'armes nommée place du Gouvernement et destinée à l'entraînement des troupes. Gustave Bournichon, en tant qu'architecte, signe le projet de façade des immeubles et arcades qui vont y être élevés après son départ en 1858.

De retour en France, Bournichon limite probablement ses activités d'architecte pour exposer au Salon à partir de 1863 de nombreux dessins ou aquarelles le plus souvent inspirés de son long séjour à Alger. En 1865, l'une de ses œuvres représente précisément une partie de la Djenina sous le titre de *Cour intérieure de l'ancien palais des Janissaires, à Alger (Jenina)*. Devenu membre de la Société nationale des architectes en 1867, il meurt en 1878. Aujourd'hui, et depuis 1962, la place, sur laquelle se dressait l'ancien palais détruit, a pris le nom de place des Martyrs en hommage aux combattants algériens morts pour l'indépendance.



25. Jean-Baptiste Camille COROT (1796-1875)

Mise au tombeau, vers 1853

Encre et pierre noire sur papier

15,2 × 23,6 cm

En bas à droite, cachet de la vente Corot de 1875 (Lugt 460)

Provenance : probablement deuxième vente Corot, 31 mai-2 juin 1875, Paris, [M^{es} Boussaton et Baubigny]; selon une tradition familiale : collection de Maurice Denis (1870-1943); par descendance



Camille Corot, *Étude pour Le baptême du Christ*, 1844-1845, huile sur toile, coll. part.

Camille Corot, né à Paris en 1796, découvre tardivement son intérêt pour les arts. Ses parents, des commerçants aisés espérant qu'il prendra leur suite, l'envoient en apprentissage chez des marchands drapiers. N'y trouvant aucun attrait, le jeune homme commence à étudier le dessin aux cours du soir de l'académie Suisse, une fois sa journée de travail terminée. Grâce à sa persévérance et malgré la réticence de son père, Corot s'investit pleinement dans sa formation de peintre et entre en 1822 dans l'atelier d'Achille Etna Michallon (1796-1822), lauréat du premier prix de Rome de paysage historique en 1817. À la mort de ce premier maître, en 1822, Corot poursuit ses études auprès de Jean Victor Bertin, l'un des chefs de file du paysage néoclassique en France. Dans ce nouvel atelier, le jeune artiste apprend les règles classiques de la composition et s'initie à la peinture de plein air en forêt de Fontainebleau. Très critique vis-à-vis de son maître, Corot décide de quitter la France pour découvrir l'Italie en 1825. Après un premier séjour de trois années, le peintre y retourne à deux reprises en 1834 et 1843. Pour ses débuts au Salon de 1835, sa toile *Agar dans le désert*, inspirée de l'Ancien Testament, reçoit un assez bon accueil. Dix ans plus tard, Corot a gagné en notoriété et la Ville de Paris lui commande une œuvre de grande dimension sur le thème du baptême du Christ pour l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet. La décennie suivante est celle de la consécration. L'artiste voyage beaucoup en quête d'inspiration et libère ses œuvres de la

justesse du motif en laissant libre cours à son imagination. En 1853, alors qu'il rend visite à son amie Parfaite Anastasie Osmond, à Rosny, Corot critique le chemin de croix installé dans l'église du village. Son hôte de lui répondre alors : « Il faut en faire un vous-même ». Le peintre accepte l'idée, achète une série de lithographies comme modèle et, chaque année, en copie librement deux ou trois durant ses séjours à Rosny.

Un dessin inédit à la pierre noire et à l'encre sépia provenant de la vente après décès de l'artiste peut être rapproché de cette démarche. La feuille, une mise au tombeau du Christ, correspond traditionnellement à la quatorzième et dernière station de la Passion. Le corps de Jésus, porté par quatre hommes devant l'entrée d'une grotte, est tracé d'un geste rapide et incisif. Le groupe se détache sur un fond de ciel laissé en réserve. Sur la gauche, dans le lointain, la croix dressée du supplice tout juste suggéré répond à l'ouverture béante du tombeau. Finalement Corot, pour sa composition destinée à l'église de Rosny, devait rester fidèle au modèle gravé en montrant le Christ porté à l'intérieur de la grotte et entouré des Saintes Femmes. L'ensemble, achevé en 1859, sera rapidement remisé dans la sacristie de l'église et restera longtemps oublié. Aucune œuvre peinte, identifiée à ce jour, ne reprend l'agencement exact de ce dessin qui, selon une tradition familiale, aurait appartenu au peintre Maurice Denis.



26. Léon BONVIN (1834-1866)

La Charrue, vers 1854

Fusain sur papier

8 × 19 cm

Au verso *Étude de feuilles*

Provenance : Alexandre Bonvin (1864-1935), fils de l'artiste; son fils, Louis Bonvin (1897-1967); sa fille, Renée Claudel-Bonvin (1921-2022)

Publication : Maud Guichané et Gabriel P. Weisberg, *Léon Bonvin, une poésie du réel. Catalogue raisonné*, Paris, Fondation Custodia, 2022, n° 120 : «Une charrue/verso : *Étude de feuilles* [vers 1850-1855], *Pierre noire*, 80 × 190 mm», reproduit page 257

Né en 1834, Léon Bonvin grandit à Vaugirard dans l'auberge de ses parents. Devenu un cabaret populaire dans les années 1850 et 1860, l'établissement attire une clientèle bigarrée mêlant ouvriers, acteurs, écrivains et artistes de tous horizons. François Bonvin (1817-1887), le demi-frère de Léon, est un peintre de talent qui transmet à son cadet de dix-sept ans le goût pour les arts. La famille est pauvre et le jeune homme, contraint par son père à un travail acharné, échappe la nuit aux difficultés de son quotidien en traçant sur des bouts de papier les objets qui l'entourent et les paysages aux abords de sa maison. Selon son frère, Léon parvient à prendre quelques leçons de dessin à l'école Bachelier, mais, pour des raisons sûrement matérielles, ne peut achever ses études. Ses premières œuvres, faites à la pierre noire et au fusain, surprennent déjà par leur noirceur et de forts effets de clair-obscur. Probablement tracés sur les pages d'un carnet qui l'accompagne, glissé dans une poche, ses dessins de petits formats figurent un jambon posé sur une table, une paire de ciseaux, le chien de la famille, les champs des alentours, etc.

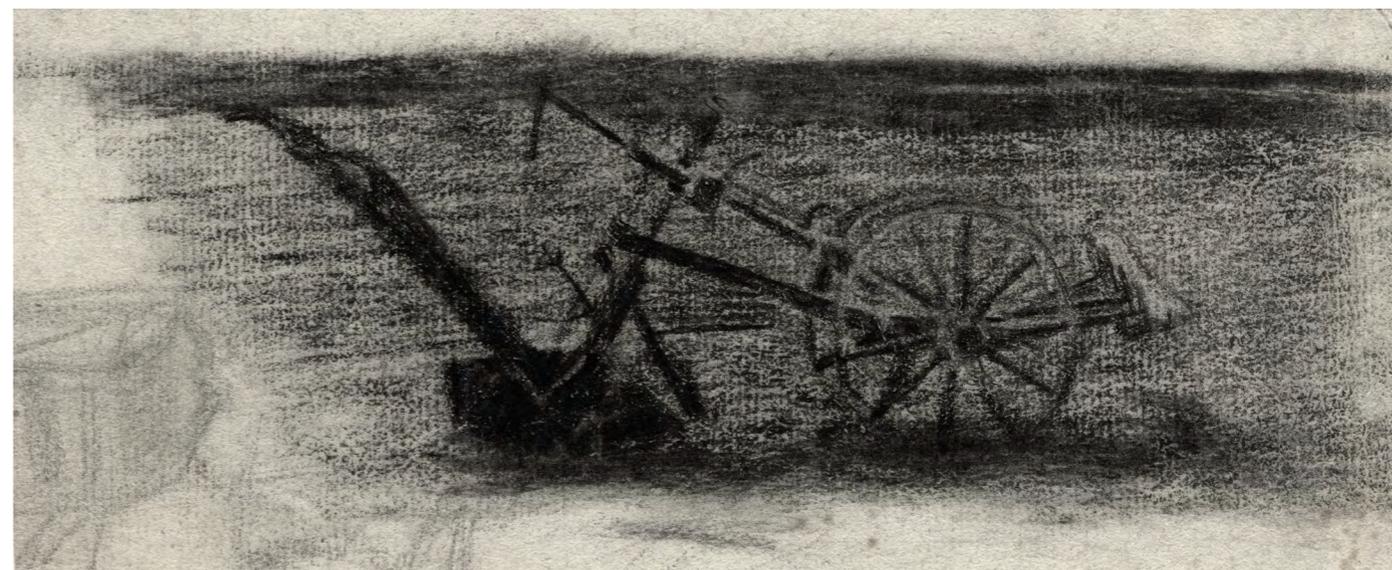
L'une de ces feuilles précoces au format horizontal représente le profil d'une charrue à rouelles. Le dessin entièrement au fusain restitue l'outil en détail avec la précision et la compréhension de celui qui en a déjà fait usage. Les tiges de métal, soudées pour former l'engin, sont faites à

la pointe du charbon écrasé. Bonvin gomme légèrement les rayons de la roue pour les éclairer et grise d'un geste rapide les sillons du champ fraîchement labouré. En haut, en bas et sur la gauche il ménage des espaces en réserve. Une étude de feuillage, visible au revers, mais coupée, atteste du choix de l'artiste de recadrer son sujet dans un format étiré pour accentuer l'horizontalité de sa composition. Par sa technique et son sujet, ce dessin peut être rapproché d'une *Vue de la carrière dans la plaine de Vaugirard* daté de 1854.

Depuis la fin des années 1850, Bonvin travaille principalement à l'aquarelle des œuvres délicates – paysages et natures mortes – qui font l'admiration des visiteurs de passage. À la mort de son père en 1862, contre l'avis de son frère, Léon reprend la gestion de l'auberge. Jeune marié, il tente d'articuler sa vie familiale et professionnelle avec son désir de créer. Au fil du temps, ses aquarelles deviennent de plus en plus subtiles, détaillées et poétiques. Hormis quelques collectionneurs avertis et les amis de son frère, le monde de l'art ignore encore son talent. Acculé, Léon Bonvin quitte sa maison un jour de janvier 1866. Il est retrouvé pendu le 30 janvier dans la forêt de Meudon. Durant les vingt ans qui suivront, François Bonvin va tout faire pour que l'œuvre de son frère soit connue du plus grand nombre. En 2022, la Fondation Custodia a consacré à l'artiste une importante exposition rétrospective.



Léon Bonvin, *Vue de la carrière dans la plaine de Vaugirard* ou *Plate-forme de pierre avec une grande roue au milieu d'un terrain nu*, 1854, fusain et estompe sur papier, Paris, musée du Louvre, fonds musée d'Orsay (RF15267)



27. François Louis FRANÇAIS (1814-1897)

Vue de Castel Gandolfo depuis les hauteurs du lac d'Albano, vers 1858

Lavis d'encre et gouache blanche sur papier

45,5 × 30,5 cm

En bas à droite, cachet de la vente de 1898 (Lugt 944)

Provenance : vente *Louis Français, atelier et collection particulière, vente après décès*, 14-15 mars 1898, Paris, hôtel Drouot [M^e Tual]



D'après François Louis Français, *L'Ave Maria à Castel Gandolfo, près de Rome*, 1881, gravure publiée dans *Catalogue illustré du Salon de 1881*, p. 168

C'est à l'âge de quinze ans que Louis Français, originaire de Plombières-les-Bains, commence sa carrière parisienne en tant que commis libraire. Devenu par la suite illustrateur, chez l'imprimeur Paulin, il collabore avec les frères Johannot, Henri Baron et Célestin Nanteuil à de nombreuses publications romantiques. Vers 1834, il intègre l'atelier de Jean Gigoux et se forme à l'art du paysage tout en fréquentant le village de Barbizon où il rencontre Camille Corot. Depuis ses débuts au Salon de 1837, l'artiste cherche sa voie entre classicisme et modernité. Sur les conseils de Corot devenu son ami, Français part à la découverte de l'Italie en 1846. Il revient de ce voyage, chargé de dessins, d'esquisses et d'aquarelles qui vont lui servir de modèle pour ses peintures durant une dizaine d'années.

En 1858, lors d'un nouveau séjour italien, Louis Français se rend sur les bords du lac d'Albano. Un dessin, réalisé au crayon et au lavis d'encre rehaussé de gouache, doit dater de ce second voyage, l'assurance du trait paraissant peu compatible avec les œuvres exécutées par Français dans les années 1840. Sur une feuille, prise à la verticale, l'artiste commence par dessiner un arbre et une pousse au premier plan. Leurs feuillages recadrent la composition autour du promontoire sur lequel est construite la citadelle de Castel Gandolfo dominant le lac. Située dans le Latium à une vingtaine de kilomètres de Rome, à l'emplacement de l'antique cité d'Alba

Longa, la ville s'est construite autour du château médiéval des Gandolfini, devenu résidence papale. Sur son dessin, Français détaille le profil des bâtiments couronnés au centre par le dôme de la collégiale San Tommaso da Villanova. Le traitement des architectures et des feuillages à la pointe de la plume contraste avec le geste libre du pinceau chargé d'encre utilisé pour évoquer le reste du paysage. Au loin, derrière la cité, une large bande de gouache blanche éclaire la composition.

Tout au long de sa carrière, Louis Français puise dans ses cartons de voyage pour trouver les motifs d'œuvres nouvelles. En préparant sa participation au Salon de 1881, l'artiste ressort ce dessin réalisé une vingtaine d'années plus tôt au bord du lac d'Albano. Le paysage est alors repris à l'identique pour une toile de grandes dimensions (140 × 120 cm) titrée *L'Ave Maria à Castel Gandolfo, près de Rome*. La composition connue grâce à sa reproduction gravée dans le *Catalogue illustré du Salon de 1881* intègre au premier plan un groupe de figures constitué d'un homme jouant de la zampogna, d'une femme agenouillée et d'un enfant en prière avec un agneau. Une aquarelle, de format identique à celui du dessin et portant la date de 1881 (marché de l'art, 2024), ajoute au groupe principal un chien, une chèvre et plusieurs moutons ainsi que, dans le ciel, un croissant de lune.



28. Jules DIDIER (1831-1914)

Parc de la Villa Médicis, 1860

Aquarelle et gouache sur papier

21,2 × 29 cm

Signé, localisé et daté en bas à droite *J. DIDIER/ROME 1860*



Eugène Viollet-le-Duc, *Les Jardins de la Villa Médicis*, 1837, aquarelle sur papier, coll. part.

Nous ne savons rien de la jeunesse de Jules Didier avant son entrée à l'École des beaux-arts de Paris en 1852. Sa participation au Salon, dès l'année suivante, nous permet de penser qu'il avait reçu une solide formation avant son admission. Durant ses cinq années passées à l'École, Didier fréquente l'atelier de Léon Cogniet, mais se perfectionne dans l'art du paysage auprès du peintre Jules Laurens. Lauréat du prix de Rome de paysage historique en 1857 avec une toile illustrant le thème de Jésus et la Samaritaine, Didier se prépare à partir pour l'Italie. Cette année-là, Charles Sellier, autre élève de Cogniet, remporte le grand prix de peinture d'histoire. Arrivé à Rome en 1858, Didier se place sous la direction de Jean Victor Schnetz qui effectue son second mandat à la tête de la Villa Médicis. Déjà sur place, les peintres Jules Élie Delaunay, Auguste Clément et Félix Giacomotti lui réservent un bon accueil. Un an plus tard, ils sont rejoints par Jean-Jacques Henner avec qui Didier se lie d'une amitié sincère. Entre deux voyages dans les campagnes environnantes et leurs séances d'atelier, les pensionnaires peuvent profiter du calme des jardins.

Ancienne demeure de villégiature du cardinal Ferdinand de Médicis au XVI^e siècle, la villa est entourée d'un jardin de sept hectares bordés d'un côté par les murailles d'Aurélien et de l'autre par un belvédère surplombant la ville. La façade orientale possède une loggia ouverte sur la *piazzale*, vaste

esplanade aménagée en jardin à la française qui prolonge l'axe du bâtiment, marqué au centre par une fontaine ornée de quatre dauphins. Jules Didier, comme de nombreux autres artistes avant et après lui, s'installe face à elle, tourne le dos à la façade et fixe sur une aquarelle le jardin en 1860. À cette date, la fontaine est surmontée d'une Vénus en marbre nouvellement installée. Effectivement, celle-ci était absente quelques années plus tôt comme le montre une vue au cadrage presque identique, tracée en 1837 par Eugène Viollet-le-Duc. Placée sur la gauche, tournant le dos aux fossés qui délimitent la villa au nord-est, l'immense sculpture antique représentant la déesse Roma termine la perspective. Sur l'aquarelle de Didier, elle est dominée par les majestueux pins parasols qu'Ingres fit planter lorsqu'il était directeur entre 1835 et 1841.

De retour en France après son pensionnat, Jules Didier participe régulièrement au Salon en exposant des paysages inspirés par l'Italie et reçoit plusieurs récompenses. Au cours du XX^e siècle, les jardins de la Villa Médicis et la fontaine aux quatre dauphins connaissent de profonds remaniements. En 1974, sur décision du peintre Balthus, la Vénus est remplacée par un obélisque moulé d'après l'original égyptien de plus de six mètres acquis par Ferdinand de Médicis au XVI^e siècle pour la villa et déplacé au XVIII^e siècle dans les jardins de Boboli à Florence.



29. Jean-Baptiste LAVASTRE (1834-1891)

Vue depuis les toits de Montmartre, 1864

Encre et mine graphite sur papier

16,1 × 25,7 cm

Signé du monogramme, localisé et daté en bas à gauche

JBL/MONTMARTRE/1864

Provenance : fonds d'atelier de l'artiste

Jean-Baptiste Lavastre naît au sein d'une famille d'humbles artisans à Nîmes en 1834. À quatorze ans il est placé par son père en apprentissage chez un peintre en bâtiment du nom de Rey. Attiré par une approche moins modeste de la peinture, l'adolescent assiste le soir au cours du peintre Numa Boucoiran, directeur de l'école de dessin municipale. Il profite également de ses rares moments de loisir pour arpenter le pays nîmois un carnet à la main. Assuré du talent de son élève, son professeur le présente à Léon Feuchère. Ce peintre, ancien décorateur de l'opéra de Paris installé à Nîmes depuis 1849, incite le jeune homme à gagner la capitale et le recommande auprès de son ancien associé Édouard Desplechin. Arrivé à Paris en 1854, Lavastre rejoint l'atelier de son nouveau maître à l'Opéra mais, sans ressources, doit accepter en parallèle de nombreux petits travaux pour survivre. Dix années durant, il assiste Desplechin, contribuant à la réalisation de décors prestigieux, pour le *Faust* de Charles Gounod en 1859 ou pour la première du *Tannhäuser* de Richard Wagner à Paris en 1861 sur la scène de l'opéra Le Peletier.

Lorsque Jean-Baptiste Lavastre quitte enfin son statut d'assistant pour s'associer avec son maître en 1864, il semble que l'artiste vit déjà à Montmartre. Si les livrets du Salon ne mentionnent son adresse, au numéro 2 de la rue des Trois-Frères, qu'à partir de 1871, un dessin de sa main localisé et daté «Montmartre 1864» soutient cette hypothèse. Celui-ci, tracé à la plume sur une feuille de papier blanc est une vue



Jean-Baptiste Lavastre, *Vue de Paris*, 1879, crayon et aquarelle sur papier, Paris, Galerie La Nouvelle Athènes

prise depuis l'étage élevé d'un immeuble. Par la fenêtre devant laquelle l'artiste s'est posté se découvrent en contrebas deux maisons plus anciennes à deux et trois niveaux. Plus loin, clos par un mur, un jardin et une serre entourent un escalier étroit permettant d'accéder à un bâtiment laissé inachevé par l'artiste. Au sol, la rue pavée amorce une pente raide typique de la butte. Depuis la Révolution et jusqu'à la fin du siècle suivant, le quartier connaît des bouleversements majeurs. L'abbaye royale, détruite en 1793, avait laissé place à des terrains vagues qui, à partir de 1840, sont peu à peu lotis. Avec l'annexion du village par Paris en 1860, Montmartre intègre le nouveau XVIII^e arrondissement de la capitale et se modernise à un rythme effréné. L'évolution rapide du quartier rend difficile la localisation précise de certains lieux détruits depuis et non documentés à l'époque.

La suite de la carrière de Lavastre lui vaut reconnaissance et honneurs. Ses décors pour la scène du nouvel Opéra inauguré en 1875 participent à la notoriété de la salle construite par Charles Garnier. En parallèle de son activité principale, l'artiste expose au Salon des peintures inspirées par sa ville natale. Mort en 1891, dans sa maison de campagne, près de Rueil-Malmaison, à l'âge de cinquante-sept ans, il est inhumé au cimetière de Montmartre après des obsèques dans l'église Saint-Pierre, dernier vestige de l'ancienne abbaye, au sommet de la butte.



30. Honoré DAUMIER (1808-1879)

Le Clown Paillasse, vers 1865

Crayon lithographique sur pierre

27,4 × 22 × 2,5 cm

Signé du monogramme inversé *h.D*

Sur la tranche inférieure 632



Honoré Daumier, *Spectacle de rue (Paillasse)*, [n.d.], craie noire et aquarelle sur papier vergé, New York, Metropolitan museum

Honoré Daumier est considéré aujourd'hui comme le plus important caricaturiste du XIX^e siècle. Depuis sa rencontre en 1829 avec Charles Philipon, directeur de la revue *Silhouette* puis du *Charivari*, l'artiste s'est imposé comme l'une des principales figures critiques de son temps. Sous le règne de Louis-Philippe, la publication de sa caricature du roi en Gargantua lui vaut une condamnation à six mois de prison. Daumier se fait connaître du public grâce à ses lithographies publiées dans les journaux. Le procédé lithographique consiste en l'impression à plat sur papier d'un dessin réalisé au crayon gras sur une pierre. Ces images largement diffusées permettent à Daumier de partager un certain regard sur la société et – au-delà de la pure satire politique – d'apporter un éclairage nouveau sur le petit peuple de Paris : blanchisseuses, ouvriers et acteurs de rue deviennent entre ses mains des héros du quotidien.

Daumier aime décrire le monde des saltimbanques et des bateleurs qui haranguent la foule dans Paris ou dans les allées de la foire du Trône. Figure incontournable de la rue, le personnage de Paillasse, un vieux clown hérité de la commedia dell'arte, apparaît tôt dans son œuvre. Dès 1834, une planche publiée par l'artiste dans *La Caricature* montre Louis-Philippe revêtu du costume de ce bouffon populaire. À partir de 1865, Daumier qui connaît d'importantes difficultés financières multiplie les dessins et les aquarelles représentant

ce personnage déplumé auquel il s'identifie peut-être. Une aquarelle, conservée au Metropolitan Museum de New York, l'associe à une seconde figure costumée jouant du tambour en arrière-plan. Paillasse y est montré debout sur une chaise, levant les bras, un bout de tissus à la main, et criant sur les passants. Un dessin au lavis, propriété du musée Boijmans Van Beuningen de Rotterdam, reprend la même composition, mais sans la chaise. Jusqu'à présent, aucun tirage lithographique n'a été identifié sur ce thème précis. La découverte d'une plaque inédite témoigne cependant des intentions de l'auteur. Son dessin, virtuose et énergique, bien qu'inversé, s'avère très proche de l'aquarelle du Metropolitan. Quelques infimes différences sont pourtant à signaler : sur la plaque, le clown jouant du tambour à l'arrière-plan porte un bonnet à pointes et lève la main qui tient le maillet.

Les plaques lithographiques originales sont rares et celles de Daumier plus encore. Habituellement polie après tirage, chaque plaque sert plusieurs fois à condition de rester plane et en bon état. Celle-ci conserve d'ailleurs le souvenir d'un motif précédent : une grille de garde-corps transparissant tel un fantôme. La pierre elle-même, à sa surface, présente une longue fêlure qui débute en bas à droite et s'arrête à quelques centimètres du bord opposé. Peut-être est-ce ce défaut apparu avant tirage qui, rendant la plaque inutilisable, aura sauvé ce dessin original de Daumier.



31. Ludovic Napoléon LEPIC (1839-1889)

La Chouette, 1866

Aquarelle et rehauts de gouache sur traits de mine graphite sur papier

34,4 × 25,5 cm

Signé et daté en bas à droite *Vicomte Lepic 1866*.



Ludovic Lepic, *Le Destin*, 1869, eau-forte, Paris, BnF

Né en 1839, Ludovic Napoléon Lepic est l'unique héritier d'une riche famille dont les membres les plus éminents ont fait carrière dans l'armée. En 1858, après avoir fait des études secondaires au lycée Bonaparte, le jeune homme, attiré par la peinture, désire poursuivre dans cette voie, mais se trouve confronté à la très vive opposition de ses parents. Sa grand-mère, veuve d'un général du Premier Empire et véritable cheffe de famille, insiste pour que, comme son père et ses oncles, Ludovic fasse ses classes militaires. S'y refusant absolument, ce dernier accepte, sous forme d'un compromis moins déshonorant, d'entamer des études de droit qu'il abandonne toutefois très rapidement. Résignés, ses parents subviennent à ses besoins lorsqu'il commence à prendre des cours avec le peintre Gustave Wappers puis avec Charles Verlat auprès duquel il s'initie à la technique de l'eau-forte. Fort d'une première reconnaissance comme graveur, mais souhaitant compléter sa formation académique, Lepic entre en 1863 dans l'atelier de Charles Gleyre où il rencontre Claude Monet, Auguste Renoir, Alfred Sisley et Frédéric Bazille. Un an plus tard, inscrit à l'École des beaux-arts, il suit sans assiduité les cours d'Alexandre Cabanel et mène une vie d'artiste mondain en compagnie de son fidèle ami Edgar Degas.

Durant les années 1860, Ludovic Lepic s'affirme comme artiste animalier. Son bestiaire, d'abord principalement canin, s'élargit à d'autres espèces au fil des ans. Le plus

souvent gravés à l'eau-forte, ces animaux sont aussi les sujets de quelques dessins et peintures. Une aquarelle datée de 1866 et signée *Vicomte Lepic* représente une chouette. Le rapace nocturne, niché dans l'ouverture d'un mur, nous regarde fixement, les yeux grands ouverts. Au premier plan, deux branches chargées de feuilles aux couleurs d'automne l'encadrent. Datant de la même année, une peinture intitulée *Atelier d'un fourbisseur au XVI^e siècle* porte la même signature avec le titre de vicomte au lieu des prénoms de Lepic. Celle-ci fut offerte par l'auteur au musée Calvet d'Avignon l'année suivante. Peu de temps après, d'autres oiseaux apparaissent dans ses œuvres : un héron sur une toile inspirée par les *Fables* de La Fontaine en 1868, et un hibou sur une gravure de 1869 titrée *Le Destin*.

Proche des futurs impressionnistes à leurs débuts, Ludovic Lepic ne s'intègre jamais pleinement au groupe. Rejeté par ses amis pour son style jugé trop classique, l'artiste devient peintre de marine après sa découverte de la Côte picarde en 1876. Passionné d'histoire et d'archéologie, il s'intéresse tôt à la préhistoire et adhère à différentes sociétés savantes. Médaillé au Salon de 1877, l'artiste multiplie les expositions et diversifie ses activités en créant des costumes pour l'Opéra ou en fournissant des dessins pour des services de vaisselles. Souvent portraituré par Degas dans ses œuvres, Lepic meurt brutalement en 1889, à l'âge de quarante-neuf ans.



32. Paul HUET (1803-1869)

Lisère d'étang, impression fin d'été, Chaville, vers 1867

Aquarelle sur papier

16,6 × 25 cm

En bas à droite, cachet de l'atelier Paul Huet (Lugt 1268)

Annotations au verso du montage d'origine coll : *Perret-Carnot/Henrotin Huet*; titré, localisé et daté "*Lisère d'étang, impression fin d'été*" / *Chaville (aquarelle) 1867*



Paul Huet, *Le Val d'Enfer au pied du Sancy*, vers 1847, huile sur bois, Reims, musée des beaux-arts

Paul Huet, né à Paris en 1803, manifeste dès l'adolescence des dons pour le dessin. Sur l'île Seguin où il séjourne régulièrement avec sa famille, le jeune Paul, âgé de treize ans, fait la connaissance du peintre Jean Julien Deltit auprès duquel il s'initie à l'art du paysage en plein air. Entre 1818 et 1819, il fréquente l'atelier de Pierre Narcisse Guérin, puis celui d'Antoine Gros jusqu'en 1822. Plus influencé durant ses études par la fougue de Théodore Géricault que par les leçons académiques de ses maîtres, Paul Huet, en assombrissant sa palette et en alourdissant sa pâte, propose, parmi les premiers, une expression pleinement romantique du paysage.

Lié d'amitié avec Richard Parks Bonington, un jeune artiste anglais venu étudier à Paris, il est marqué en 1824 par la découverte des œuvres de John Constable. À partir de 1827, il expose au Salon et intègre les cercles romantiques au sein desquels il échange avec Delacroix et Victor Hugo qui apprécient son travail. Sa toile, *Soleil se couchant derrière une abbaye*, peinte en 1831 (musée de Valence), s'inspire d'un poème de l'auteur des *Orientales*. Républicain convaincu, Huet s'implique dans la révolution de 1830 et se rapproche d'Alphonse de Lamartine et d'Alexandre Dumas. Ce dernier, proche de la nouvelle famille royale, lui obtient en 1837 un poste de professeur de dessin auprès de la jeune épouse du prince héritier, la duchesse Hélène d'Orléans. Infatigable voyageur malgré une santé fragile, Paul Huet parcourt la

France en quête de motifs et se rend régulièrement dans la forêt de Fontainebleau, en Normandie et sur la Côte d'Azur pour travailler. Auréolé de gloire pendant la monarchie de Juillet, l'artiste, mis à l'écart durant le Second Empire, s'éloigne de la capitale et achète un chalet à Chaville en 1863. Ce village, situé près de Versailles et entouré par les forêts domaniales de Meudon et de Fausses-Reposes, offre au peintre un cadre parfait pour se reposer tout en dessinant. Excellent aquarelliste, Huet restitue la richesse et la variété des paysages sur le papier avec une éblouissante facilité. Un jour de fin d'été, installé près d'un étang, il place ses couleurs diluées sur quelques rares traits de pierre noire sous-jacents. Au premier plan, les ocres et les bruns évoquent la terre gorgée d'eau que domine une rangée d'arbres traitée en vert sombre. Le ciel lourd, d'un bleu menaçant grisé par le lavis d'encre, invite au départ avant la tombée de la pluie. Cette œuvre, réalisée à la fin de la vie de l'artiste, montre des préoccupations proches de celles des futurs impressionnistes.

Après avoir participé à l'Exposition universelle de 1867 durant laquelle il souffre amèrement des critiques que lui fait Théodore Rousseau, Huet se rend à Étretat pour un dernier voyage. Rentré fatigué et malade, il s'éteint dans son appartement parisien le 9 janvier 1869. Moins célèbre que Corot aujourd'hui, son influence sur toute une génération d'artistes paysagistes à partir des années 1860 reste pourtant indéniable.



33. Joseph BLANC (1846-1904)

Guerrier antique assis, vers 1868

Pierre noire et encre sur papier beige

21,9 × 29,5 cm

Provenance : partie d'un ensemble d'œuvres de jeunesse de l'artiste



Joseph Blanc, *Persée*, 1869, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay

Inscrit à l'École des beaux-arts à partir de 1862, Joseph Blanc y est l'élève d'Émile Bin puis d'Alexandre Cabanel. Dès 1864, il participe au Salon avec une toile intitulée *La Première Faute*, sur le thème du péché originel. L'année suivante, il atteint la phase finale du concours pour le prix de Rome, mais échoue. En 1866, il termine second, puis est enfin vainqueur en 1867 sur le sujet du *Meurtre de Laïus* par Œdipe. Cette composition, qui mêle corps nus aux musculatures noueuses et chevaux, le fait déjà qualifier de néo-maniériste et préfigure *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 Michel-Ange et les peintres du XVI^e siècle italien dont l'influence marquera l'ensemble de son œuvre.

Durant son séjour romain, Joseph Blanc, comme tous les pensionnaires, doit se plier à certaines obligations scolaires : exécuter des copies d'après les maîtres, peindre d'après le modèle vivant et travailler à des compositions inspirées par l'histoire ancienne ou biblique. Pour ce dernier exercice, Blanc fait de nombreuses esquisses et études. Un dessin, retrouvé parmi un ensemble d'œuvres de sa jeunesse datant de la période romaine, représente un guerrier antique assis

sur des marches. Coiffé d'un casque d'inspiration grecque, le soldat, en armure légère, porte une lance et un bouclier. Son corps, à la posture maniérée sur le modèle des *Ignudi* de Michel-Ange, est tracé entièrement au crayon, puis relevé d'encre au niveau de la tête. Possible héros mythologique puisé dans la guerre de Troie, le beau guerrier à la barbe fine semble attendre en regardant vers la gauche la prochaine étape du récit. À notre connaissance, cette figure isolée ne se retrouve dans aucune composition de l'artiste identifiée à ce jour.

De retour à Paris, auréolé du succès rencontré par son *Persée* envoyé de Rome en 1870, Joseph Blanc reçoit de nombreuses commandes, dont la plus prestigieuse reste son cycle de peintures pour le Panthéon. Devenu l'un des principaux peintres décorateurs de la III^e République, il se voit notamment confier la réalisation des cartons pour l'immense frise en céramique qui orne encore aujourd'hui la façade du Grand Palais inauguré pour l'Exposition universelle de 1900.



34. Gustave DORÉ (1832-1883)

Paysage d'Écosse, vers 1873

Aquarelle sur papier

16,3 × 29 cm

Signé en bas droite *G Doré*



Gustave Doré, *Loch Muick, Ecosse*, 1873, aquarelle et gouache blanche sur papier vélin beige, Paris, musée du Louvre, fonds du musée d'Orsay

D'origine alsacienne, Gustave Doré fut peintre, sculpteur et graveur, mais reste pour la postérité le plus célèbre illustrateur du XIX^e siècle. Travaillant d'abord comme caricaturiste de presse, il rêve très tôt de se faire un nom. En 1861, il finance la publication d'une version illustrée de *l'Enfer de Dante*. L'immense succès commercial et critique de l'ouvrage lui assure le soutien des éditeurs pour ses illustrations de la *Bible*, des *Contes de Perrault* et des *Fables de La Fontaine*, modèles d'imageries jamais vraiment détrônés depuis dans le cœur du public. Utilisées pour les versions anglaises de ces ouvrages, ses œuvres, largement diffusées, font de lui l'un des artistes français les plus célèbres outre-Manche.

Fort de cette notoriété, il effectue son premier voyage à Londres en 1868. Accompagné par son ami Blanchard Jerrold, journaliste au *Daily News*, il visite la ville jusque dans ses moindres recoins. L'artiste y retourne l'année suivante lors de l'installation au 35 New Bond Street de la Doré Gallery qui exposera ses œuvres jusqu'en 1892. Par la suite, Gustave Doré revient en Angleterre chaque année. En 1873, le colonel Christopher Charles Teesdale (1833-1893), écuyer du prince de Galles qu'il avait rencontré en 1868, le convie à une partie de pêche au saumon en Écosse. Les deux hommes quittent Paris pour Londres d'où ils prennent

un bateau à vapeur et longent la côte jusqu'à Braemar. La découverte des Highlands, d'Aberdeenshire, de Balmoral et de Ballater marque Doré durablement. Négligeant la pêche, il se met à parcourir la lande avec enthousiasme pour dessiner. Ses aquarelles d'alors sont des œuvres à part entière que l'auteur ne destine pas à la gravure. Selon son ami Teesdale, «il travaillait avec tout et n'importe quoi. La pointe d'une plume, son doigt, l'ongle du pouce, tout était bon».

Dans une œuvre datant probablement de ce séjour, Gustave Doré s'affranchit totalement du dessin, sur le modèle des artistes anglais, et aborde son sujet directement à l'aquarelle. Avec des taches de couleurs étirées, des éclaboussures et de rapides coups de pinceau chargés de pigments dilués, jaillit un paysage de lac écossais. Bordée d'un sol noir au premier plan et de terre rouge sur l'autre rive, l'eau claire est maculée de taches rosées, possible évocation des saumons que l'artiste rechigne à pêcher. La grande liberté dont il use dans cette aquarelle n'est pas sans rappeler celle des paysages noirs parfois relevés d'encre rouge que Victor Hugo aime dessiner. Les deux hommes avaient collaboré entre 1866 et 1867 pour l'édition anglaise des *Travailleurs de la mer*. La découverte de l'Écosse va durablement influencer le peintre qui, en 1878, expose à Paris un paysage à l'aquarelle et deux toiles inspirées par son séjour.



35. Hilaire Germain Edgar DEGAS (1834-1917)

Portrait de l'acrobate Theophilia Szterker (1862-1888), 1879

Crayon noir sur papier brun

16,9 × 11,3 cm

Légendé et daté en bas à gauche *Theofila Paira 24 Janv. 79*

En bas à gauche, marque de collection Marcel Louis Guérin (Lugt 1872b)

Provenance : Marcel Louis Guérin (1873-1948); son fils, Daniel Guérin (1904-1988)

Exposition et publication : *Discover Degas & Miss La La*, Londres, [6 juin-1^{er} septembre], Londres, National Gallery, 2024, cat. 30, reproduit page 97



Edgar Degas, *Miss La La au cirque Fernando*, 1879, huile sur toile, Londres, National Gallery

En janvier 1879, le peintre Edgar Degas découvre au cirque Fernando, boulevard Rochechouart, un nouveau spectacle acrobatique interprété par la « Famille Kaira » depuis le 11 décembre. Deux jeunes femmes, membres de la troupe, attirent plus particulièrement son attention : Anna Albertine Olga Brown, surnommée Miss La La, et Theophilia Szterker, dite Mademoiselle Kaira. Degas exécute plusieurs croquis sur place avant d'inviter les deux acrobates dans son atelier du 19 bis, rue Fontaine, à quelques minutes à pied du cirque. Dans une lettre, le peintre informe son ami l'écrivain Edmond de Goncourt qu'il pourra les rencontrer chez lui. Plusieurs séances de pose ont lieu entre les 19 et le 25 janvier 1879. Si la majorité des dessins et croquis représente Olga, l'un en particulier, daté du 24 janvier, montre Theophilia de face en tenue de gymnaste, les bras en appui sur une barre fixe et les pieds au-dessus du sol.

Née le 21 avril 1862 dans la ville de Grätz (aujourd'hui Grodzisk Wielkopolski en Pologne) alors province du royaume de Prusse, Theophilia est la fille d'une couturière et d'un cordonnier. Son nom de Szterker résulte d'une transcription phonétique en polonais du nom de son père, Johann Starker. Alors qu'elle n'a que sept ans, la fillette est confiée en 1869 à la troupe d'un cirque dirigé par Gustav Neumann et sa femme, de talentueux équilibristes qui la prennent sous son aile. Au sein de cette famille d'adoption, elle rencontre Olga, une jeune acrobate de quatre ans son

ainée. Ensemble, elles forment bientôt un duo qui attirera le public pendant les deux décennies suivantes avec leurs acrobatiques numéros de trapèze aériens, parmi lesquels l'anneau volant, l'anneau romain, le double triangle, la corde raide et la corde molle. Souvent présentées comme des sœurs, elles parcourent l'Europe, traversant les empires allemands et austro-hongrois, la Grande-Bretagne et la France jusqu'à Paris, où elles arrivent en décembre 1878.

Lorsque Theophilia prend la pose pour Degas, elle n'a encore que seize ans. L'artiste qui esquisse son modèle à la pierre noire hésite sur la position des mains qui tiennent la barre, mais choisit de mettre en évidence une posture en supination, paumes vers le haut et bras tournés vers l'extérieur. La superposition avec le dessin sous-jacent, moins appuyé, présentant les paumes vers le bas, crée une légère impression de mouvement. Si la vingtaine d'études représentant Olga est utilisée pour préparer le célèbre tableau *Miss La La au cirque Fernando* exposé par Degas pour la quatrième exposition impressionniste en 1879, le petit portrait de Theophilia ne servira pas à la composition d'une œuvre plus aboutie. En juin 1888, lors de la répétition d'un de ses numéros les plus périlleux, en Allemagne, l'acrobate âgé de vingt-six ans fait une chute mortelle. Anciennement propriété de Marcel Guérin, ami et spécialiste de Degas, ce dessin souvent cité avait disparu depuis plus d'un siècle.



36. Rodolphe JULIAN (1839-1907)

Les Lutteurs, 1879

Mine de plomb sur papier

18,4 × 11,3 cm

Œuvre en rapport : eau-forte imprimée chez A. Quantin publiée dans Léon Cladel, *Ompdrailles. Le Tombeau-des-Lutteurs*, Paris, A. Cinqalbre, 1879, [n.p. entre p. 18 et p. 19]



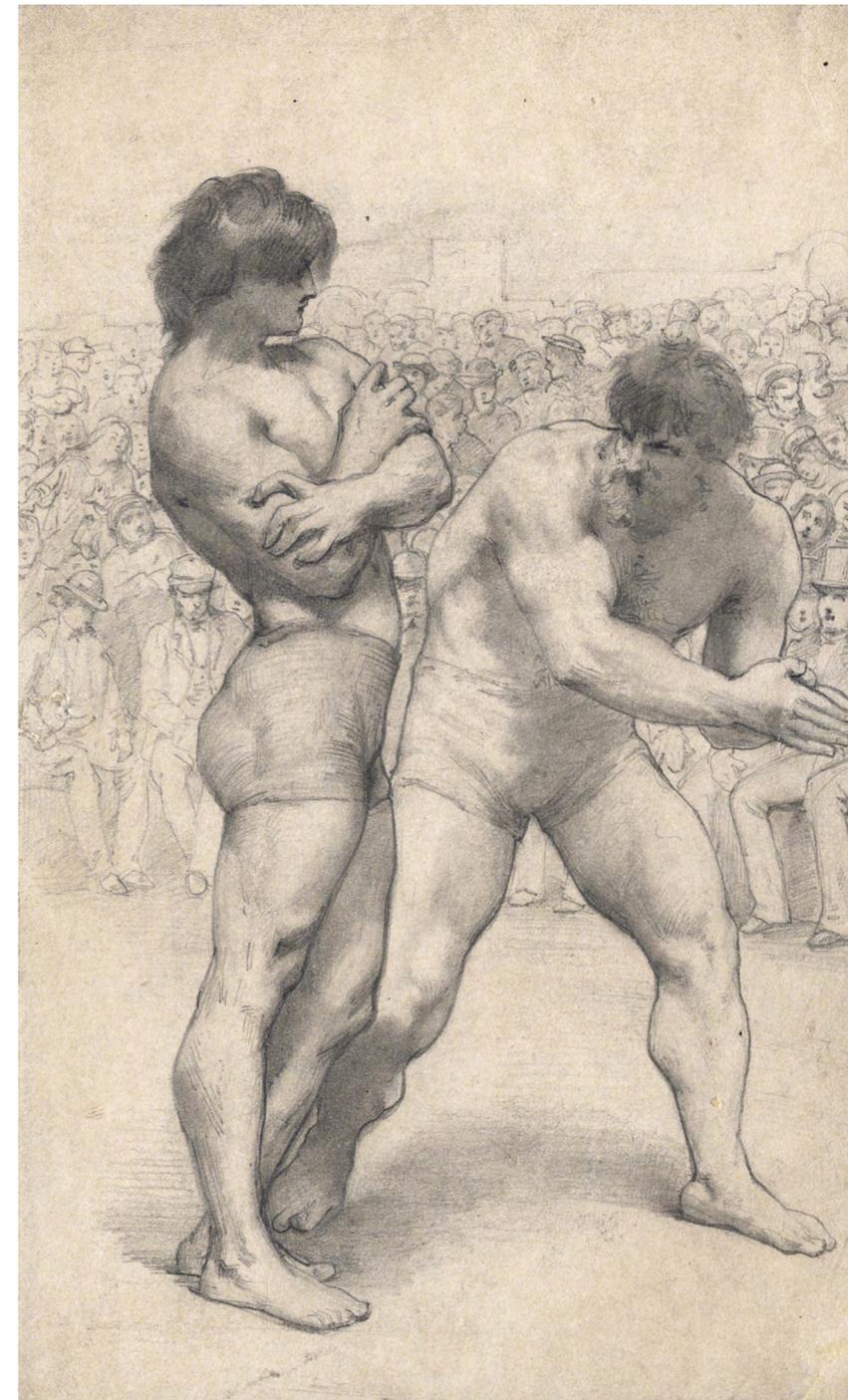
D'après Rodolphe Julian, *Les Lutteurs*, vers 1879, eau-forte, Paris BnF

Pierre Louis Rodolphe Julian, né à Lapalud au nord d'Avignon en 1839, passe une partie de son adolescence comme apprenti chez un libraire à Marseille. Là, il lit Balzac, s'exerce au dessin et joue à pratiquer la lutte sur le Vieux-Port. Devenu adulte, il quitte la Provence pour Paris, où il vient suivre les cours de Léon Cogniet et Alexandre Cabanel. Dès 1863, Julian participe au Salon des refusés en exposant trois tableaux, puis accède au Salon officiel en 1865. Trois ans plus tard, l'artiste crée à Paris une académie de peinture novatrice. Associée à son nom pour l'éternité, l'académie Julian, installée près de son atelier du passage des Panoramas, est l'une des rares écoles ouvertes aux femmes avec pour professeurs des peintres parmi les plus célèbres du temps : William Bouguereau, Benjamin Constant et Jules Lefebvre, par exemple. En marge de ses activités artistiques, le jeune peintre pratique en amateur la lutte gréco-romaine dans différents lieux de la capitale dédiés à ce sport. L'un des plus célèbres lutteurs du Second Empire, Henri Marseille, surnommé le Meunier de La Palud, était originaire du même village que lui.

En 1867, Julian avait ouvert sa propre salle de lutte baptisée Les Arènes athlétiques, au numéro 31 de la rue Le Peletier. La simple enceinte de bois, élevée sur un terrain

vague, attirait une foule cosmopolite et l'on pouvait voir, autour de l'arène, passants et ouvriers se mêler à certaines célébrités du temps. Les frères Goncourt, Théophile Gautier, Alexandre Dumas père ou Théodore Barrière fréquentaient ces spectacles qui vont inspirer à l'écrivain montalbanais Léon Cladel (1835-1892) en 1879 son roman, *Ompdrailles. Le Tombeau-des-Lutteurs*.

L'auteur qui souhaite faire illustrer son texte s'adresse à Rodolphe Julian, lutteur lui-même, pour ce projet. Seize compositions tracées au crayon sont gravées à l'eau-forte pour orner l'ouvrage. L'un de ses dessins préparatoires représente deux hommes en caleçons courts, au milieu d'une arène couverte de sable, se préparant à se battre sous les regards d'un public venu nombreux. Le plus jeune, glabre, se tient debout immobile, les bras croisés, tandis que le second à la barbe fournie joint ses mains pour lui asséner la première prise. L'œuvre au crayon, par son sujet et sa composition, n'est pas sans évoquer la toile *Les Lutteurs* de Gustave Courbet exposée au Salon de 1853. La planche, gravée hors texte, est la deuxième illustration du livre. Imprimée par la maison Quantin, elle apparaît moins fine et détaillée que le dessin qui la prépare; la foule y est plus schématique et la posture du second lutteur moins réaliste.



37. Émile LÉVY (1826-1890)

Le Jeune Breton, vers 1880

Pastel sur papier marouflé sur toile

36 × 27,5 cm

Signé en bas à droite *Em Lévy*

Né à Paris en 1826, Émile Lévy commence sa formation artistique chez le sculpteur Louis Parfait Merlieux, puis – selon certaines sources – entre en apprentissage à la manufacture des Gobelins. Admis à seize ans à l'École des beaux-arts, ses maîtres, François Édouard Picot et Abel de Pujol, le préparent aux différents concours. Émile Lévy est reçu au Salon dès 1848, où il expose trois portraits peints et un dessin. Lauréat d'un troisième grand prix de Rome en 1854, il part pour l'Italie comme pensionnaire de la Villa Médicis et retrouve sur place d'autres jeunes artistes de l'École parmi lesquels François Chiffart et Félix Henri Giacomotti. De retour à Paris en 1858, l'artiste est médaillé au Salon dès l'année suivante pour sa toile *Le Souper libre* peinte à Rome comme dernier envoi. L'œuvre est acquise par l'État et Lévy commence à obtenir des commandes privées pour des décors d'hôtels particuliers ou pour des théâtres parisiens. Il accède à la célébrité en 1866 avec sa *Mort d'Orphée* qui reçoit un très bon accueil public et est achetée par l'État pour le musée du Luxembourg.

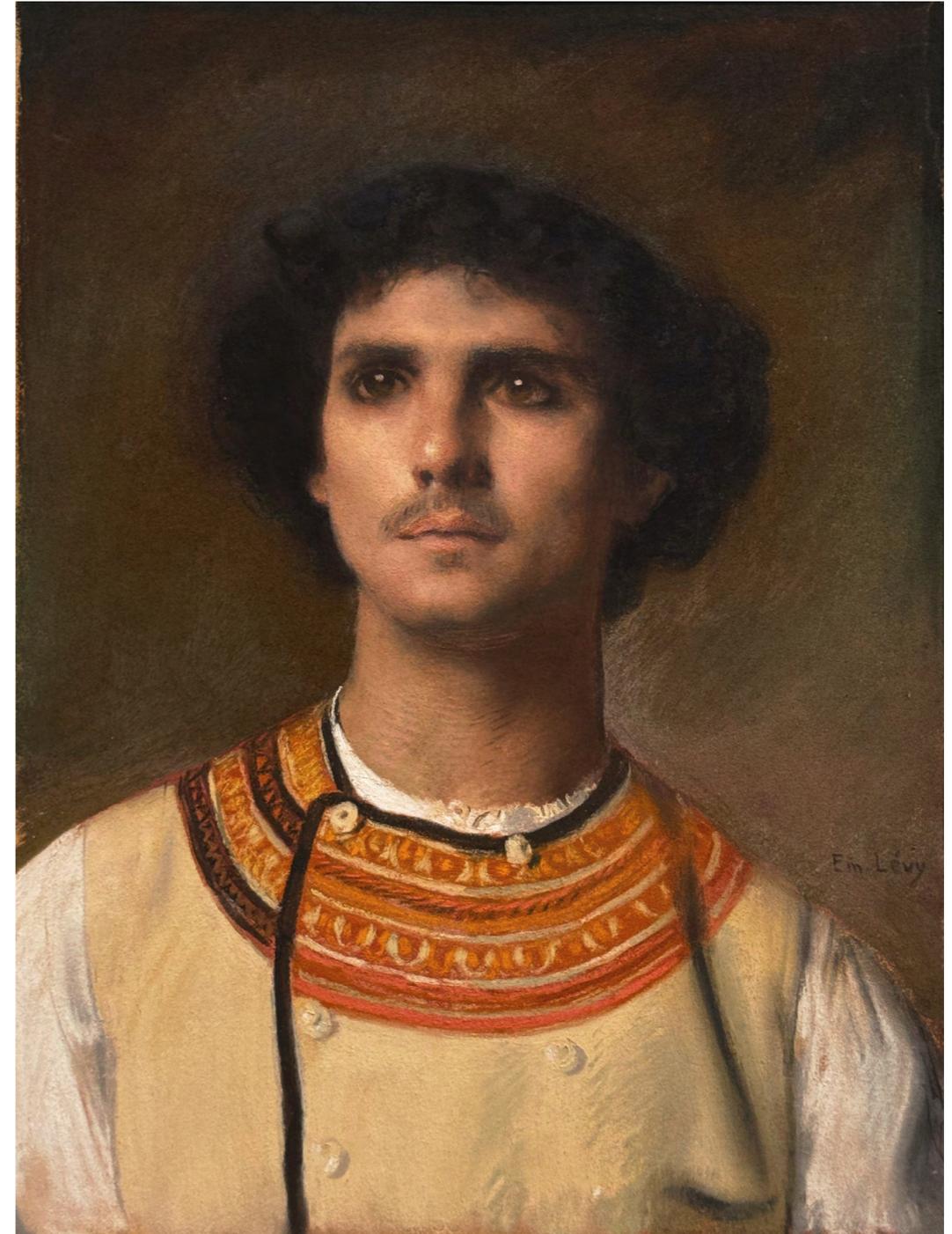
Excellent pastelliste, Émile Lévy multiplie les portraits dans cette technique. Le plus souvent œuvres de commande, ces images fragiles représentent des membres de la bonne société en mesure de s'offrir les services d'un peintre renommé. D'autres, plus intimes, nous montrent les proches



Émile Lévy, *Portrait de Madame Lévy*, 1883, pastel sur papier, Paris, musée d'Orsay

de l'artiste, son épouse ou certains de ses amis et quelques fois d'illustres inconnus venus poser à sa demande. Ce dut être le cas pour ce portrait au pastel d'un jeune homme en costume breton. Durant les dernières décennies du XIX^e siècle, les sujets bretons sont à la mode sur les cimaises du Salon et les artistes peuvent choisir les modèles pour leurs tableaux parmi une population nombreuse d'ouvriers venus de Quimper ou Landernau en quête d'un emploi. Beaucoup d'entre eux, une fois dans la capitale, conservent leurs traditions, leur langue et leurs costumes. Celui qui se tient face au peintre porte son *jiletenn*, un gilet d'apparat réservé aux grandes occasions. Ce vêtement blanc, brodé à l'encolure de nombreuses petites rangées d'entrelacs à dominante orange, comprend deux rangées de boutons en nacre permettant de le fermer, rabattu sur un côté. Le modèle, qui pose fièrement le menton relevé, regarde vers la droite de ses yeux noisette grands ouverts en pensant peut-être aux rivages de sa terre natale.

Malgré une liste importante d'œuvres exposées aux salons de Paris et de Province, Lévy ne semble pas avoir traité d'autres sujets inspirés par la Bretagne et rien n'indique qu'il y ait voyagé un jour. Couvert de tous les honneurs possibles, le peintre s'éteint à Paris dans son appartement du boulevard Malesherbes en 1890.



38. Henri ZUBER (1844-1909)

Jeune artiste dessinant sous les arbres, vers 1880-1885

Aquarelle sur papier

25 × 41 cm

En bas à droite, cachet de la signature *H. Zuber*



Henri Zuber, *Les Oliviers. Cap d'Antibes*, 1905, aquarelle et lavis de gouache sur traits de crayon sur papier, Reims, musée des beaux-arts

Henri Zuber, d'origine alsacienne, grandit, entouré d'artistes, dans la célèbre manufacture de papiers peints créée en 1802 par son grand-père, Jean Zuber, à Rixheim. Malgré un intérêt précoce pour le dessin, Henri, une fois ses études terminées à Strasbourg puis à Paris, décide de s'engager dans la marine. Arrivé à Brest en 1861, il entre à l'école navale et fait la connaissance du peintre Auguste Mayer dont il devient l'élève. Les sept années suivantes, le jeune marin parcourt le globe, naviguant jusqu'au Mexique, puis sur les mers de Chine, au Japon et en Océanie. Au cours de ces longs voyages, Zuber dessine les paysages traversés et accumule les carnets. De retour en France en 1868, le jeune homme décide de quitter la marine pour parachever sa formation artistique auprès du peintre académique Charles Gleyre. Tout juste revenu d'un séjour en Italie, il est mobilisé pour défendre Paris pendant la guerre de 1870. Désengagé après l'armistice, Henri Zuber se marie et prend un atelier rue de Vaugirard. En 1873, la publication de ses souvenirs illustrés de l'expédition de Corée lui offre une première notoriété.

Presque exclusivement paysagiste, Zuber participe annuellement au Salon depuis 1869 en exposant d'abord des peintures, puis adhère à la Société des aquarellistes français au début des années 1880. Les sujets de ses œuvres varient en fonction de ses nombreux voyages partout en France. Il retourne plusieurs fois en Alsace après 1874, puis découvre

la Bretagne avant de faire des séjours réguliers dans le Midi. Père de quatre enfants, il est à Cannes lorsque son épouse décède en 1881. Sur une grande aquarelle, très lumineuse, l'artiste représente deux élégants garçons au milieu d'une forêt de bouleaux. Peut-être s'agit-il de ses deux fils aînés, Henri et Louis, nés respectivement en 1873 et 1875. Le plus jeune assis dans l'herbe épaisse semble dessiner, tandis que son frère, mains dans les poches, le regarde attentivement. À l'arrière-plan, l'eau claire s'étend sur toute la largeur de la feuille découpée par les troncs fins et élancés des arbres. Une simple barrière de bois sépare le parterre d'une étroite bande blanche. Les bouleaux étant très rares en milieu maritime, la vue doit-être celle d'un bord de lac, peut-être en Alsace ou dans les Vosges, bien qu'aucune annotation ne précise l'endroit.

Au cours des années 1880, l'aquarelle prend une part de plus en plus importante dans le travail de l'artiste. Ses œuvres sur papier exposées à Paris et à Londres par la Société Goupil sont très demandées. Remarié en 1883, Henri Zuber voyage en Hollande d'où il rapporte de nombreuses aquarelles inspirées par les paysages et influencées par les maîtres anciens. Devenu membre du jury du Salon en 1897, l'artiste refusera toujours de présenter sa candidature à l'Académie des beaux-arts.



39. Pierre Georges JEANNIOT (1848-1934)

L'Onde et l'Ombre, vers 1890

Lavis d'encre noire et gouache sur papier

À vue 12 × 20,5 cm

Signé en bas à gauche *Jeannot*.

Annoté au dos en bas à droite *Les Misérables Ière part. livre II/ chap VIII*

Œuvre en rapport : frontispice du chapitre VIII, «L'Onde et l'Ombre», de la I^{re} partie des *Misérables* de Victor Hugo, Paris, Émile Testard et Cie (dite «Édition nationale»), 1890

*Il se sent enseveli à la fois par ces deux infinis,
l'océan et le ciel; l'un est une tombe, l'autre est un linceul.*

Les Misérables, avec *Notre-Dame de Paris*, est l'un des romans les plus célèbres de Victor Hugo. Publiée en 1862, l'œuvre historique, sociale et philosophique suit la figure de Jean Valjean durant la première moitié du XIX^e siècle. Si l'idée générale date de 1845, Hugo reprend et termine le texte pendant son exil à Guernesey au début des années 1860. Certaines parties, comme «L'Onde et l'Ombre», sont entièrement ajoutées à cette époque. Rédigé sous la forme d'un poème en prose, ce passage décrit la lutte inexorable d'un homme, rejeté dans les flots par un navire, pour tenter de survivre. Métaphore de la place de l'individu dans une société qui cherche inéluctablement à le broyer, ce poème s'insère telle une pause métaphorique au cœur du récit.

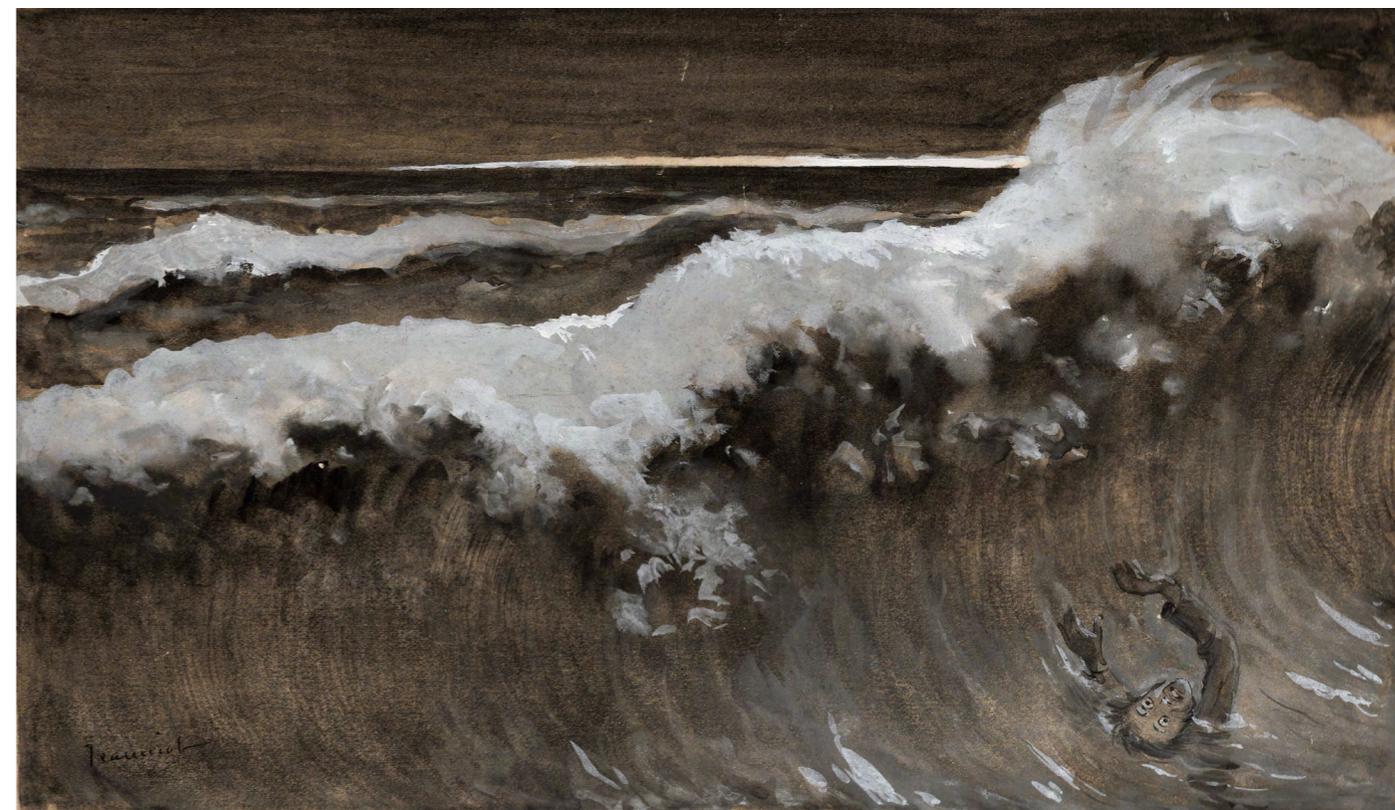
Le 5 mars 1884, Victor Hugo concède le droit exclusif d'exploitation de son œuvre complet en format in-quarto aux éditeurs Émile Testard et Jules Lemonnier. Ce projet baptisé «Édition nationale» s'annonce titanesque. Le 22 mai de l'année suivante, la mort de l'écrivain fait évoluer l'entreprise en véritable hommage au grand homme. Pour l'illustration des œuvres d'Hugo, les éditeurs font appel à certains des artistes les plus célèbres. Alexandre Cabanel, Léon Comerre,

Fernand Cormon, Henri Fantin-Latour, Jean Léon Gérôme, Jean-Jacques Henner, Luc Olivier Merson, Georges Antoine Rochegrosse et même Auguste Rodin font partie des contributeurs. En 1891, Testard confie l'ensemble des illustrations des *Misérables* à un seul artiste : Pierre Georges Jeannot. Fils d'un ancien directeur de l'école des beaux-arts de Dijon, Jeannot, qui se destinait initialement à une carrière militaire, avait fait ses débuts au Salon de 1872. Peintre, dessinateur et graveur, proche d'Edgar Degas et d'Édouard Manet, il est très souvent sollicité comme illustrateur par les éditeurs parisiens.

Jeannot, s'appropriant pleinement le roman d'Hugo, réalise pour l'illustrer plus de deux cents dessins et vingt-cinq peintures en noir et blanc destinés à la gravure. Guidée par le texte, sa composition pour «L'Onde et l'Ombre» est moins narrative, plus «symboliste» que les autres. Au premier regard, l'image, noircie d'encre puis relevée de gouache pour blanchir l'écume et la ligne d'horizon, apparaît comme le portrait d'une vague. En bas à droite, l'homme malmené par les flots est littéralement noyé dans l'ensemble comme un détail secondaire prêt à disparaître de la composition. Plus encore que pour d'autres planches de l'ouvrage, la version gravée de cette œuvre ne parvient pas à restituer la dramaturgie et la subtilité du dessin de l'artiste.



Georges Jeannot, *La Fin du brigand*, vers 1891, huile sur carton, Paris, maison Victor Hugo



40. Philippe CHAPERON (1848-1934)

L'Orient Express, 1892

Aquarelle, gouache, mine graphite, plume et encre sur papier

À vue 27,2 × 14,3 cm

Signé, légendé et daté en bas *Ph. Chaperon/express orient 1892 mai*



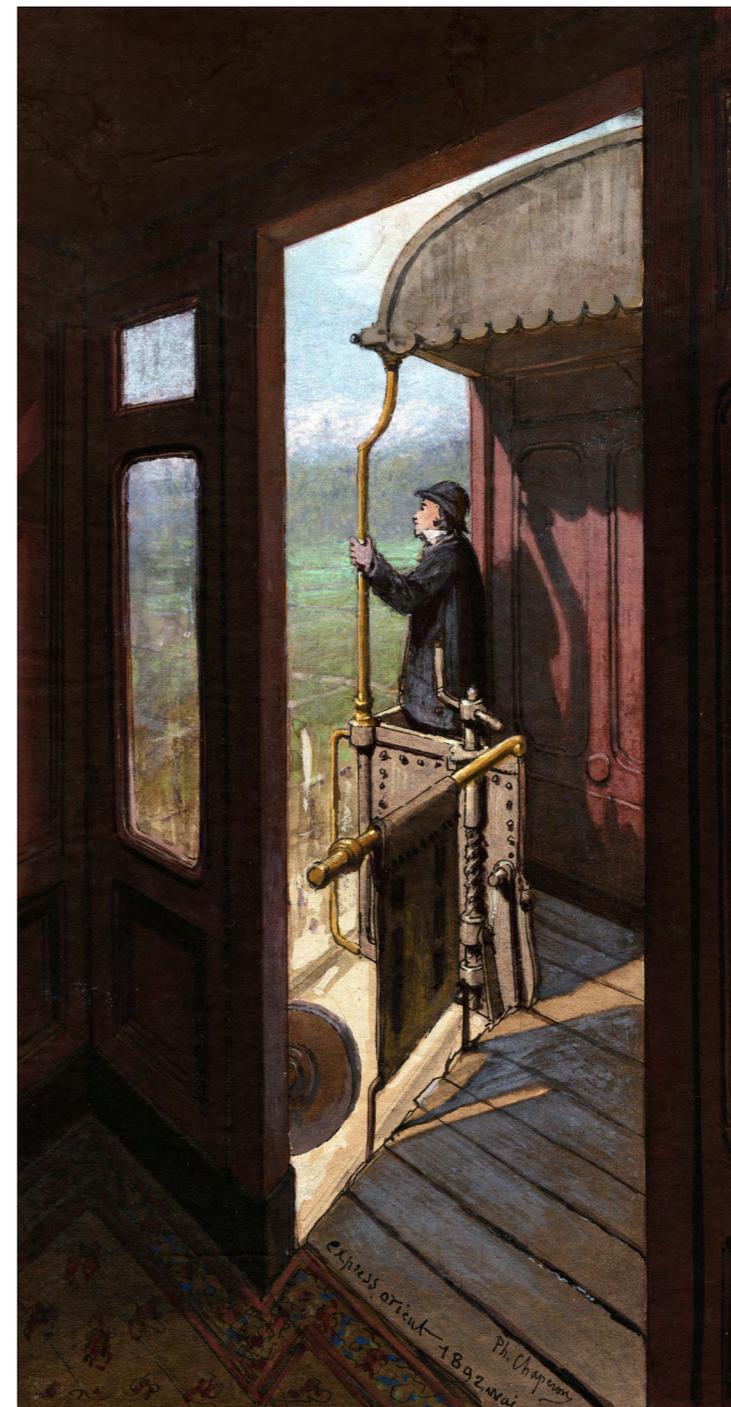
Philippe Chaperon, *Vue d'un hall de l'Exposition internationale viennoise de musique et de théâtre*, 1892, aquarelle sur papier, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek

Issu d'un milieu modeste, Philippe Chaperon grandit à Paris. Après des études secondaires, il s'inscrit à l'École des beaux-arts dans la classe d'architecture de Victor Baltard. En 1842, sa formation terminée, Chaperon entre dans l'atelier de Charles Ciceri, le directeur des décors de l'Opéra, situé rue Le Peletier. Il collabore dans cette institution avec d'autres artistes, tels que Charles Séchan, Édouard Desplechin, Jules Diéterle ou Auguste Rubé. Après un voyage en Espagne à la fin des années 1840, Chaperon crée avec Rubé un atelier indépendant. Parallèlement à ses activités de décorateur de théâtre, l'artiste participe au Salon où il expose des peintures de chevalet marquées par sa formation d'architecte. Il réalise également des peintures décoratives pour des églises ou des hôtels particuliers et reçoit des commandes pour le palais des Tuileries et l'hôtel de ville de Paris. En association avec Rubé, il devient l'un des plus prolifiques décorateurs de théâtre et d'opéra de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Le 7 mai 1892 ouvre à Vienne la première Exposition internationale de musique et de théâtre. Chaperon, en tant que décorateur, souhaite évidemment assister à l'inauguration de cet événement sans précédent. Pour se rendre sur place, l'artiste emprunte le prestigieux Orient-Express, moyen de locomotion devenu depuis mythique et qui relie alors Paris à Constantinople en seulement deux semaines et dans les

conditions les plus luxueuses. Inauguré en 1883, sous le nom d'Express d'Orient, le train, qui fait halte à Vienne, est doté des équipements les plus modernes et permet à Chaperon de voyager jusqu'en Autriche dans le plus grand confort. Au cours du trajet, l'artiste, assis à l'arrière d'un wagon, a saisi sa boîte d'aquarelle afin de fixer sur le papier la silhouette d'un passager admirant le paysage. L'homme, coiffé d'un chapeau noir, se tient à une barre de cuivre pour se garder du danger de la vitesse tout en profitant du panorama. Vue d'un point très en hauteur, on aperçoit au loin la cime de montagnes enneigées. De façon habile, le cadrage choisi montre à la fois certains détails des aménagements intérieurs et certains autres, purement techniques, d'un pont ouvert entre deux wagons. Après avoir resserré son motif par un trait d'encre, Chaperon ajoute à droite, dans la marge, la figure d'un contrôleur croquée de la pointe de sa plume.

À Vienne, Philippe Chaperon visite l'exposition durant laquelle il réalise au moins un dessin aquarellé. Légendé «Souvenir de Vienne» et dédiée au baron Othon de Bourgoing, la feuille représente l'un des halls sous le dôme monumental de la Rotonde, ancien pavillon de l'Exposition universelle de 1873 construit dans le style éclectique. La manifestation, qui dura jusqu'au 9 octobre 1892, reçut, outre Chaperon, plus d'un million de visiteurs.



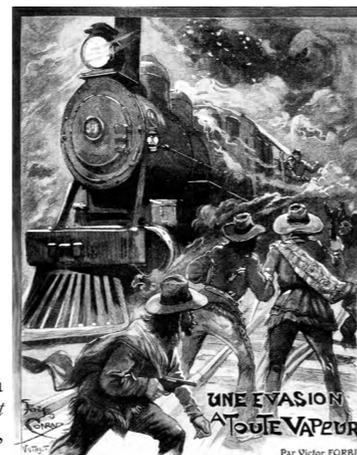
41. Georges CONRAD (1874-1936)

La Locomotive, vers 1900

Encre et aquarelle sur papier

48,5 × 29,8 cm

Signé à droite sur le motif G. CONRAD



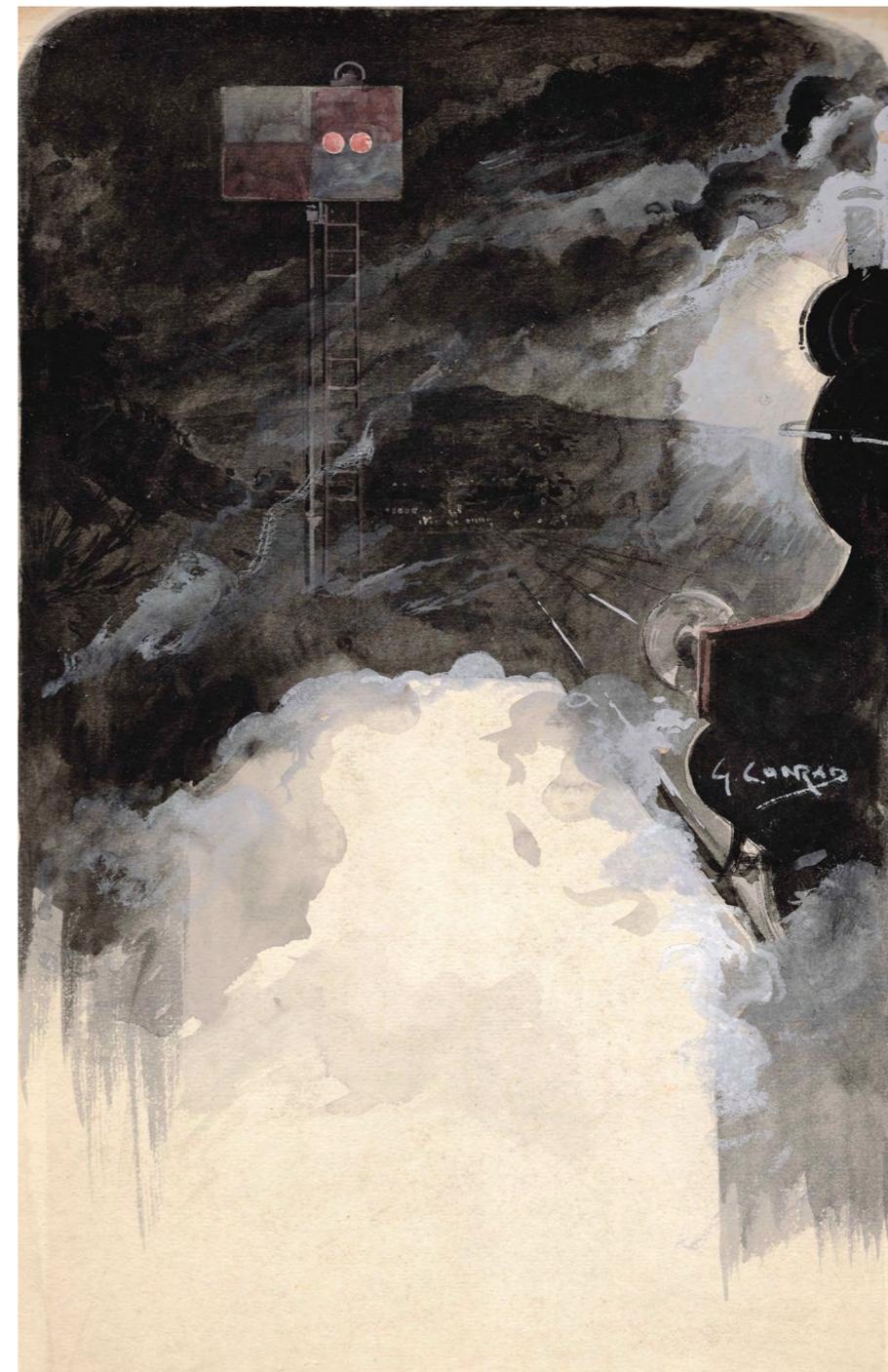
Georges Conrad, «Une évasion à toute vapeur», *Journal des voyages et des aventures de terre et de mer*, n° 545, 12 mai 1907

Georges Conrad développe un talent certain pour le dessin dans sa jeunesse. Admis à l'École des beaux-arts, il interrompt ses études en 1895 pour répondre à ses obligations militaires. Alors qu'il est en garnison au 5^e régiment du génie à Versailles, le jeune artiste entame une collaboration avec plusieurs journaux auxquels il fournit des illustrations. Des périodiques comme *Touche à tout*, *Le Frou-frou* et *Don Juan* publient régulièrement ses dessins. Les frères Charles et Jules Tallandier, nouveaux propriétaires du *Journal des voyages*, un hebdomadaire très populaire en cette fin de siècle, lui passent commande de nombreuses couvertures. En mélangeant récits réalistes d'explorateurs et fictions fantastiques publiés par épisodes, ce journal offre à Conrad une source variée de sujets hauts en couleur. Son style dynamique et narratif s'adapte parfaitement à l'illustration d'histoires racontant la découverte de pays lointains et exotiques à cheval, en bateau, en montgolfière ou en train. Moyen de locomotion le plus rapide de l'époque, le train tient une place particulière dans les récits d'aventures et donc dans l'œuvre de Georges Conrad, à l'image de la couverture du numéro 545 du *Journal des voyages* illustrant l'attaque d'une locomotive par des brigands, titré «Une évasion à toute vapeur».

Pour un autre projet, l'artiste compose sur une feuille de grand format une image au premier regard énigmatique. Plongés dans l'obscurité d'un lavis d'encre aux effets

nocturnes, deux yeux rouges nous regardent. Fixée à droite d'un panneau rectangulaire, cette paire d'ampoules sert de signalisation sur la voie d'un chemin de fer. Le temps de la surprise passé, petit à petit, certains détails apparaissent. Au loin, quelques bâtiments construits au pied d'une montagne marquent l'emplacement d'une gare alors que, sur la droite, le profil tronqué d'une locomotive se dessine en contre-jour. Quelques traits de gouache blanche mêlés à l'encre évoquent le brouillard ambiant et les fumées qui se dégagent de la cheminée nourrie au charbon par les conducteurs de la machine. En bas, la surface du papier laissée en réserve ménage un espace pour accueillir avant impression un paragraphe de texte. En l'absence de toute annotation ou mention, hormis la signature de l'auteur, il est très difficile d'identifier la destination de cette composition. Le regard contemporain associerait volontiers l'image de ce panneau de signalisation avec certaines figures du bestiaire surréaliste de Max Ernst et de Joan Miró peintes ou sculptées trente ans plus tard.

Malgré quelques rares envois à des salons de province, Georges Conrad consacre l'ensemble de sa carrière à la réalisation d'illustrations pour des livres et des journaux. Installé en Normandie, près de Rouen à partir de 1920, il aménage son atelier dans les combles de l'hôtel Méridien au Val-de-la-Haye.



42. Louis BUISSERET (1888-1956)

La Douleur d'Orphée, vers 1908-1910

Aquarelle et encre sur papier

36,2 × 26,7 cm

Titré et signé en bas à gauche *La douleur d'Orphée/L. Buisseret*

Originaire de Binche en Belgique, Louis Buisseret grandit dans un milieu d'érudits et d'enseignants. Son père, professeur de latin et de grec, lui offre un contexte intellectuel propice à l'éveil de son talent. Encouragé par sa famille, il s'inscrit en 1904 à l'Académie des beaux-arts de Mons où il a pour professeurs le graveur Louis Greuze et le peintre Émile Motte. Durant ces années d'études, il se lie d'amitié avec René Mallet, Anto Carte et Alfred Moitroux, ses condisciples d'atelier. À l'âge de dix-sept ans, il présente certaines de ses créations à l'Exposition nationale de la ville de Binche, et réalise l'affiche du Gille de Binche célébrant les festivités locales. En 1908, Buisseret quitte Mons pour entrer à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles. Là, il étudie la peinture auprès d'Herman Richir et rencontre Jean Delville qui a sur lui une influence importante. Ce dernier, illustre représentant de l'école symboliste belge, conforte le jeune Buisseret dans son goût pour un dessin raffiné et des sujets inspirés de la mythologie.

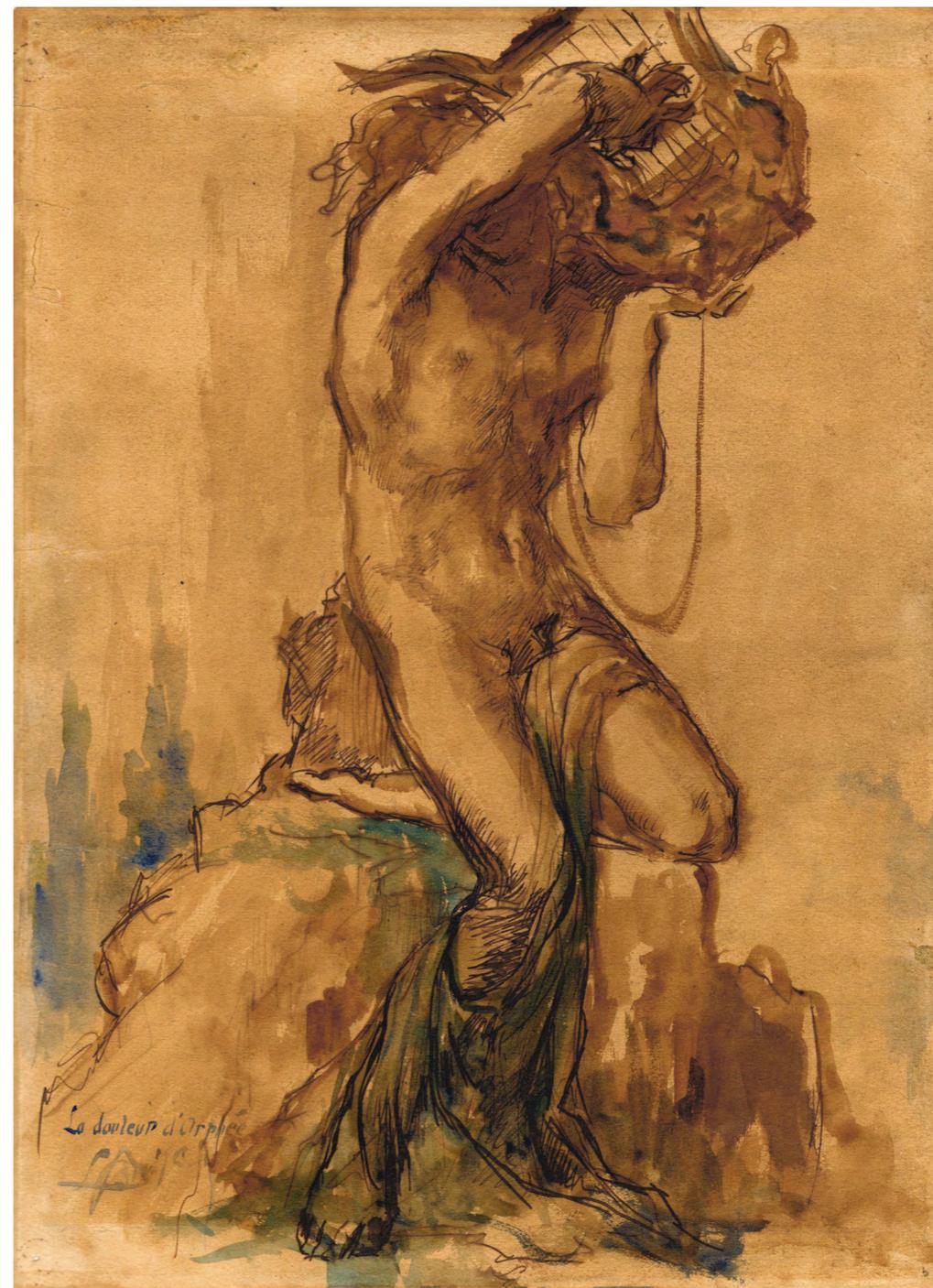
Une aquarelle datant de cette période de jeunesse témoigne de cette filiation. Titrée en bas à gauche «La douleur d'Orphée», l'œuvre montre le héros grec, poète et musicien, prenant appui sur un rocher. Son corps nu, pudiquement voilé, semble se tordre de douleur. Les bras levés, il tient une lyre au-dessus de sa tête et cache son visage. La tristesse inconsolable d'Orphée est liée à la mort d'Eurydice, belle naïade dont il était amoureux et qu'il n'est pas parvenu à

ramener des Enfers. Techniquement l'œuvre doit beaucoup à Delville. Tracée à l'encre, la figure, relevée par un jeu d'aquarelle ocre et bleue, se dresse au centre de la page, telle une sculpture de terre mise en couleurs. Le sujet résonne avec *l'Orphée mort*, peint par Delville en 1893 et exposé au salon de la Rose + Croix à Paris la même année. Ce chef-d'œuvre de la peinture symboliste ne montre pas la douleur du poète mais sa tête coupée posée sur sa lyre. Orphée, ayant fini par mourir de tristesse, fut démembré par les ménades qui abandonnèrent sa tête flottante à la dérive.

Après avoir échoué au prix de Rome de peinture belge en 1910, Louis Buisseret remporte le concours dans la catégorie de la gravure l'année suivante. En compagnie de son père, l'artiste découvre l'Italie en 1913, visitant Rome, Florence, Sienna et Venise. De retour en Belgique, il reçoit plusieurs récompenses et crée en 1928 le groupe Nervia avec Anto Carte et Léon Eeckman. Son style, qui s'éloigne alors du symbolisme de sa jeunesse en faisant de plus en plus référence sous certains aspects de celui de Giorgio De Chirico. Devenu directeur de l'Académie des beaux-arts de Mons, l'artiste est élu à l'Académie royale de Belgique en 1947 avant de représenter son pays à la Biennale de Venise en 1948. Après sa mort en 1956, plusieurs expositions rétrospectives de son œuvre ont été organisées en Belgique.



Jean Delville, *Orphée mort*, 1893, huile sur toile, Bruxelles, musées royaux des beaux-arts de Belgique



43. Julia Beatrice HOW (1867-1932)

Bébé surpris, vers 1910

Pastel sur papier

48 × 43 cm

Signé en bas sur la gauche B HOW

Beatrice How naît en 1867 à Bideford, petite ville côtière du sud-ouest de l'Angleterre. Orpheline de ses deux parents avant d'avoir atteint sa majorité, elle termine ses études générales à Londres. En 1893, elle vient vivre en France et s'inscrit à l'académie Delécluse. Cette institution créée par Auguste Delécluse accepte les femmes depuis 1873 à condition qu'elles soient célibataires et âgées de moins de vingt-sept ans. Beatrice How rencontre Auguste Rodin, Albert Besnard et le peintre Lucien Simon, dont les œuvres influencent durablement son travail. Au début du nouveau siècle, installée dans le quartier de Montparnasse, rue Notre-Dame-des-champs, elle adhère à la Société nationale des beaux-arts avant d'exposer au Salon en 1902. Les premières œuvres qu'elle présente sont des vues d'intérieurs ou des scènes de genre, principalement à l'huile. En 1908, elle commence à exposer les portraits de nourrissons qui feront sa célébrité sous le simple titre de «Bébé». Sa notoriété grandissante incite l'État français à lui acheter quatre œuvres, deux pastels et deux peintures entre 1910 et 1914. En octobre 1913, Albert Flament signe un long article richement illustré publié dans la revue *Art et décoration* qui permet au plus grand nombre de découvrir son travail.

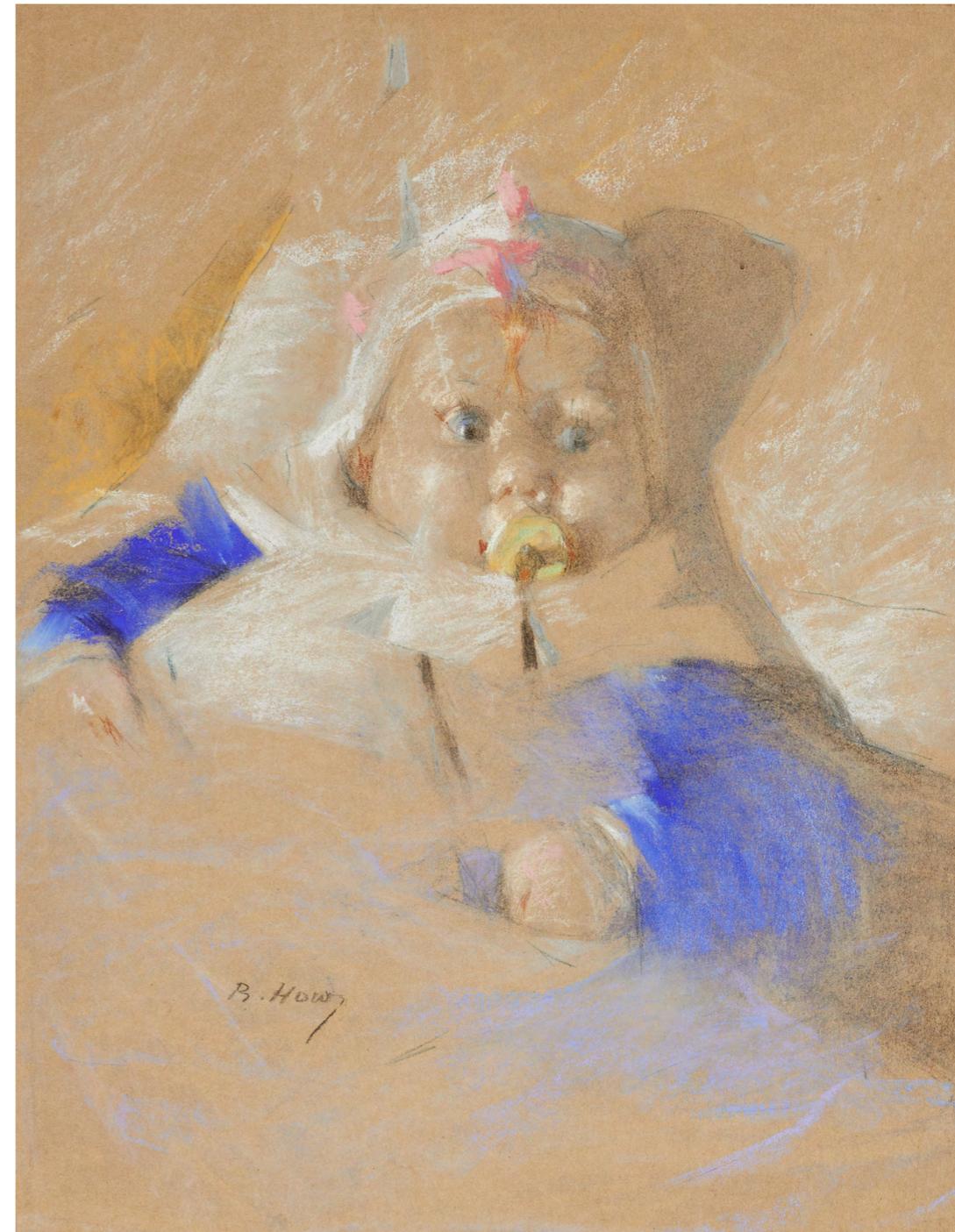
La technique du pastel, que maîtrise parfaitement Beatrice How, lui permet de réaliser de délicats portraits d'enfants facilement comparables à ceux de Mary Cassatt, son aînée

américaine. Si ces bébés sont le plus souvent endormis, l'un d'eux, tétine à la bouche, nous regarde les yeux grands ouverts, comme surpris par notre présence. Cette œuvre, qui laisse une large place à la couleur beige du support visible, montre l'enfant habillé d'un petit haut bleu et blanc. Coiffée d'un bonnet à rubans roses d'où s'échappent quelques mèches de cheveux roux, la tête du nourrisson s'enfonce dans un amas de coussins et de draps évoqué par de rapides traits de craie blanche. Le bleu clair de ses grands yeux répond à la couleur plus vive de ses manches et contraste avec la teinte ocrée de l'ensemble.

Tout au long de sa carrière, l'artiste expose cent quarante-sept œuvres au Salon, dont au moins vingt-six comprennent les mots «bébé» ou «enfant» dans leur titre. Très tôt, après avoir découvert la Côte d'Opale lors de l'été 1904, Beatrice How achète un cottage au Trépied près d'Étaples. Là, chaque année pour les beaux jours, retrouvant toute une colonie d'artistes, elle s'installe pour travailler. En 1932, alors qu'elle rend visite à l'une de ses nièces, elle fait une chute qui lui est fatale. Renommée de son vivant pour ses portraits de bébé, Beatrice ne s'est jamais mariée et n'eut pas d'enfant. Ses œuvres sont aujourd'hui conservées dans les collections d'institutions prestigieuses, telles celles du musée d'Orsay à Paris ou du Victoria and Albert Museum à Londres.



Beatrice How, *Petites Bretonnes*, vers 1914, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay



44. Benjamin RABIER (1864-1939)

La Rage de dents, vers 1910-1920

Encre, aquarelle et gouache sur papier

À vue 24,4 × 17,4 cm

Signé en bas à droite *Benjamin Rabier*

Benjamin Rabier, né en 1864 à La Roche-sur-Yon, montre un talent précoce pour le dessin et remporte à l'âge de quinze ans un prix de la Ville de Paris. Sans grande fortune, le jeune artiste, dans l'obligation d'abandonner ses études, se résigne à accepter un emploi de comptable au Bon Marché. Néanmoins, en 1889, après son service militaire, il commence à proposer ses dessins à des revues illustrées comme *La Chronique amusante*, *Gil Blas*, *Le Rire* ou *Le Pêle-Mêle* et voit rapidement certaines de ses gouaches publiées en première page. Le succès de ses personnages est tel que les éditeurs lui commandent des ouvrages complets. En parallèle de ses dessins pour des lecteurs adultes, Benjamin Rabier produit des planches amusantes propres à séduire un public plus jeune, et rejoint en 1903 l'équipe de *La Jeunesse illustrée*, un des premiers journaux français destinés spécifiquement aux enfants. Rompant avec le modèle convenu de l'image d'Épinal alors en usage, Rabier joue avec le format des cases et propose des mises en page dynamiques qui annoncent la bande dessinée moderne.

En 1906, l'éditeur Jules Tallandier lui commande une version entièrement illustrée des *Fables* de La Fontaine. La première édition, qui mêle le texte aux images à la façon d'enluminures, alterne les planches en noir avec les illustrations en couleurs. Plusieurs des fables intègrent la figure d'un petit chien toujours coloré en jaune. L'animal, qui reparait dans le chapitre sur la race canine du *Buffon choisi*

Benjamin Rabier, *Les Contes du chien jaune*, Paris, Éditions Jules Tallandier, collection souris verte, 1927



illustré par ses soins et publié chez *Garnier frères* en 1913, va petit à petit prendre son indépendance pour devenir le héros d'albums comme *Les Contes du chien jaune* en 1927. Une gouache dont le format et l'aboutissement donnent à l'image un caractère d'œuvre autonome représente ce petit chien à la robe jaune sur un fond bleu canard. L'animal assis appuie sa patte sur un pot de fleurs pour faire pression sur sa joue. Un torchon orangé, noué autour de sa gueule, retient une compresse propre à le soulager d'une terrible rage de dents dont la douleur est telle, qu'une larme perle au coin de son œil gauche. Qu'il s'appelle Kiki, Mimile ou n'ait pas de nom, le chien jaune, avec le célèbre canard Gédéon, est l'un des personnages récurrents du bestiaire de l'artiste.

Aujourd'hui, le nom de Benjamin Rabier reste associé dans la culture populaire au visuel emblématique d'une marque de fromage qui aura traversé le siècle. Pendant la Première Guerre mondiale, l'artiste avait décoré les camions de transport de viande de son régiment avec la tête d'une vache hilare, surnommée par lui la «Wachkyrie». En 1921, Léon Bel reprend ce motif comme logo pour orner les boîtes de son fromage fondu qu'il baptise «La vache qui rit». Après la mort de Rabier en 1939, plusieurs recueils de ses dessins inédits sont publiés. Un petit album, intitulé *Kiki a mal aux dents*, édité par Brittia en 1946, présente en couverture le petit chien jaune serrant sa mâchoire sans autre accessoire.



45. Victor PROUVÉ (1858-1943)

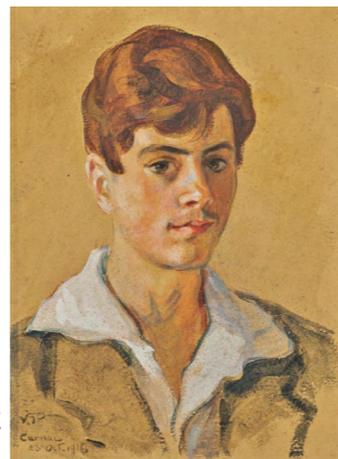
Portrait de Jean Prouvé (1901-1984) à la palette, vers 1918-1920

Crayon noir sur papier

53,3 × 34,5 cm

Annoté au verso en bas à gauche JEAN

Provenance : fonds d'atelier de l'artiste



Victor Prouvé, *Portrait de Jean Prouvé*, 1916, gouache et aquarelle sur papier, coll. part.

Victor Prouvé grandit à Nancy dans une famille d'artisans, apprenant les rudiments du dessin auprès d'un père créateur de motifs pour des ateliers de broderie. À quinze ans, il entre à l'école de dessin de sa ville natale avant de s'installer en 1877 à Paris. Admis à l'École des beaux-arts, il intègre l'atelier d'Alexandre Cabanel pour cinq ans. Ses études terminées, l'artiste expose pour la première fois au Salon en 1882. Proche du mouvement symboliste, il peint des toiles d'abord marquées par un certain «romantisme noir» avant de se diriger vers une production plus décorative. Bien que vivant à Paris, Victor Prouvé conserve des liens forts avec la communauté artistique de Nancy. Émile Gallé, ébéniste et verrier, lui commande régulièrement des dessins pour orner ses meubles et ses vases. Ces activités, ainsi que son amitié avec Jacques Majorelle, maître de l'Art nouveau naissant, incitent Prouvé à s'intéresser de plus en plus aux arts décoratifs. Certaines de ses œuvres réalisées en collaboration avec les ateliers nancéiens sont présentées à l'Exposition universelle de 1889.

À l'occasion d'une visite chez son ami le violoniste Louis Hekking en 1897, Victor Prouvé rencontre Marie Duhamel, une jeune pianiste de dix-huit ans comme lui d'origine lorraine, qu'il épouse l'année suivante. De cette union naîtront Hélène en 1899, Jean en 1901 et cinq autres enfants. Le petit Jean connaît une enfance heureuse au sein du foyer familial fréquenté par de nombreux peintres et musiciens.

Initié au dessin par son père et aux métiers d'art par son parrain, Émile Gallé, le jeune homme entre en apprentissage chez un ferronnier en 1916, puis dans l'atelier du décorateur Raymond Subes quelques années plus tard. Lors de ses fréquentes visites chez ses parents, Jean peut partager l'atelier paternel pour travailler à ses œuvres personnelles. Sur un dessin au crayon noir, Victor esquisse les traits de son fils, âgé de moins d'une vingtaine d'années. Pris sur le vif, en légère contre-plongée, Jean qui paraît immense tient sa palette dans une main et un pinceau dans l'autre. La figure, cadrée au-dessus des chevilles, est complétée par la reprise d'un pied dans le bas, à droite de la feuille. Le menton fort du jeune homme, son nez droit et ses cheveux fournis lui retombant sur le front se retrouvent dans un portrait plus abouti peint par son père en 1916 et provenant de la collection Françoise Gauthier, fille du modèle.

Jean Prouvé ne deviendra pas peintre. Après des débuts comme ferronnier d'art, il délaisse le style Art nouveau pour s'engager sur les chemins de l'avant-garde à la fin des années 1920. Membre fondateur de l'Union des artistes modernes en 1929, il s'impose comme l'un des grands réformateurs des arts décoratifs du xx^e siècle. Relativement méconnu du grand public de son vivant, il apparaît aujourd'hui comme une référence incontournable de l'histoire du design. Son père, Victor, avait pris la direction de l'école des beaux-arts de Nancy en 1919, poste qu'il conserva jusqu'en 1940.



46. Edmond HOYOIS (1882-1981)

Portrait d'un chat noir, 1934

Pastel sur papier marouflé sur panneau

35 × 27 cm

Signé en haut à gauche *Hoyois Ed*

Au verso, contresigné *Ed. Hoyois* et une carte de visite de l'artiste datée 11-7-34

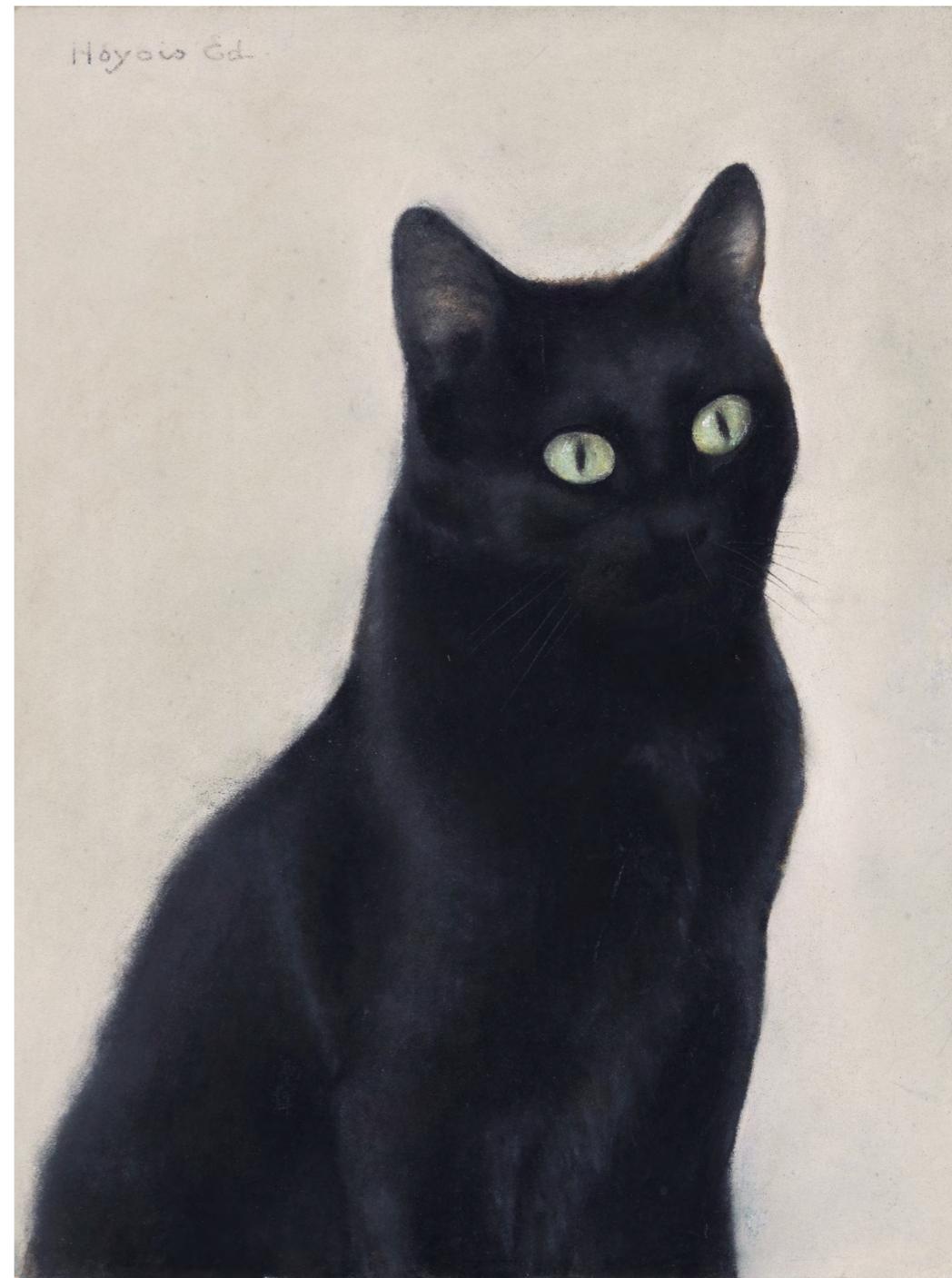


Edmond Hoyois, *Portrait de chat*, vers 1920-1930, pastel sur papier, coll. part.

Edmond Hoyois est un artiste aussi mystérieux que ses œuvres peuvent être déroutantes. Les rares mentions le concernant le disent peintre et sculpteur. Nous ne connaissons pourtant de lui que des pastels. Né le 1^{er} avril 1882 à La Couture dans le Pas-de-Calais, il est âgé de trente-deux ans à la déclaration de guerre et prend part au conflit. Médaillé de la croix de guerre en 1918, installé au 45 rue des Poissonniers dans le XVIII^e arrondissement de Paris où il a son atelier, il participe au Salon des artistes anciens combattants. En 1925, il est récompensé à l'Exposition des arts décoratifs et se marie l'année suivante avec Zélie Vivet, une crémillère de Montmartre. À cette époque, il n'hésite pas à publier des encarts publicitaires dans les journaux pour proposer ses services. Il se présente alors comme artisan, peintre et sculpteur. En 1929, l'un de ses pastels de chat est exposé au Salon des humoristes sous le titre *À beau chat... belle queue*. Trois ans plus tard, Hoyois expose au palais Berlitz, boulevard des Italiens, avec l'école de Montmartre. Il lui arrive également de quitter Paris pour voyager en province. C'est le cas en 1934 et 1937, années où il pose son chevalet à Bourges, en plein air. Il attire alors l'attention d'un journaliste de *La Dépêche du Berry* qui le décrit avec emphase comme un peintre animalier spécialiste des portraits de chats. Ses modèles, presque exclusivement des félins, apparaissent dans son œuvre jusqu'à la monomanie.

Un pastel, daté de 1934, montre l'un d'eux entièrement noir sur un fond blanc sans décor. En position assise, cadré au-dessus des pattes, l'animal semble intrigué par un point précis sur la droite, hors champ. La tête légèrement inclinée trahit l'intérêt de l'animal pour autre chose que l'artiste face à lui. Ses grands yeux vert clair ont peut-être aperçu une mouche qui vient de se poser sur un napperon ou une souris téméraire dont le museau dépasse d'un meuble de l'atelier. Probable commande de ses maîtres, ce portrait d'un chat noir vient s'ajouter à toute une galerie d'autres pastels réalisés par Hoyois dans son atelier montmartrois.

Les œuvres de l'artiste, qui réapparaissent au gré des ventes aux enchères et des catalogues de galeries, n'ont jusqu'ici été étudiées qu'individuellement. Les félins qu'elles représentent sont de toutes races : angora, siamois, chartreux ou simple chat de gouttière. Posant devant nous, plus que saisis sur le vif, ils nous fixent souvent d'un regard hypnotique ou, comme ici, détournent le regard. Poète amateur, Edmond Hoyois publie en 1950 un recueil de cinq poèmes sous le titre *Je me suis donné*. N'ayant jamais quitté sa maison-atelier de Montmartre, l'artiste s'éteint dans l'oubli le 22 mai 1981, à l'âge canonique de quatre-vingt-dix-neuf ans.



**47. Édouard Léon Louis WARSCHAWSKY,
dit EDY-LEGRAND (1892-1970)**

Faust aux enfers, vers 1940

Crayon noir lavé et gouache blanche sur papier gris

32,8 × 25 cm

Signé en bas à gauche *Edy Legrand*

Au verso, cachet du service d'information du Maroc *Bureau de Rabat/Le 2/10/1940*; en bas au crayon bleu *Faust II/no 29*

Publication : illustration pleine page du livre second, acte cinquième de *Faust*, Montpellier, Union latine d'éditions, 1942 [n.p.; entre les pages 232 et 233]

Edy-Legrand naît à Bordeaux en 1892 sous le nom d'Édouard Léon Louis Warschawsky. Son père, un juif d'origine russe, et sa mère bordelaise le soutiennent dans ses ambitions artistiques. Après des études secondaires dans un établissement genevois, Édouard est admis à l'École des beaux-arts de Paris et choisit de prendre le pseudonyme d'Edy-Legrand. Sa formation terminée, il commence à travailler comme illustrateur pour des éditeurs parisiens et connaît son premier succès en 1919 avec un livre pour enfants, *Macao et Cosmage ou l'Expérience du bonheur*. L'ouvrage, publié par la *Nouvelle Revue française* et considéré aujourd'hui comme révolutionnaire, marque la prédominance de l'image sur le texte dans la littérature enfantine. Au début de la décennie suivante, l'artiste entame une longue collaboration avec la maison d'édition Tolmer, participant d'autre part au Salon d'Automne ainsi qu'à celui des Indépendants. Son style synthétique et coloré, parfaitement adapté aux arts décoratifs, le fait remarquer des grands armateurs qui lui passent commande de panneaux pour le luxueux paquebot *Île-de-France* en 1927 puis pour le célèbre *Normandie* en 1935. Dès 1928, la galeriste américaine Marie Steiner, séduite par son travail, expose ses œuvres à New York. À l'invitation de son ami Jacques Majorelle, Edy-Legrand se rend au Maroc en 1933, prélude d'une découverte plus générale des pays du Maghreb où l'artiste s'installe et qui devient dès lors une source inépuisable d'inspiration. De l'autre côté de la

Méditerranée, sa palette évolue vers plus de vivacité et ses sujets gagnent en légèreté. Inlassable illustrateur, Edy-Legrand contribue avec ses œuvres graphiques à plus de cent cinquante ouvrages. Dans son catalogue, les auteurs modernes aujourd'hui célèbres ou oubliés côtoient les plus grands noms de la littérature mondiale. Sur le papier, l'artiste interprète les textes de George Sand, Alphonse Daudet, Guy de Maupassant, Anatole France et Henri de Montherlant, mais également les monuments que sont *La Divine Comédie* de Dante publiée en 1938 et le *Faust* de Goethe en 1942.

Commandée au début de la Seconde Guerre mondiale par l'Union latine, maison d'édition installée en zone libre à Montpellier, l'illustration du *Faust* est commencée au Maroc en 1940. Publié en deux tomes, le texte est illustré d'un frontispice et de tirages photographiques d'après soixante dessins. L'œuvre originale pour la dernière planche du second livre, représente la tête de Faust entourée d'une multitude de mains et de regards comme autant de rayons autour d'un soleil. Le visage de l'alchimiste, paré d'une barbe blanche, tourne ses yeux vides en direction du ciel qui s'ouvre en tribunes sur une assemblée d'anges. Tracée au crayon noir lavé et relevée à la gouache blanche sur une feuille de papier gris, la composition exprime toute l'ambition fantastique de la pièce de Goethe, dont la première partie fut initialement publiée en 1808, et la suite après la mort de son auteur en 1832.



Edy-Legrand, *Sorcière*, vers 1840, crayon noir lavé et gouache blanche sur papier gris, Paris, Galerie La Nouvelle Athènes



ARNOUT Jean Baptiste.....	11 et 12	HENNEQUIN Philippe Auguste.....	13
BELLANGÉ Hippolyte.....	20	HOW Julia Beatrice.....	43
BLANC Joseph.....	33	HOYOIS Edmond.....	46
BOISSIEU Jean-Jacques de.....	1	HUET Paul.....	32
BONVIN Léon.....	26	ISABEY Jean-Baptiste.....	5
BOURNICHON Gustave.....	24	JEANNIOT Pierre Georges.....	39
BUISSERET Louis.....	42	JULIAN Rodolphe.....	36
CHAPERON Philippe.....	40	LACROIX Eugène Joseph.....	19
COLIN Alexandre Marie.....	7	LAMBERT Eugène.....	22
COMPANY SCHOOL, INDE.....	6	LAVASTRE Jean Baptiste.....	29
CONRAD Georges.....	41	LEDRU Hilaire.....	2
COROT Jean Baptiste Camille.....	25	LEPIC Ludovic Napoléon.....	31
DAUMIER Honoré.....	30	LÉVY Émile.....	37
DEGAS Edgar.....	35	NORBLIN Sébastien.....	14
DELAROCHE Paul.....	18	PROUVÉ Victor.....	45
DEVEAUX Jacques Martial.....	23	RABIER Benjamin.....	44
DIDIER Jules.....	28	RÉVOIL Pierre Henri.....	3
DORÉ Gustave.....	34	SCHNETZ Jean Victor.....	10
EDY-LEGRAND.....	47	SULMONT Jean Pierre Denis.....	4
FRANÇAIS François Louis.....	27	TASSAERT Octave.....	16
GESLIN Jean Charles.....	21	THOMAS Jean-Baptiste.....	9
GIRODET Anne Louis.....	8	VIRIEU Stéphanie de.....	15
GRANDVILLE.....	17	ZUBER Henri.....	38

Catalogue réalisé en collaboration avec Carole Rabiller

Relecture : Christophe Parant

Nous tenons à remercier chaleureusement Gérard Audinet, Sarah Avenel-Tafari, Camille Ayasse--Staletti, Stephen Bann, Jérémie Benoit, Bernard Branger, Julien Chaudet, Karine Demay, Isilda Ferreira, Laurie Fierstein, Valentin Gandolfi, Adrien Goetz, Sandrine Kukuruzovic, Patrick Lancz, Claire Lebeau-Dieterle, Thomas Jardin, Sidonie Lemeux-Fraitot, Jill Newhouse, Stéphane Paccoud, Marie-Félicie Perez-Pivot, Loualid Saïdi et Georges Vigne.

Dépôt légal : mars 2025 - ISBN 978-2-490440-15-3

Achevé d'imprimer en février 2025 à 400 exemplaires par l'imprimerie Escourbiac dans le Tarn



GALERIE LA NOUVELLE ATHÈNES

22, rue Chaptal – 75009 Paris

01.75.57.11.42

contact@lanouvelleathenes.fr – www.lanouvelleathenes.fr

Vicente Lopez 1866