Galerie La Nouvelle Athènes

Galerie
La Nouvelle Athènes

Raphaël Aracil de Dauksza & Damien Dumarquez

Peintures du XIX^e siècle

Automne 2025

Ce catalogue est dédie à la mémoire de notre ami
Georges Vigne

Galerie La Nouvelle Athènes
22, rue Chaptal – 75009 Paris
01.75.57.11.42 – 06.23.14.97.85

1. Simon Joseph Alexandre Clément DENIS (1755-1813)

Cascatelle à Tivoli, vers 1789-1793

Huile sur papier

25 × 34 cm

Au verso, localisé, signé et numéroté *a Tivoly S.Denis/6*

Provenance : descendants de l'artiste, Bordeaux ; Christie's France, 17 mars 2005, n° 407 ; Sotheby's New York, 25-26 janvier 2007, n° 164 ; collection particulière, États-Unis

Publication : G. Lacambre, « Two Series of Studies in Oil on Paper Numbered by [...] Simon Denis », dans *Studying Nature: Oil Sketches from the Thaw Collection*, New York, Morgan Library&Museum, 2011, p. 80, n° 6

Simon Denis, *Dans la grotte de Neptune, Tivoli*, huile sur papier, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

« On devient bien petit et modeste quand on comprens [*sic*] la Nature. »
Lettre de Simon Denis, collection Fritz Lugt, Fondation Custodia, Paris

D'origine flamande, Simon Denis se forme à Anvers dans l'atelier du peintre Henri Joseph Antonissen avant de s'installer à Paris en 1775. Là, il entre au service de l'artiste et marchand d'art Jean-Baptiste Le Brun (1748-1813) et peut assister, en 1776, au mariage de celui-ci avec la jeune peintre Élisabeth Louise Vigée (1755-1842), future portraitiste de la reine Marie-Antoinette. Après plus de dix années passées auprès des Le Brun, Simon Denis, souhaitant visiter l'Italie, sollicite son ami et maître pour financer le voyage. En 1786, l'artiste quitte Paris pour se rendre à Rome où il se mêle aux communautés des peintres flamands et francophones. Il se marie l'année suivante avec une Romaine, décidé à s'installer durablement dans la péninsule. Deux ans plus tard, les événements révolutionnaires en France contraignent l'épouse de son ami et mécène à fuir vers l'Italie. Avec François Guillaume Ménageot, directeur de l'Académie de France, Simon Denis accueille Élisabeth Louise Vigée Le Brun à Rome en 1789. Ensemble, ils se rendent jusqu'à Tivoli, où le peintre a ses habitudes.

Ce site du Latium, prisé par les artistes depuis le XVII^e^ siècle, offre une confrontation entre architecture et nature qui a déjà séduit Poussin et Lorrain. Sur place, Simon Denis adopte une approche analytique en étudiant de manière directe la texture des roches et des plantes, les mouvements des nuages ou les reflets de la lumière sur l'eau vive des cascatelles. Pour cela, munis d'une feuille de papier et de ses couleurs préparées à l'avance il capte sur le motif, sans souci excessif de composition, des morceaux de nature. Les études de ce type, le plus souvent signées et localisées au revers, portent également un numéro ajouté *a posteriori* par l'artiste dans le but de les classer non par date, mais par sujet. L'une d'elles, portant le numéro 6, fait partie d'un premier ensemble de trente huiles sur papier consacré à l'étude de l'eau. On peut y voir, dans un cadrage serré, les eaux sombres retenues sur un palier, qui en s'immisçant entre les rochers ocre et brun se transforment en une multitude de cascades blanches et mousseuses. Le traitement en touches rapides, couvrant partiellement le support, participe à l'impression d'un mouvement ininterrompu de l'eau saisie tel un instantané.

Geneviève Lacambre, qui a étudié les œuvres de Simon Denis, estime à plus de cent soixante le nombre de ces études classées en six catégories, même si seulement cinquante-deux d'entre elles semblent avoir été identifiées à ce jour. Comme Pierre Henri de Valenciennes et Jean Joseph Xavier Bidauld, ses contemporains, Simon Denis est l'un des grands réformateurs de la peinture de paysage ayant ouvert la voie aux paysagistes du XIX^e^ siècle. En Italie, il accumule les honneurs d'abord à Rome puis à Naples où il est nommé en 1806 « premier peintre de la chambre pour les vues et les paysages » à la cour de Joseph Bonaparte.

2. Joseph PAELINCK (1781-1839)

Timoléon fait assassiner son frère Timophane, vers 1804-1808

Huile sur toile

27,5 × 33 cm

Signé en bas à droite *J. Paelinck*

Provenance : collection particulière, Belgique

Charles Meynier, *Timoléon*, 1791, huile sur toile, Montpellier, musée Fabre

Joseph Paelinck naît le 20 mars 1781 à Oostakker, alors sous domination autrichienne, dans une famille de modestes ouvriers. Il entre à l'académie de dessin de Gand où il apprend le métier de peintre, avant de partir pour Paris, en août 1802, grâce à une bourse d'études, et d'intégrer l'atelier de Jacques Louis David. Considéré comme le chef de file du néoclassicisme en France, celui-ci forme ses élèves au genre historique selon des règles qu'il a lui-même contribué à forger. Après moins de deux années passées à ses côtés, Paelinck travaille à une grande toile illustrant le thème du Jugement de Pâris. Au sujet de cette peinture en cours de réalisation, David écrit : « Je pense qu'on ne peut avoir de plus heureuses dispositions, il sera peintre, j'en réponds, que dis-je il l'est déjà ». L'œuvre, exposée au salon de Gand en 1804, vaut à Paelinck de remporter le premier prix du concours de peinture de l'Académie des beaux-arts cette année-là. De retour dans sa région natale, nommé professeur à l'académie de Gand, l'artiste reçoit la commande prestigieuse d'un portrait de l'impératrice Joséphine en 1808. Peu de temps après, l'octroi d'une allocation municipale lui permet de financer un séjour d'étude à Rome.

La toile de petit format représentant Timoléon faisant assassiner son frère Timophane semble avoir été réalisée avant le départ du peintre pour l'Italie. Sa technique d'une grande précision et son sujet dramatique puisé dans l'histoire antique sont encore marqués par la forte influence de David. L'épisode tragique, raconté par Plutarque dans ses *Vies parallèles*, relate l'assassinat de Timophane qui cherche à usurper le pouvoir à Corinthe. Timoléon, son jeune frère, s'opposant aux aspirations tyranniques de son aîné, envoie deux de ses amis, Eschyle et Satyros, pour le tuer. Les quatre protagonistes sont placés par le peintre devant une cloison, tels des acteurs sur une scène. Le moment saisi précède de quelques secondes le premier coup porté à Timophane ; il montre Timoléon sur la droite se cachant le visage pour ne rien voir. Au second plan, un portique à colonnes s'ouvre sur un paysage et un temple antique. L'œuvre emprunte plusieurs éléments de sa composition aux toiles les plus célèbres de David, du *Serment des Horaces* aux *Amours de Pâris et Hélène*. La redécouverte, il y a quelques années, d'une toile plus grande, mais inachevée (collection particulière, Paris), atteste des intentions ambitieuses du peintre pour sa composition.

En Italie, où il passe quatre années, le style de Paelinck évolue sans trahir la leçon davidienne. À Rome, les autorités françaises le sollicitent pour décorer le palais du Quirinal aux côtés d'Ingres. À son retour, le peintre s'installe à Bruxelles où il est rejoint en 1816 par son maître, contraint à l'exil au retour des Bourbons sur le trône de France. Il sera l'un des amis les plus fidèles de David jusqu'à sa mort en 1825. Paelinck forme à son tour un grand nombre d'élèves parmi lesquels Henri de Coene et Alfred Stevens.

3. François Marius GRANET (1775-1849)

Vue de l'église de la Trinité-des-Monts depuis la Villa Médicis, vers 1815-1820

Huile sur papier marouflé sur toile

22,2 × 29,5 cm

François Marius Granet, *Rome, église de la Trinité-des-Monts*, huile sur papier marouflé sur toile, Aix-en-Provence, musée Granet

En arrivant à Rome à l'âge de vingt-sept ans, François Marius Granet ignore qu'il y passera deux décennies. Formé à Aix-en-Provence auprès de Jean Antoine Constantin, il intègre à Paris le prestigieux atelier de David. Durant cette période, il se lie durablement à Ingres et Girodet avec lesquels il partage un atelier. En 1802, le jeune peintre accompagné de son fidèle ami Auguste de Forbin quitte la capitale pour se rendre à Rome qu'il atteint au début de l'été. D'abord logé près de San Carlo al Corso, Granet s'installe ensuite comme peintre indépendant et trouve un atelier dans une maison située à l'angle des rues Felice et Gregoriana, tout près de la Trinità dei Monti sur la colline du Pincio. À cette époque, l'Académie de France à Rome emménage dans la Villa Médicis dont Napoléon vient de faire l'acquisition. Rapidement, Granet devient un habitué des lieux et sera reçu en ami et voisin par les directeurs et pensionnaires successifs.

Les œuvres de chevalet de Granet, destinées à être montrées au Salon, alternent avec celles, plus intimes, esquissées sur le motif. Ces huiles de petit format composent un véritable journal qui témoigne des sites parcourus et de l'intérêt du peintre pour les variations de la lumière. Depuis le balcon-terrasse du deuxième étage de la Villa Médicis, où se trouvent les chambres des pensionnaires, Granet peut ébaucher une vue plongeante vers l'église de la Trinité-des-Monts et les jardins du couvent. À l'horizon, les toits de la ville et quelques clochers se devinent à la lumière d'un jour finissant. Sur la gauche, l'obélisque emblématique du parvis domine l'escalier descendant vers la Piazza di Spagna. L'ensemble, brossé à l'huile largement diluée, est relevé de traits noirs épais pour les contours et ponctué de quelques touches chargées pour les ouvertures et les fenêtres. Cette manière esquissée rappelle le goût du peintre pour l'aquarelle et le lavis. Un petit dessin à l'encre, vendu à Nice en 2012, signé mais non daté, reprend cette composition depuis le même point de vue. Dans ces deux œuvres, le jardin, où aucun cyprès ne semble avoir été planté, est encore tout de terre. Cet état, comparable à celui d'une vue dessinée par le jeune Achille Etna Michallon en 1818, permet de dater l'esquisse entre 1815 et 1820.

Depuis la Villa ou ses abords, Granet a peint ou dessiné plusieurs études et quelques œuvres abouties qui témoignent de son affection particulière pour l'église de la Trinité. Au cours du XIX^e^ siècle, de nombreux artistes et pensionnaires ont installé leur chevalet sur le balcon du deuxième étage de la Villa Médicis pour fixer cette même vue sur l'église et ses jardins : le jeune André Giroux vers 1825, Camille Corot peu de temps après puis Ernest Hébert dans les années 1840, pour n'en citer que quelques-uns. Ces différentes études nous renseignent sur l'évolution du jardin et sa métamorphose au fil des ans ou des saisons.

4. Louis Léopold BOILLY (1761-1845)

Portrait d'homme, vers 1815-1820

Huile sur toile

21,5 × 16,5 cm

Provenance : *Vente Anita Semail au profit de l'Institut Pasteur*, Paris, hôtel Drouot, Choppin de Janvry & Associés, 30 mars 2009, n° 30

Publication : É. Bréton et P. Zuber, *Louis-Léopold Boilly : le peintre de la société parisienne de Louis XVI à Louis-Philippe*, vol. 2 : « Catalogue raisonné », p. 824 : « 1631 PP. *Portrait d'homme*/Huile sur toile. H. 22 ; L. 16,50 », repr. p. 825

Louis Léopold Boilly, *Jean qui rit*, vers 1808-1810, huile sur toile, coll. part.

Fils d'un sculpteur installé dans la région lilloise, Louis Léopold Boilly grandit dans un milieu modeste. En 1785, il s'installe à Paris où ses premières œuvres, peintes ou gravées, sont marquées par l'influence de Greuze et de Fragonard. Grâce au décret révolutionnaire du 21 août 1791 ouvrant le Salon du Louvre à tous les artistes, Boilly peut y exposer une toile intitulée *Scène familière*, dont le style adopte la finesse et la préciosité des grands maîtres hollandais du XVII^e^ siècle, ainsi que plusieurs portraits. Son faible engagement dans la cause révolutionnaire attire sur lui la suspicion de certains de ses confrères qui l'accusent d'indécence et le forcent à prouver publiquement son adhésion aux idéaux républicains. Deux œuvres, *Le Triomphe de Marat* et *L'Arrestation de Charlotte Corday* permettent à Boilly de faire taire durablement la rumeur. Très peu intéressé par les sujets historiques, qu'ils soient anciens ou contemporains, le peintre, qui préfère raconter par l'image le quotidien des gens de Paris, dans la rue, les cafés, au théâtre ou dans l'intimité de leur maison, s'impose comme un chroniqueur attentif de la vie artistique de son époque. La toile *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey* exposée au Salon de 1798, outre sa valeur de précieux témoignage, présente une trentaine de portraits fidèles et détaillés où se révèle le talent particulier du peintre dans cet exercice.

En marge de sa production « noble », Louis Léopold Boilly développe une activité de portraitiste plus commerciale. Ces petits portraits, d'un format presque toujours identique (21,5 × 16,5 cm) et présentés dans un même modèle d'encadrement, se dénombrent en milliers. Dans le livret du Salon de 1800, l'artiste a fait lui-même leur promotion, précisant que ces portraits sont « faits chacun en une séance de deux heures », avantage appréciable pour le modèle et signe de sa grande habileté. Sauf exception, la pose et le cadrage s'y répètent, sous la formule du buste de trois quarts sans les mains, le visage de face, le tout se détachant sur un fond brun neutre sans décor. La variation réside principalement dans la physionomie de chacun, hommes et femmes, jeunes ou âgés, enfants, minces ou replets. Le costume, qui à l'occasion individualise aussi, peut apporter dans de rares cas un indice quant à l'identité de la personne représentée, par la présence d'une médaille militaire ou d'un col brodé d'académicien. Quelquefois une annotation ancienne ou une étiquette au revers du cadre, spécifiant le nom du modèle, permettent une identification plus sûre.

Présenté dans le catalogue raisonné du peintre sous le numéro 1631 PP, le modèle de ce beau portrait, en l'absence de toute mention, reste anonyme. Homme élégant d'une petite trentaine d'années, il porte un haut sombre et une cravate blanche nouée à la mode du temps. L'image qu'il emporta à la fin de la séance a su résister aux deux siècles qui nous séparent et témoigne, dans un échange de regards étonnamment vivants, du talent aussi facile qu'intemporel de son auteur.

5. Jacques Augustin REGNIER, dit Auguste REGNIER (1787-1860)

De profundis. Vue du cimetière du Calvaire à Montmartre, 1816

Huile sur toile

30 × 52,5 cm

Titré, signé et daté dans le motif à droite *De profundis/Regnier./1816.*

Exposition : Paris, Salon de 1817, n° 638 : « *Une Étude d'après nature* » [mesures portées au registre : 48 × 70 cm encadré]

Auguste Regnier, *Vue de l'église Saint-Pierre de Montmartre et du télégraphe optique de Chappe*, vers 1820, coll. part.

Sous un ciel noirci par l'orage qui se prépare, un ensemble de pierres tombales et de croix éparses marque l'emplacement d'un cimetière. Sur la gauche, un chien domine un rectangle de terre fraîchement retournée, près d'une pelle abandonnée à même le sol. Au premier plan, plongée dans l'ombre, la végétation envahissante montre le peu d'entretien des lieux. Émergeant des bouquets de feuilles d'acanthe, à droite, une plaque dressée contre un mur porte le nom de *Regnier* et la date de *1816*. Précédé de la mention *De profundis*, c'est là que le peintre Auguste Regnier a choisi de signer son œuvre.

Cet ancien élève de Jean Victor Bertin a fait ses débuts quatre ans plus tôt au Salon en présentant plusieurs paysages. Tout au long de sa carrière, le peintre semble fasciner par la mort et plus précisément par les cimetières, sujet récurrent dans son œuvre. Dès 1812, l'un de ses tableaux représentait déjà un paysage orageux avec une jeune femme près d'une pierre tumulaire. En 1817, il expose cette fois cinq peintures : deux *Vues prises dans l'intérieur de Paris*, *Un moulin à eau*, *Une vue du cimetière de l'abbaye de Glaston* et une dernière toile au titre peu révélateur, *Une étude d'après nature*, sous le numéro 638 du livret. Dans sa critique du Salon publiée le 6 juin 1817, *Le Moniteur universel* consacre un paragraphe aux œuvres de Regnier dans lequel le sujet de cette étude se trouve : il s'agit d'une vue du cimetière de Montmartre, et plus précisément du cimetière du Calvaire qui jouxte au nord la vieille église Saint-Pierre. Officiellement créé en 1688 sur un terrain cédé par l'abbesse, il aurait été aménagé par-dessus une nécropole mérovingienne. Toujours existant, bien que fermé depuis 1831, il se compose aujourd'hui de quatre-vingt-cinq tombes. Le célèbre sculpteur Jean-Baptiste Pigalle y fut enterré en 1785. Les registres du Salon de 1817 nous confirment grâce aux dimensions reportées (cadre inclus) que le tableau peint en 1816 est bien celui qui fut exposé. L'intérêt de l'artiste pour ce lieu l'incite l'année suivante à le prendre de nouveau pour sujet dans une composition différente.

En 1822, Regnier participe de nouveau au Salon avec une vue de cimetière, celui de Royat dans le Puy-de-Dôme. Son acquisition par la duchesse de Berry assure au peintre une certaine renommée. Proche de la génération romantique, fréquentant Delacroix et Bonington, l'artiste est parmi les premiers à s'intéresser aux paysagistes anglais. Il possède dans son atelier une esquisse de John Constable qui fait l'admiration de ses amis. Avec son élève Jean-Jacques Champin, il réalise deux recueils illustrés qui connaissent le succès. En 1841, le roi Louis-Philippe lui commande deux vues du château de Bizy, aujourd'hui conservées au château de Versailles. Malgré une petite notoriété sous la monarchie de Juillet, le peintre n'atteint jamais la célébrité et termine ses jours dans l'oubli et la misère. Il met fin à ses jours en 1860 en se jetant dans le canal Saint-Martin.

6. Anne Xavier LEPRINCE (1799-1826)

Marcheur dans un sous-bois, vers 1820

Huile sur papier marouflé sur toile

33,7 × 25,7 cm

Au verso, marque Moyon, Paris

Sur le châssis, étiquette annotée *90*

Anne Xavier Leprince, *Sous-bois*, huile sur toile, coll. part.

Anne Xavier Leprince, communément appelé Auguste Xavier par erreur, naît le 28 août 1799 à Paris. Il le fils d'Anne Pierre Leprince, un peintre et lithographe auprès duquel il se forme très tôt à l'art du dessin. Ses premières œuvres abouties, réalisées entre 1816 et 1819, représentent surtout des paysages ruraux animés de bétail, dans l'esprit des maîtres hollandais du XVIII^e^ siècle. À ses débuts au Salon, en 1819, Leprince expose six peintures de paysage et reçoit une première médaille. Très rapidement, le jeune artiste est soutenu par le collectionneur et archéologue Alexandre Du Sommerard et par la duchesse de Berry. Les toiles qu'il présente en 1822 et 1823 lui assurent une grande renommée et font écrire au critique Féréol Bonnemaison que « sa carrière est désormais glorieusement ouverte devant lui ». Alors qu'il est encore très jeune et fort de son succès, Xavier Leprince ouvre un atelier à Paris dans lequel, outre ses deux jeunes frères, Robert Léopold et Pierre Gustave, il a notamment pour élèves Eugène Le Poittevin et Nicolas Alexandre Barbier.

Une dizaine de carnets à dessins conservés au musée du Louvre permettent de suivre Leprince dans ses différents voyages. En compagnie de son frère Robert Léopold, il parcourt la France en quête de motifs et découvre la Picardie en passant par Crépy-en-Valois et Pierrefonds, les alentours de Montmorency, d'Écouen, et de Provins. Dès les premières années de son apprentissage, le peintre se rend dans la forêt de Fontainebleau pour travailler directement d'après nature. Là, il dessine ou peint à l'huile sur papier les rochers et les arbres qui attireront plus tard, en nombre, les peintres de l'école de Barbizon. L'une de ces études représente deux arbres aux troncs courbés savamment détaillés. Le plus massif à l'écorce blanchie semble danser avec le second, plus frêle et envahi par le lierre grimpant. La composition, au cadrage serré, tronque les cimes. Le fond présente un ciel laiteux sur lequel se détache le feuillage d'un vert argenté. Sur la gauche, un marcheur, balluchon sur l'épaule, remonte le sentier et s'apprête à quitter la scène sans un regard. L'artiste aborde son étude comme un double portrait, dans lequel les deux arbres palpitent de vie dans leur immobilité.

Travailleur acharné, Xavier Leprince ne ménage pas ses efforts pour répondre aux nombreuses commandes qu'il reçoit et, en 1826, épuisé, il tombe malade, probablement de la tuberculose. Comme son état ne s'améliore pas, le peintre gagne Nice pour se reposer, mais la maladie finit par l'emporter et il s'éteint le 26 décembre à l'âge de vingt-sept ans. Quelques mois plus tard, en mars 1827, une vente de son fonds d'atelier est organisée à Paris. Plusieurs centaines d'œuvres y sont dispersées : études, toiles abouties, dessins et carnets. La liste détaillée montre l'importance que donnait l'artiste à l'étude sur le motif et aux arbres en particulier.

7. Joseph PAELINCK (1781-1839)

La Toilette de Psyché, vers 1823

Huile sur panneau

44 × 55 cm

Provenance : collection particulière, Belgique

Œuvre en rapport : Joseph Paelinck, *La Toilette de Psyché* [Gand, salon de 1823], huile sur toile, Amsterdam, Rijksmuseum

Joseph Paelinck, *La Toilette de Psyché*, vers 1823, crayon sur papier, coll. part.

«Psyché est assise sur un fauteuil pour faire sa toilette; des nymphes remplissent auprès d'elle l'emploi que l'amour leur a imposé; les Grâces, par leur danse, tâchent de charmer l'ennui d'une longue toilette; l'une d'elles au son de la lyre indique les mouvements de la danse; l'appartement est orné de candélabres, de vases, d'une cassolette d'où s'exhale la fumée des parfums; le pavé est de mosaïque; un riche paravent avec une inscription grecque, laisse à découvert la vue du somptueux palais que Psyché habite.»

Cette description accompagne la présentation de l'œuvre de Joseph Paelinck dans le livret du salon de Gand de 1823. *La Toilette de Psyché dans le palais de l'Amour*, acquis par Guillaume Ier, valut au peintre une médaille d'honneur pendant le salon. Le sujet retenu par l'artiste s'éloigne alors des thèmes tragiques que David avait largement contribué à mettre à l'honneur. En 1823, celui qui fut le maître de Joseph Paelinck à Paris entre 1802 et 1806 vit à Bruxelles en exil. David abandonne lui-même ce répertoire, à la fin de sa vie, au profit de thèmes plus légers et influence toute une génération d'artistes néoclassiques en Belgique. C'est dans la mouvance de cette inflexion «doucereuse» que Paelinck s'inscrit, avec une prédilection marquée pour les compositions amples que délimite et structure un cadre d'architecture.

Si la toile aujourd'hui conservée au Rijksmuseum d'Amsterdam est en très mauvais état, une seconde version de la composition, peinte sur panneau dans un format réduit, permet d'admirer la facture porcelainée et la palette singulière de l'artiste, qui annoncent déjà le goût néogrec de la seconde partie du siècle. Certaines parties laissées inachevées suggèrent qu'il s'agirait d'un *modello* plutôt que d'un *riccordo.* Quoi qu'il en soit, les deux peintures ne semblent pas présenter de variation majeure et reprennent d'ailleurs la composition du dessin préparatoire redécouvert il y a quelques années.

Avec ses anciens condisciples d'atelier chez David, les peintres Navez, Odevaere et Stapleaux, Paelinck s'impose comme l'un des principaux représentants d'une peinture nationale belge. Portraitiste recherché, il expose aux différents salons des toiles aux sujets inspirés par la mythologie et l'Antiquité. Au cours de sa carrière, riche en commandes officielles, l'artiste est comblé d'honneurs : membre des académies royales des beaux-arts de Bruxelles et d'Anvers, chevalier de l'ordre du Lion de Belgique et de l'ordre de Léopold. À son décès, survenu le 19 juin 1839, les nécrologies publiées saluent son parcours et son talent avec emphase.

8. Émile SIGNOL (1804-1892)

Pythias et Damon chez Denys le tyran, vers 1826

Esquisse pour le prix de Rome de 1826

Huile sur papier marouflé sur toile

32 × 40 cm

Provenance : collection particulière, Belgique

Publication : P. Grunchec, *Les Concours des prix de Rome 1797-1863*, Paris, ENSBA, 1986, t. II, p. 93-94, dessin préparatoire repr. pl. 2, p. 4

Émile Signol, *Méléagre reprenant les armes à la sollicitation de son épouse*, 1830, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts

Né à Paris en 1804, Émile Signol passe son enfance dans la petite boutique familiale du faubourg du Temple. Passionné dès son plus jeune âge par la littérature classique et les textes latins, il n'est pas soutenu dans ses choix scolaires par son père, humble commerçant, qui espère le voir prendre sa place derrière le comptoir. Sur son temps libre, Signol hante les rayonnages des bouquinistes où il peut admirer les vignettes d'illustrations qu'il s'amuse à copier. Se découvrant un talent certain pour le dessin, l'adolescent parvient avec l'aide de sa mère à convaincre son père de le placer en apprentissage chez un peintre sur porcelaine, puis d'accepter son entrée dans l'atelier du peintre Joseph Merry Blondel. Après dix-huit mois auprès de ce premier maître, Signol rejoint les élèves d'Antoine Jean Gros, l'un des artistes les plus réputés de l'époque. En 1820, le jeune artiste s'inscrit à l'École des beaux-arts où il remporte médailles et succès aux différents concours. À l'âge de vingt ans, il fait ses débuts au Salon en exposant son premier grand tableau : *Joseph expliquant ses songes à ses frères*.

En mars 1826, Émile Signol remporte le concours d'esquisse de l'École des beaux-arts sur le thème d'Ulysse reconnu par Euryclée. Ayant obtenu le droit de participer au prestigieux du prix de Rome, il travaille sur le nouveau sujet imposé par l'Académie : Pythias et Damon chez Denys le tyran. Vers 400 avant notre ère, le philosophe Pythias fut accusé par Denys de conspiration. Jugé coupable, le condamné demande un bref sursis pour régler des affaires personnelles. Denys accepte à la condition que Pythias laisse l'un de ses proches en otage. Damon, son ami et élève, se porte volontaire et est enfermé dans l'attente de son retour. Le délai accordé par Denys arrivant à son terme, le jeune Damon est conduit vers son exécution quand *in extremis* Pythias apparaît devant le tyran. Ce dernier, profondément touché par le dévouement réciproque des deux hommes, décide de leur épargner tout châtiment.

La proposition esquissée par Signol montre, au premier plan, Damon au pied du bourreau et Pythias arrivant les bras tendus pour le secourir. Plongé dans la pénombre, Denys assis sur son trône, en position dominante, joint les mains en un geste de compassion. Peinte à l'huile sur papier, l'œuvre révèle toute la virtuosité du jeune artiste tant dans la représentation des figures que dans celle des architectures à l'arrière-plan. Dans sa loge, l'artiste passe du dessin à l'esquisse puis enfin au grand format. Cette année-là, malgré les qualités de sa toile, le grand prix lui échappe pour être décerné à Éloi Firmin Féron. Signol doit attendre 1830 avec son *Méléagre reprenant les armes à la sollicitation de son épouse* pour remporter enfin le concours qui lui ouvre les portes de la Villa Médicis à Rome.

9. Émile Charles Joseph LOUBON (1809-1863)

a. ***Côte rocheuse***, vers 1830

Huile sur papier marouflé sur toile

21,9 × 26,9 cm

b. ***Falaise en Italie***, 1830

Huile sur papier

29,5 × 22 cm

Annoté au verso *Emile Loubon pinxit/Italie 1830*

Émile Loubon, *Falaise en Italie*, 1830, huile sur papier, Paris, Galerie La Nouvelle Athènes

Émile Loubon, né à Aix-en-Provence en 1809, grandit au sein d'une famille aisée. Son père l'incite à faire des études générales au lycée puis à la faculté, le temps pour le jeune homme de découvrir sa voie. Intéressé par les arts, celui-ci fréquente l'école de dessin dirigée par Louis Mathurin Clérian, recevant aussi, occasionnellement, les conseils du peintre Jean Antoine Constantin. Mais c'est à sa rencontre avec François Marius Granet, de passage dans sa ville natale en 1829, qu'il doit l'orientation définitive de sa carrière. Granet qui avait déjà passé plus de vingt années en Italie, fait étape à Aix-en-Provence avant de retourner à Rome. À cette occasion, il invite le jeune Loubon et le peintre Gustave de Beaulieu à prendre la route avec lui. Une fois dans la péninsule, Émile Loubon a tout loisir de parfaire sa formation artistique, suivant son nouveau maître dans les églises, les palais et les musées à la découverte des chefs-d'œuvre anciens. Granet, infatigable peintre de plein air, incite son jeune ami à travailler sur le motif. Durant deux années Loubon noircit des carnets et accumule les huiles sur papier.

Deux études réalisées à peu de temps d'intervalle et représentant le même lieu datent de cette période. Loubon, sur une plage du littoral, s'intéresse aux effets de la lumière sur un imposant relief de roches et de terre aux reflets ocre rouge. Sur la première feuille, prise horizontalement, il partage l'espace entre la falaise à gauche et un paysage ouvert sur la droite. Ce dernier, découpé en trois bandes, montre le sable, la mer, sur laquelle navigue un voilier, et le ciel parsemé de nuages. La deuxième composition prise en hauteur concentre l'attention sur le massif rocheux aux détails ciselés par la lumière. Dans l'espace sur la droite, l'artiste a peint l'eau et le ciel dans une même teinte bleu clair simplement ponctuée d'une touche sombre pour évoquer un voilier et fixer l'emplacement de l'horizon. Cette seconde feuille, non montée sur toile, porte au revers la mention «Emile Loubon pinxit/Italie 1830».

De retour en France, Loubon se rend à Paris en 1832 afin d'y poursuivre ses études artistiques. Dans la capitale il se lie d'amitié avec les peintres Camille Decamps, Constant Troyon et surtout Camille Roqueplan. Dès 1833 il expose au Salon et reçoit une médaille en 1842. En 1845, la ville de Marseille fait appel à lui pour prendre la succession d'Augustin Aubert à la direction de l'école de dessin. À ce poste, Loubon, très apprécié de ses élèves, réforme en profondeur l'institution et la modernise. Il crée l'année suivante le premier salon du Cercle des amis des arts où l'on peut voir des œuvres d'Eugène Delacroix et de Camille Corot, parmi quelque deux cents numéros. En 1849, le peintre réalise un voyage en Orient, puis continue de participer à différents salons. Cependant son dévouement à l'école de Marseille l'éloigne d'une reconnaissance nationale, et Loubon s'éteint, auréolé d'une gloire principalement locale, en 1863.

10. Guillaume BODINIER (1795-1872)

***Esquisse préparatoire pour* Contrat de mariage en Italie**, vers 1830

Huile et crayon noir sur toile

27 × 38 cm

Œuvre en rapport : Guillaume Bodinier, *Contrat de mariage en Italie* [Paris, Salon de 1831], huile sur toile, Paris, musée du Louvre

Guillaume Bodinier, *Contrat de mariage en Italie*, 1831, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

Originaire d'Angers, Guillaume Bodinier entre dans l'atelier de Pierre Narcisse Guérin à l'École des beaux-arts de Paris en 1815. Il y côtoie la nouvelle génération des peintres romantiques tels que Géricault, Delacroix et Léon Cogniet. Après deux échecs au concours du prix de Rome, en 1821 et 1822, Bodinier décide de partir en Italie par ses propres moyens pour suivre son maître qui vient d'être nommé directeur de la Villa Médicis. Durant son séjour de cinq années, l'artiste va à la rencontre des peintres français installés à Rome et fait la connaissance de Camille Corot avec lequel il se lie d'amitié. Il s'intéresse tant aux paysages qu'aux habitants qu'il peint dans leurs activités et costumes traditionnels avec une précision dans le détail presque ethnographique. Peinte à Rome en 1825, *La Demande en mariage* est exposée au Salon à Paris en 1827 après le retour de Bodinier en France. Au décès de son père l'année suivante, l'artiste reçoit un héritage substantiel qui lui permet de se consacrer pleinement à sa peinture. Libéré de toutes contraintes matérielles, le peintre reprend le chemin de l'Italie pour un séjour qui cette fois durera plus de dix ans.

À Rome, Horace Vernet a succédé à Guérin comme directeur de la Villa. Dès son arrivée, Bodinier travaille à un nouveau projet de peinture sur le thème du mariage pensé comme une suite à son tableau du Salon de 1827. Durant l'année 1830, il multiplie les études et les dessins, faisant évoluer la composition de six à neuf personnages. Une esquisse inédite montre que la première intention de Bodinier excluait la signature du contrat qui donnera son titre au tableau. Dans cette étude, la longue table au fond de la scène n'est pas encore présente et le groupe réduit à six figures : manquent deux des hommes d'âge mûr ainsi qu'une femme, en train de dresser la table ajoutée sur la gauche. L'œuvre, de petit format, s'ouvre au centre sur un paysage inachevé proche des esquisses peintes par l'artiste en plein air. Le traitement assez schématique des figures contraste avec le raffinement d'exécution de certains détails des costumes ou de la bouteille de vin posée sur le sol. Alors que le prochain Salon approche, l'artiste, qui continue de travailler à sa toile, confie aux frères Flandrin, dans une lettre du 10 mars 1831 : «Mon petit tableau va lentement ; il y a à travailler encore pourtant c'est que neuf figures donnent, quoiqu'on en dise, plus d'embarras et de combinaisons que 2 ou 3.»

L'œuvre définitive, bien qu'envoyée hors délais, est exposée au Salon de 1831. Elle représente une famille de paysans aisés de la région d'Albano en train de sceller l'union de leur fille. Saluée par la critique et le public, la toile est acquise par l'État. Les dix années suivantes, l'artiste peint sans relâche en parcourant inlassablement les routes italiennes. En 1841, il rentre à Angers pour se marier. Après un dernier voyage en Italie en 1847, il s'installe durablement dans sa ville natale où il devient directeur du musée puis conseiller municipal.

11. Léon COGNIET (1794-1880)

***Esquisse pour* Portrait d'un jeune chef arabe**, vers 1830

Huile sur papier marouflé sur panneau

32,5 × 25 cm

En bas à droite, cachet de la vente après décès du baron Gustave Wappers de 1875 (L.2547d)

Provenance : ancienne collection du peintre Gustave Wappers (1803-1874)

Léon Cogniet, *Portrait d'un jeune chef arabe*, huile sur toile, Angleterre, Royal Collection

Fils d'un dessinateur de papiers peints, Léon Cogniet a seize ans lorsqu'il entre à l'École des beaux-arts dans l'atelier de Pierre Guérin. Durant sa scolarité, il se lie d'amitié avec Ary Scheffer, Eugène Delacroix et Théodore Géricault. Après plusieurs tentatives aux concours de l'École, il remporte le prix de Rome en 1817. Lauréat, Cogniet part pour l'Italie où il est attendu comme pensionnaire à la Villa Médicis. À Rome, l'artiste pratique le paysage de plein air tout en travaillant à ses envois officiels. Obligé de quitter Rome pour des raisons de santé, il rentre à Paris, expose bientôt au Salon et rencontre un succès grandissant à chacune de ses participations. Parallèlement, il termine la composition de son *Numa Pompilius donnant les lois à Rome* pour le décor de la troisième salle du Conseil d'État au Louvre.

En 1828, la direction des Musées royaux commande à Léon Cogniet une nouvelle œuvre pour orner le plafond de la salle des papyrus et des manuscrits grecs du Louvre. Le sujet choisi est l'expédition d'Égypte sous les ordres de Bonaparte. La toile de plus de six mètres sur dix mètres nécessite de nombreuses recherches et donne lieu à de multiples études et esquisses dont certaines ne seront pas utilisées. C'est vraisemblablement le cas d'une série d'études pour un portrait de jeune Arabe qui connut une destinée déliée du projet initial. Au début des années 1850, le roi Léopold Ier de Belgique qui souhaite faire un cadeau à sa nièce, la jeune reine Victoria, fait appel à son peintre officiel, Gustave Wappers, pour une œuvre digne de cette intention. Ne pouvant lui soumettre une de ses propres toiles, l'artiste sollicite son ami Léon Cogniet à Paris qui propose son portrait d'un jeune chef arabe conservé depuis les années 1830 dans son atelier. Le tableau en question dut séduire le roi qui en fit cadeau à sa nièce britannique en 1852. L'œuvre très aboutie, aujourd'hui conservée dans les collections royales d'Angleterre, avait été précédée de plusieurs esquisses. Une seconde version avec des variantes se trouve au musée d'Orléans. Une étude inédite récemment identifiée porte le cachet de la vente après décès du baron Wappers. Cette dernière esquissée à l'huile sur papier concentre l'attention sur le visage du sujet. Les lèvres serrées, le modèle semble se tourner vers nous, surpris. Le costume absent et la coiffe tout juste suggérée par quelques traits de peinture blanche recentrent l'attention sur le regard noir et intense du jeune chef. Cette étude probablement offerte par l'auteur à son ami en remerciement de son rôle d'intermédiaire est restée dans l'atelier de ce dernier jusqu'à sa mort.

La grande composition pour *Expédition d'Égypte sous les ordres de Bonaparte* restée inachevée au moment des journées de juillet 1830, durant lesquelles Léon Cogniet prend le parti de Louis-Philippe, fut exposée une première fois en 1833 avant d'être livrée terminée en 1835. Lorsque le *Portrait d'un jeune chef arabe* est acquis par Léopold Ier, Léon Cogniet est un peintre renommé. Élu membre de l'Institut en 1849, il est nommé professeur de peinture à l'École des beaux-arts de Paris en 1851 et décide de se consacrer essentiellement à l'enseignement.

12. Théodore GUDIN (1802-1880)

Siège d'Alger, 1831

Huile sur toile

36 × 54,5 cm

Signé et daté en bas à droite *T. Gudin 1831*

Théodore Gudin, *Explosion du fort l'Empereur, à Alger, le 4 juillet 1830*, vers 1830, huile sur toile, Paris, musée de l'Armée

« Pour peindre la mer, il faut avoir navigué.
Ce n'est qu'après avoir mené la vie des gens de mer qu'un peintre de marine apprend son art. »

Théodore Gudin, Edmond Béraud [éd.], *Souvenirs du baron Gudin, peintre de la marine*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1921

Depuis sa prime jeunesse, Théodore Gudin est attiré par la mer. Alors que son frère aîné Jean-Louis (1799-1823) se lance dans une carrière artistique, intégrant les ateliers d'Horace Vernet puis d'Anne Louis Girodet, Théodore entre à l'École navale et voyage jusqu'en Amérique. Mais, abandonnant rapidement ses aspirations premières, il rejoint l'atelier de Girodet sur les traces de son frère. Dès 1821, Gudin se rend en Angleterre en compagnie du peintre Eugène Isabey avec lequel il partage une fascination pour la mer. Les peintures de Turner qu'il découvre à Londres ont une forte influence sur son œuvre. Il participe pour la première fois au Salon en 1822 avec cinq toiles qui connaissent un certain succès. Le 4 mars de l'année suivante, un épisode traumatisant va profondément marquer sa manière de peindre. Alors qu'il navigue sur la Seine en compagnie de son frère, le frêle canot qui leur sert d'atelier flottant se retourne. Jean-Louis ne sait pas nager et se noie sous les yeux de Théodore. Dès lors, l'eau ne sera plus pour le peintre que l'objet d'un attrait tragique.

Nommé peintre officiel de la Marine en 1830, Gudin traverse la Méditerranée et participe à l'expédition d'Alger en compagnie des peintres Isabey et Charles Langlois. L'armée, composée de 675 navires transportant plus de 37 000 hommes et 4 000 chevaux, se dirige alors vers les côtes algériennes. À partir du 13 juin, les batailles sur terre et sur mer se succèdent, opposant l'armée française à celle du dey d'Alger. Le 3 juillet, la flotte bombarde la ville d'Alger en soutien des troupes au sol. Le lendemain, les marins assistent depuis la mer à l'explosion du fort l'Empereur, bastion ottoman qui protégeait la ville au sud. Gudin choisit de représenter sur une toile de petit format les combats du 4 juillet qui préparent la capitulation et la prise d'Alger le jour suivant. Un immense voilier fait feu au centre de la composition tandis que, masqués par les fumées, d'autres navires s'approchent des côtes. Le ciel bleu, jauni par le soleil, se reflète sur une mer peu agitée. À l'arrière-plan, au sommet de la crête, le fort détruit est signalé par un discret panache blanc. Avec Gudin l'horreur de la guerre se noie dans le sublime.

À son retour, Gudin réalise la commande prestigieuse de quatre-vingt-dix tableaux destinés au musée de Versailles pour commémorer le souvenir des grands épisodes de l'histoire navale française. Après avoir reçu le titre de baron par Louis-Philippe, il est élevé au grade d'officier de la Légion d'honneur en 1841. Dès lors, le peintre parvient à ne jamais s'éloigner du pouvoir et reçoit encore de nombreuses commandes sous le Second Empire.

13. Sébastien Melchior CORNU (1804-1870)

L'Ange et la Mortelle, 1836

Huile sur toile

62,5 × 50,5 cm

Signé et daté en bas à gauche *Cornu. 1836.*

Exposition : Lyon, salon de 1836, n° 53 : «*Sujet tiré du poème des Amours des Anges de Thomas Moore*»

Sébastien Cornu, *Autoportrait*, 1832, huile sur toile, Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie

De retour en Angleterre en 1823, après deux années passées en France, près de Paris, le poète irlandais Thomas Moore (1779-1852) achève *The Loves of the Angels*, son dernier long poème. Le texte qui raconte les amours contre nature de trois anges pour de jeunes mortelles est traduit et publié en français la même année. Ancien élève de Fleury Richard et Claude Bonnefond à Lyon puis d'Ingres à Paris, Sébastien Melchior Cornu, jeune artiste de trente-deux ans, vient de rentrer d'un voyage en Turquie et en Grèce après avoir passé six années en Italie. À Rome où il s'est marié avec Albertine Hortense Lacroix, une proche des Bonaparte et du futur empereur Napoléon III, l'artiste a pu admirer les chefs-d'œuvre de l'Antiquité et de la Renaissance. De retour en France en 1836, Cornu fait halte à Lyon pour voir sa famille et participe au premier salon organisé par la société des amis des arts de sa ville natale. Le peintre présente alors trois tableaux : son autoportrait, un portrait d'homme et une toile au sujet obscur, qui attire l'attention des commentateurs.

L'œuvre titrée au livret *Sujet tiré du poème des Amours des Anges de Thomas Moore* est complétée par quelques vers choisis dans le texte : «Le bruit de mes ailes la fit tressaillir comme elle regagnait le bord du petit lac. Jamais je n'oublierai cet aspect, la pudeur, l'innocente surprise de cette figure radieuse, lorsque levant les yeux elle m'aperçut dans les airs… Ainsi qu'un tournesol sur le bord du ruisseau, elle resta immobile, la tête levée vers moi.» Le sujet à l'iconographie inédite racontant l'histoire d'un ange amoureux d'une humaine permet à l'artiste d'associer nouveauté et références aux maîtres anciens. Sa «mortelle», rousse et dénudée, se couvrant d'une peau de panthère, évoque en même temps l'Ève de la Genèse et Marie Madeleine face aux anges. L'apparition céleste, comme tenue par un fil dans les airs, est marquée par l'influence de son maître, Ingres, et celle de Raphaël. Le souci du détail porté à la végétation du premier plan contraste avec la liberté du traitement de la lumière autour de l'ange. Alphonse Dupasquier, dans *L'Art à Lyon en 1836*, salue les qualités de la toile et en particulier la figure féminine qu'il qualifie de «dessinée et peinte avec talent».

Installé à Paris avec son épouse à partir de 1837, Sébastien Cornu reçoit quelques commandes officielles pour des églises et pour le château de Versailles, puis, à la chute de la monarchie de Juillet, participe au concours national pour la figure de la République en 1848. L'élection comme président de Louis-Napoléon Bonaparte, avec lequel son épouse a grandi, ouvre à l'artiste les portes du pouvoir. Sous le Second Empire, il accumule les projets prestigieux et devient l'éphémère administrateur du musée Napoléon III, poste dont il démissionne en 1862. Cornu meurt le 23 octobre 1870, quelques semaines après l'abdication de l'empereur.

14. Jules COIGNET (1798-1860)

Maisons près de la passerelle Saint-Germain à Rennes, 1836

Huile sur papier marouflé sur toile

30 × 39,5 cm

Localisé et daté en bas à gauche *Rennes/1836*

Signé en bas à droite *J. Coignet*

Joseph Édouard de Gernon, *Maisons près de la passerelle Saint-Germain, à Rennes*, 1836, huile sur carton, Rennes, musée des Beaux-Arts

Élève de Jean Victor Bertin, célèbre paysagiste du début du XIXe siècle, Jules Coignet rejette rapidement la leçon néoclassique héritée de Valenciennes pour ne retenir de son maître qu'une approche directe de la nature. Dès 1819, le jeune artiste se rend en forêt de Fontainebleau pour travailler sur le motif et part l'année suivante pour l'Italie d'où il revient avec une multitude d'esquisses de paysage. Il fait ses débuts au Salon de 1824 et reçoit à cette occasion une première médaille. Infatigable voyageur, Coignet retourne régulièrement en Italie, mais se rend également en Suisse, en Égypte, en Grèce et en Asie Mineure tout en parcourant la France.

En 1836, il prend la route de la Bretagne à la recherche de nouvelles images. Ses œuvres témoignent de son passage près de Landerneau, à Saint-Pol-de-Léon, à Locmariaquer et à Paimpont dans la forêt de Brocéliande. Là, il peint les arbres et les dolmens ainsi que des vues ouvertes sur la campagne bretonne ponctuées de paysans et de bêtes. Plusieurs toiles et études attestent également de son séjour prolongé à Rennes. La ville est alors souvent décrite dans les guides comme en déclin, devenue monotone ou sale, et ne méritant pas le voyage. Coignet va pourtant consacrer à l'ancienne capitale un certain nombre d'études en se concentrant sur les quartiers populaires de la cité, là où lavandières, teinturiers et tanneurs travaillent dans des conditions souvent difficiles. Une de ces œuvres, peinte à l'huile sur papier, montre un ensemble de maisons, au bord de la Vilaine, attenantes à la passerelle Saint-Germain. La bâtisse principale domine le fleuve et présente une façade bigarrée, faite de chaux et de planches. En contrebas, au plus près de l'eau, des lavandières accrochent, sur des fils tendus, le linge qu'elles viennent de laver. Le ciel, clément et sans nuage, ne parvient pas à libérer l'œuvre d'une subtile sensation d'instabilité ; ici, tout semble penché et s'incliner, menaçant inexorablement de s'effondrer. À partir des années 1840, la plupart de ces maisons, à l'image des moulins de la Poissonnerie, furent détruites pour laisser place aux différents quais de la ville.

Le jour où Jules Coignet s'est installé sur la rive opposée pour peindre, il était vraisemblablement en compagnie de l'un de ses élèves, Joseph Édouard de Gernon, alors âgé de vingt-cinq ans. Il existe en effet une vue identique, semblablement cadrée, datée elle aussi de 1836 et conservée aujourd'hui au musée de Rennes, portant la signature de Gernon. La séance de travail fut donc aussi l'occasion d'une leçon en plein air.

15. Théodore GUDIN (1802-1880)

Chantier sur les quais de Seine, 1837

Huile sur papier marouflé sur toile

22,4 × 34,5 cm

Signé et daté en bas à droite *T. Gudin/4 octobre 37*

Théodore Gudin, *Le Cours-de-la-Reine*, vers 1828, huile sur toile, Paris, musée Carnavalet

En 1837, Louis-Philippe est roi des Français depuis sept ans. Révolutions et changements de régime ont entravé la modernisation du pays, qui accuse un retard certain par rapport à l'Angleterre. La relative stabilité qu'offre la monarchie de Juillet permet aux entrepreneurs de lancer différents projets, dont celui des voies ferrées, qui doivent faciliter le transport des marchandises et des personnes. À Paris, les frères Pereire proposent la construction d'une voie de chemin de fer reliant la capitale à la ville de Saint-Germain-en-Laye. Le tracé nécessite la construction de deux ponts sur la Seine : l'un entre Asnières et Clichy, l'autre à Chatou. Le premier pont ferroviaire d'Asnières est inauguré le 24 août 1837.

Théodore Gudin, comme de nombreux autres artistes, assiste aux transformations des paysages traversés par ces premiers chantiers dans Paris et ses alentours. Admirateur de William Turner dont il a découvert les œuvres en Angleterre, Gudin ne peut qu'être fasciné comme lui par la vitesse des trains et cette modernité naissante. Peintre officiel de la Marine depuis 1830, l'artiste s'est fait une spécialité des grandes toiles représentant des batailles navales. Une petite huile sur papier, signée et datée d'octobre 1837, contraste fortement avec sa production habituelle. Divisée en deux parties par une diagonale qui traverse la composition, cette étude rapide et spontanée représente un quai au bord de l'eau. Sur la grève, plusieurs petits baraquements et de larges poutres de bois suggèrent un chantier. La scène s'anime de plusieurs personnages qui ne semblent pas au travail : à gauche, une femme vêtue d'une robe et d'un tablier s'est assise sur un tronc ; légèrement sur la droite, trois hommes rassemblés près d'un cabanon semblent discuter ; plus loin, une silhouette esquissée d'un coup de pinceau regarde l'eau et un homme attend debout dans sa barque. L'endroit pourrait être le chantier terminé du pont d'Asnières avec son surplus de traverses non utilisées. L'œuvre, véritable morceau de peinture d'une déroutante modernité, annonce dans sa simplicité et son cadrage les recherches de Sisley ou Monet quarante ans plus tard.

Fasciné par l'eau et la mer depuis l'enfance, Gudin entretient un rapport intime et dramatique avec la Seine. En 1823, son frère aîné Jean-Louis, peintre également, s'était noyé sous ses yeux dans le fleuve. À la fin de sa vie, en souvenir de la mort de ce frère, Gudin œuvrera à la création de la Société centrale de sauvetage des naufragés qui sera créée en 1864.

16. Thomas COUTURE (1815-1879)

Le Sacrifice de Noé, 1837

Esquisse pour le prix de Rome de 1837

Huile sur toile

20 × 24,7 cm

Sur le châssis, une étiquette manuscrite *8133*

Provenance : collection particulière, Belgique

Œuvre en rapport : Thomas Couture, *Le Sacrifice de Noé*, 1837, huile sur toile, 113 × 146 cm, collection particulière

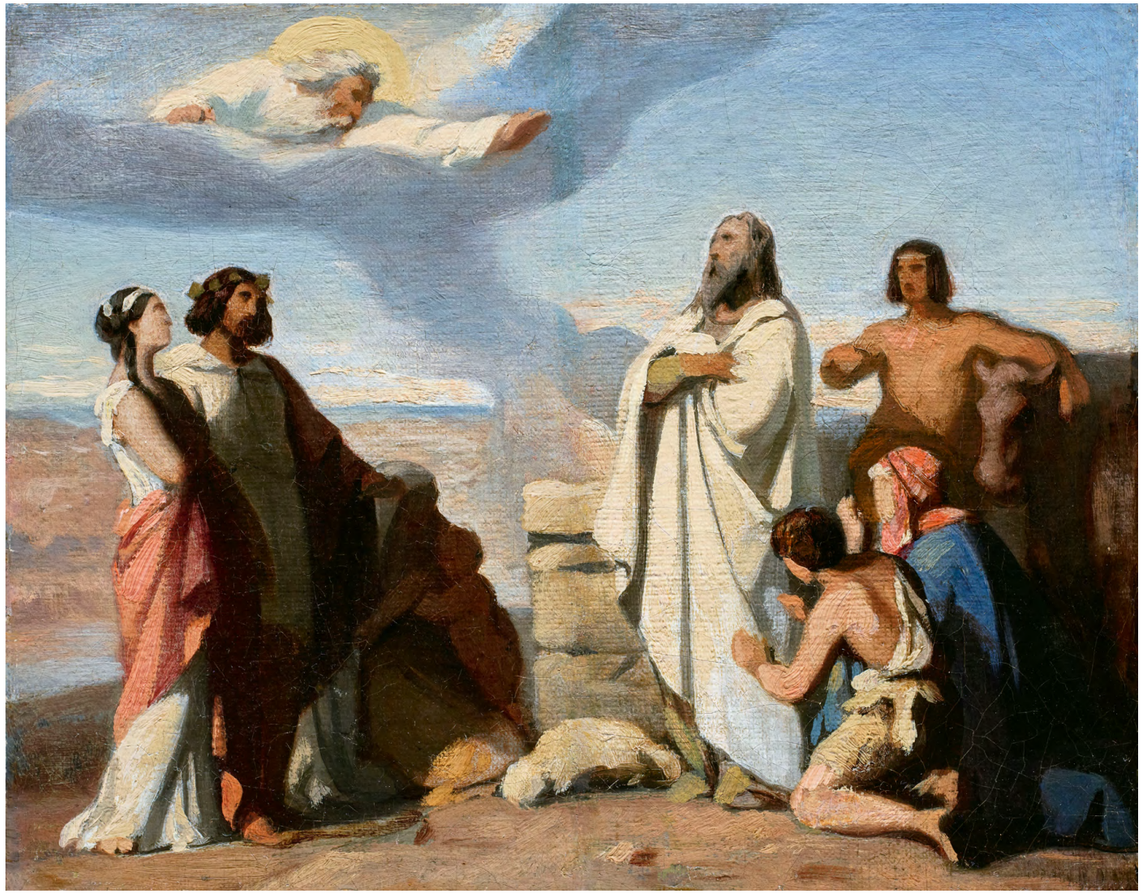
Publication : P. Grunchec, *Les Concours des prix de Rome 1797-1863*, Paris, ENSBA, 1986, t. II, p. 133, repr. pl. 4, p. 134

Thomas Couture, *Le Sacrifice de Noé*, 1837, huile sur toile, coll. part.

Né à Senlis en 1815, d'un père cordonnier, Thomas Couture s'installe à Paris avec sa famille dans le quartier des Halles en 1826. Âgé de quinze ans, il entre dans l'atelier du baron Gros et se prépare aux différents concours de l'École des beaux-arts. Ambitieux, il se destine à devenir peintre d'histoire comme son maître et parvient en 1834 à passer toutes les épreuves pour accéder au prestigieux concours du prix de Rome et monter en loge. Le sujet, «Homère chantant ses poésies dans les villes de la Grèce», ne lui porte pas chance cette année-là et c'est Paul Jourdy, un élève d'Ingres, qui est désigné vainqueur. L'année suivante, Gros se suicide et Couture endeuillé doit poursuivre sa formation dans l'atelier de Paul Delaroche. Sous sa direction il atteint une nouvelle fois les étapes finales du concours en 1837.

Le jury choisit le sujet de «Noé offrant un sacrifice au Seigneur à sa sortie de l'arche» tiré de l'Ancien Testament. Chaque candidat doit dès lors réaliser un dessin de la composition avant de pouvoir exécuter l'esquisse puis le tableau définitif. L'un des critères du concours est de limiter au maximum les écarts entre le *modello* et le grand format. L'esquisse de Thomas Couture représente Noé et sa famille rassemblés autour d'un autel sacrificiel au pied duquel gît un agneau. Sortant d'un nuage, créé par la fumée, Dieu le Père apparaît le bras tendu pour les bénir. La composition inscrite sur un fond de paysage désertique comprend, en tout, neuf figures ébauchées plus un bœuf. Le dessin, terminé dans le temps imparti, est récupéré par un professeur qui conserve un calque témoin de la composition pour chaque candidat. S'ensuit ce que l'on appelle la montée en loge : Couture poursuit en réalisant son esquisse de petit format avant de peindre son tableau sur une toile de 113 × 146 cm et ce, dans un délai de deux mois et demi. L'œuvre achevée reprend fidèlement la composition, à l'exception notable de l'agneau remplacé par une colombe dans les bras d'un des fils de Noé. Lors des premières délibérations, le jury donne l'avantage à Couture avant de finalement lui octroyer la seconde place. Une nouvelle fois, il n'est pas vainqueur et le prix échoit à Jean Murat.

Déçu, mais résigné, Thomas Couture ne se présentera plus au concours les années suivantes. Trois ans plus tard, il participe pour la première fois au Salon avec une toile titrée *Jeune Vénitien après une nuit d'orgie*. En 1847, son tableau *Les Romains de la décadence* reçoit un triomphe critique et public qui lui apporte la renommée. L'année suivante, après la chute de la monarchie de Juillet, le gouvernement provisoire de la Deuxième République lui commande *L'Enrôlement des volontaires de 1792*, une œuvre monumentale. Durant le Second Empire, il devient l'un des artistes préférés du couple impérial et un professeur recherché ; Pierre Puvis de Chavannes, Henri Fantin-Latour et Édouard Manet furent de ses élèves.



17. Simon Louis GUÉRIN (1812-1850)

Épisode de la destruction d'Herculanum par la première éruption du Vésuve, vers 1841

Huile sur toile

32,5 × 41 cm

Signé en bas au centre *Simon Guérin*

Provenance : collection particulière, Belgique

Œuvre en rapport : Simon Guérin, *Épisode de la destruction d'Herculanum par la première éruption du Vésuve* [Paris, Salon de 1841 ; Lyon, salon de 1841-1842], huile sur toile, 221 × 295 cm, Narbonne, palais-musée des Archevêques

Karl Brioullov, *Le Dernier Jour de Pompéi*, 1830-1833, huile sur toile, Saint-Pétersbourg, Musée russe

Simon Guérin naît le 18 février 1812 à Boussu dans la province de Hainaut en Belgique. Élève de Gros à l'École des beaux-arts à partir de 1833, il décide, après la mort de son maître en 1835, de partir pour l'Italie. Accompagné de son ami d'atelier, le peintre Louis Félix Leullier, il visite la péninsule durant plus de trois ans. Après un séjour à Rome, l'artiste se rend probablement à Naples où il peut visiter les ruines de Pompéi et d'Herculanum. De retour à Paris en 1839, il prend un atelier rue Notre-Dame-des-Champs et fait ses débuts au Salon en exposant une *Apothéose de Mozart*. Pour le Salon de 1841, l'artiste travaille de nouveau sur un sujet lié à Mozart avec une toile illustrant la *Dernière scène de Don Juan*, reproduite par la lithographie dans le journal *L'Artiste*.

La même année Simon Guérin présente également une toile d'envergure (221 × 295 cm) titrée *Épisode de la destruction d'Herculanum par la première éruption du Vésuve*. L'œuvre qui illustre la célèbre catastrophe survenue près de Naples en l'an 79 est fortement inspirée par *Le Dernier Jour de Pompéi*, toile monumentale exposée par Karl Brioullov (1799-1852) au Salon de 1834 et que le jeune artiste a pu voir avant son départ pour l'Italie. L'esquisse préparatoire de Guérin atteste de cette relation. La composition, divisée en deux par la diagonale, montre dans la partie inférieure une multitude de figures, vivantes ou mortes, éplorées ou cherchant à fuir par désespoir. Au sommet de cette montagne humaine, un prêtre couronné de lauriers tend les bras vers le ciel pour en appeler aux dieux. La partie supérieure, rapidement esquissée, entièrement peinte en rouge et noir pour évoquer les flammes et les fumées épaisses du brasier, tente de restituer l'impression de chaos. L'œuvre définitive suscite de nombreux commentaires lors de son exposition. Les critiques reconnaissent le mérite du jeune artiste et si certains reprochent à la toile son aspect trop esquissé, d'autres la jugent remarquable. Gabriel Laviron, dans *Salon de 1841*, salue la fidélité de l'auteur au témoignage de Pline le Jeune et va même jusqu'à préférer l'œuvre de Guérin à celle de Brioullov.

Sitôt la toile décrochée des cimaises, certaines gazettes annoncent son acquisition par le ministre de l'Intérieur, Charles Marie Tanneguy Duchâtel, et l'intention de celui-ci d'offrir l'œuvre à la ville de Valenciennes. Il faut croire que l'information était erronée ou que la ville du Nord refusa cet imposant présent, car la toile n'y parvint jamais. Elle fut finalement déposée en 1843 au musée de Narbonne où elle se trouve encore aujourd'hui, roulée dans les réserves et inaccessible. Simon Guérin poursuivit ses participations au Salon les quatre années suivantes, mais cessa ses envois après 1845. Les informations manquent sur le peu de temps qui sépare cette dernière exposition de son décès prématuré en 1850 à l'âge de trente-huit ans.

18. Camille Marie Joseph SAGLIO (1804-1889)

Paysage italien, 1842

Huile sur toile marouflée sur toile

18,7 × 31,5 cm

Annoté et daté en bas à gauche [*non déchiffré*] *4 mars 1842*;
sur le châssis *Saglio*

Camille Saglio, V*ue prise aux environs de Civita Castellana*, 1842, Autun, musée Rolin

Camille Saglio naît le 4 septembre 1804 à Strasbourg au sein d'une famille de la grande bourgeoisie. Son père, d'origine lombarde, ancien officier des armées révolutionnaires qui fit fortune dans le négoce, destine ses fils à des carrières dans l'industrie. Devenu adulte, Camille accompagne ses frères Charles et Jules dans la région du Havre pour prendre la tête de deux raffineries de sucre à Harfleur et Ingouville. Au milieu des années 1830, souhaitant échapper à une destinée toute tracée, il part pour l'Allemagne d'où sa mère est originaire, afin de se former à la peinture dans l'atelier de Wilhelm Schirmer à l'Académie de Düsseldorf. En 1836, Saglio s'établit à Paris et se lie avec le peintre romantique Camille Roqueplan auprès duquel il achève son apprentissage. Il participe pour la première fois au Salon en 1839 avec trois toiles représentant des paysages : une *Vue prise au Tréport en Normandie*, une *Vue des bords de la Seine (environs de Caudebec)* et une *Vue prise dans l'Oberland, effet de brouillard (Suisse)*. Après trois nouveaux envois au Salon de l'année suivante, toujours des paysages, le peintre se met en route pour l'Italie.

Arrivé dans le courant de l'année 1840, Saglio parcourt la péninsule en quête de motifs et peint régulièrement en plein air. Le 4 mars 1842, il installe son chevalet à l'écart d'un sentier, probablement dans la région de Civita Castellana. Son attention est retenue par un relief de roche couvert d'une végétation mousseuse, au pied duquel un sol rougeâtre baigné par les pluies de la fin de l'hiver se teinte d'un vert qui bientôt jaunira sous les assauts du soleil. D'un geste large, avec une pâte épaisse, il esquisse à l'arrière-plan le ciel traversé par les nuages. De retour en France en 1843, Saglio expose au Salon une toile inspirée par son voyage, titrée *Vue prise aux environs de Civita-Castellana (Italie)*, qui est acquise par l'État puis déposée au musée Rolin d'Autun. À cette occasion il présente également une *Vue de l'Aricia, près de Rome*. Ces deux œuvres inscrivent le peintre dans la tradition persistante du paysage classique tel que théorisé et illustré par Valenciennes et Bertin au début du siècle. Sa manière est à rapprocher de celle des peintres Achille Benouville et Alfred de Curzon, ses contemporains.

Les titres de ses œuvres exposées aux différents salons jusqu'en 1875 témoignent des nombreux voyages de l'artiste, en France en Suisse et en Italie. Médaillé en 1846, Saglio fait graver plusieurs de ses compositions en vue de leur diffusion. Marié en secondes noces avec sa cousine Thérèse Alexandrine Joséphine Paravey (1810-1884), le peintre a cinq enfants, trois garçons et deux filles. L'une d'elles, Amélie (1838-1889), épousera en 1860 le peintre et ami de son père Alfred de Curzon. Camille Saglio décède à Paris en 1889 à l'âge de quatre-vingt-cinq ans. Son œuvre, peu à peu tombé dans l'oubli, mériterait aujourd'hui une étude approfondie.

19. Jules Jean-Baptiste FOREY (1807-1854)

Le Cimabue rencontre le Giotto dessinant ses chèvres, 1843

Huile sur toile

63 × 50 cm

Signé et daté en bas à droite *J. Forey. 1843* ; étiquette en haut à gauche du numéro porté au livret *701* ; sur le châssis, le numéro du registre du Salon et le nom de l'artiste *3592/Forey*

Exposition : Paris, Salon de 1844, n° 701 : «*Le Cimabuë rencontre le Giotto dessinant ses chèvres*»

Œuvre en rapport : Jules Forey, *Giotto rencontré par Cimabue, esquisse* [Dijon, salon de 1849], huile sur toile, non localisée

Pierre Henri Révoil, *L'Enfance de Giotto*, 1840, huile sur toile, musée de Grenoble

Au XIX^e^ siècle, certains artistes deviennent des personnages historiques dignes d'être peints au même titre que les rois, les reines, les saints et les gloires militaires. Sous l'impulsion des peintres troubadour, les cimaises du Salon voient fleurir des «Mort de Léonard de Vinci» et des épisodes de la jeunesse de Raphaël. Cette tendance est le reflet d'un changement du statut de l'artiste qui cesse alors d'être considéré comme un simple artisan habile au service de l'Église et des puissants pour devenir, dans certains cas, une personnalité publique dont les gazettes relatent les dernières actualités. Hormis les figures tutélaires, déjà citées, largement illustrées, les artistes peuvent puiser leur sujet dans les *Vite*, imposant recueil de biographies d'artistes rédigé par Giorgio Vasari au milieu du XVI^e^ siècle. L'ouvrage connaît de multiples traductions en français, dont une par Just Tessier publiée en 1841.

En 1843, le peintre Jules Forey, originaire de Dijon, choisit pour son prochain tableau un épisode commun aux vies de Cimabue et Giotto, les deux principaux artistes italiens du XIII^e^ siècle. Peut-être avait-il pu voir au Salon, deux ans plus tôt, la toile de Pierre Révoil sur ce sujet. Vasari a forgé la légende de cette rencontre : «À l'âge de dix ans […] Giotto dessinait sur la terre ou sur le sable, comme par une sorte d'inspiration, les objets qui frappaient sa vue ou les fantaisies qui occupaient son esprit. Un jour Cimabue, en allant de Florence à Vespignano, rencontra notre jeune pâtre qui, sans autre maître que la nature, dessinait une brebis sur une pierre polie, avec une pierre pointue. Cimabue, surpris, s'arrêta et lui demanda s'il voulait venir demeurer avec lui.» Dans son tableau, Forey représente le tout jeune Giotto vêtu d'une simple peau de bête et se désignant du doigt comme surpris que l'on s'intéresse à lui. Cimabue, accompagné d'un assistant, se penche sur l'enfant pour lui parler en montrant son dessin sur la pierre. À l'arrière-plan l'artiste ouvre sa composition sur un paysage évoquant la campagne italienne avec quelques chèvres, en lieu et place des brebis du texte de Vasari.

L'œuvre exposée au Salon de 1844, bien que remarquée par la critique, n'est pas récompensée. Le jeune Forey, qui avait obtenu plusieurs prix à l'école de dessin de sa ville natale, fait un bref séjour d'étude en Italie au milieu des années 1830. À son retour, il avait participé à l'exposition de la Société des amis des arts de Dijon de 1837 en présentant une *Suzanne surprise par les vieillards* peinte à Rome et plusieurs portraits. Trois ans plus tard, installé à Paris, il entre dans l'atelier de Louis Hersent pour parfaire sa formation. Jules Forey ne participe au Salon de Paris qu'entre 1843 et 1846, mais expose encore cinq œuvres à Dijon en 1849, dont une esquisse pour son Giotto de 1844. L'artiste qui conserve une adresse parisienne, rue du Faubourg-Montmartre, décède le 13 décembre 1854.

20. Jean Charles GESLIN (1814-1887)

Vue du forum de Pompéi près du temple de Jupiter, vers 1844

Huile sur toile

38 × 48 cm

Provenance : possiblement vente *Œuvres et collections de J.-Ch. Geslin*, Paris, hôtel Drouot, Me B. Lasquin, 7-9 février 1888, no 37 : «*Pompéi*» ou no 38 : «*autre vue de Pompéi*»; Galerie Heim, Paris; Robert Lauwers, Belgique

Jean Charles Geslin, *Vue prise dans le Forum romain*, 1845, huile sur toile, coll. part.

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

Durant son voyage, Geslin passe par Gênes et traverse la Toscane avant de séjourner durablement à Rome où son goût pour l'archéologie le pousse en priorité à saisir sur le papier, au crayon, à l'aquarelle et à l'huile, les sites antiques de la ville et de sa région. Après plus d'une année romaine, l'artiste reprend sa route vers le sud en direction de Naples où il va rester neuf mois. La découverte des ruines de Pompéi marque profondément Geslin; il parcourt les rues de la cité détruite en 79 par le Vésuve et qui lentement réapparaît sous les coups de pioches depuis le XVIIIe siècle. Arrivant sur l'ancien forum, le peintre s'installe près du temple de Jupiter et sort son carnet à dessin. Il saisit les contours des murs de brique et de marbre ainsi que les colonnes redressées sur leurs bases. Au loin, les montagnes se teinteront plus tard, dans l'atelier, de vert et de bleu une fois l'image transposée sur la toile. Sur l'œuvre achevée, le ciel laiteux répond au dallage gris-ocre qui s'éclaire par endroits, au hasard d'un portique ou d'une fenêtre. Geslin mène parallèlement une carrière de peintre et de dessinateur-archéologue, documentant les sites antiques qu'il visite. À Paestum, où il travaille dix-sept jours durant en plein soleil, il est pris de fièvre et contracte le paludisme. Convalescent, il doit écourter son voyage après trois ans d'un travail acharné et rentre en France.

Il rapporte de son périple un grand nombre d'aquarelles et plusieurs peintures, qu'il expose au Salon les années suivantes. Geslin reçut plusieurs commandes officielles, tant pour des peintures que pour des décors du fait de sa double formation. Certaines furent annulées à la suite des événements de 1848, et d'autres, détruites pendant les incendies des Tuileries et de l'Hôtel de Ville en 1871. Sous le Second Empire, reconnu davantage comme savant que comme artiste, il emploie son temps à l'étude de l'archéologie et participe à la mise en place de la collection Campana au Louvre.

21. Charles Émile Hippolyte LECOMTE, dit Émile VERNET-LECOMTE (1821-1900)

La Fontaine Fiorenza, La Petraia, 1845

Huile sur toile

26,3 × 17,3 cm

Titré et daté en bas à gauche *LA. PETRAIA./[m]ars. 1845*

Sur le châssis, deux étiquettes *LECOMTE (Émile)* et *17 –La Petraia, parc avec fontaine./Toile signée à droite* [*sic*]

Robert Jefferson Bingham, *Portrait d'Émile Vernet-Lecomte*, photographie, Amsterdam Museum

Émile Lecomte grandit dans un foyer propice au développement de son goût pour les arts. Son père Hippolyte Lecomte est un peintre d'histoire reconnu et sa mère, Camille, la fille de Carle Vernet, est par conséquent la sœur du célèbre peintre de batailles Horace Vernet. Le jeune Émile, très tôt formé par son père et son oncle, entre à l'École des beaux-arts dans l'atelier de Léon Cogniet. En 1843, il fait ses premiers pas au Salon en exposant des portraits sous le nom d'Émile Lecomte, puis, au milieu de la décennie, part pour l'Italie afin d'étudier les antiques et les maîtres de la Renaissance. À Florence en 1845, l'artiste de vingt-quatre ans découvre les chefs-d'œuvre d'architecture et de sculpture rassemblés dans la capitale toscane. Durant son séjour, il se rend sur la colline du Castello qui domine la ville et visite les jardins de la villa médicéenne appelée la Petraia, splendide demeure construite au XIV^e^ siècle que Cosme I^er^ de Médicis a largement remaniée et embellie au XVI^e^ siècle.

Arrivant devant la façade de la Petraia, Émile Lecomte est saisi par la grâce d'une fontaine installée sur le parvis. Initialement conçue pour le parc de la villa Castello situé plus loin sur le domaine, cette fontaine est l'œuvre du sculpteur et architecte Niccolò Tribolo, un proche de Benvenuto Cellini. Composée d'une double vasque en marbre, elle est surmontée d'une figure en bronze représentant Vénus coiffant ses cheveux, surnommée *La Fiorenza* en référence à la ville. Dessinée à l'origine par Tribolo lui-même, la sculpture est réalisée vers 1560 par Giambologna, célèbre artiste d'origine flamande installé à Florence. Selon Giorgio Vasari, l'image de la divinité nue essorant l'eau de ses cheveux a été choisie pour évoquer la beauté de Florence, ville construite au confluent de l'Arno et du Mugnone. Déplacée en 1788 en léger contrebas de la villa Petraia, elle donne son nom à la partie orientale du jardin appelée depuis *Piano della figurina*. Le jeune peintre choisit savamment son point de vue pour peindre son motif, de manière que la structure blanche de la fontaine se découpe sur un bosquet de cyprès vert foncé et que la délicate sculpture d'un bronze plus sombre se détache sur le fond de ciel bleu. Aujourd'hui, l'original de Giambologna, remplacé par une copie, est conservé dans la villa.

De retour à Paris l'année suivante, Émile Lecomte reprend ses participations au Salon en se spécialisant rapidement dans le genre de la peinture orientaliste. Ses premières toiles sur ce thème, *Tête de Syrien* et *Femme Syrienne*, sont exposées au Salon de 1847, bien que l'artiste, semble-t-il, n'ait découvert l'Orient qu'à l'occasion d'un voyage en Égypte en 1863, suivi d'un séjour en Algérie six ans plus tard. Rapidement, il fait précéder son patronyme du nom de son oncle et de ses illustres ancêtres maternels pour signer «Émile Vernet-Lecomte». Il connaît, jusqu'à sa mort en 1900, une brillante carrière de peintre mondain ponctuée de nombreuses commandes et récompenses officielles.

22. Jacques Alphonse TESTARD (1810-1875)

Un verre trompeur, vers 1849

Huile sur papier

22,5 × 11,5 cm

À vue : 20 × 10 cm

Signé et dédicacé en bas à droite *J Alp Testard/à mon ami/* PJ MENE

Au dos, titré à l'encre *un verre trompeur* et annoté au crayon du numéro du registre du Salon *949*

Provenance : Pierre Jules Mêne (1810-1879) ; Julie Cain, née Mêne (1835-1898) ; Henri Cain (1857-1937) ; par descendance

Exposition : Paris, Salon de 1849, n° 1885 : « *Un verre trompeur* »

Alphonse Testard d'après Pierre Jules Mêne, *Panthère et Chevreuil*, 1842, estampe, coll. part.

Jacques Alphonse Testard, né à Montargis le 7 juillet 1810, se forme à Paris auprès du peintre Hippolyte Vanderburch, lui-même ancien élève de Jacques Louis David et Jean Victor Bertin. Au déclenchement des événements de juillet 1830, le jeune artiste vit dans la capitale au numéro 10 de la rue d'Hauteville, près du boulevard Bonne-Nouvelle. Malgré son jeune âge, il contribue à l'exposition organisée quelques mois plus tard au profit des blessés de la révolution de Juillet, au palais du Luxembourg, en exposant *Un épisode des mémorables journées de 1830*. Durant les années suivantes, Testard voyage jusque dans les Flandres et se forme à l'art de la gravure. De cette période doit dater sa rencontre avec le sculpteur Pierre Jules Mêne dont il va interpréter les œuvres en gravure à partir de 1840. Pour sa première participation au Salon en 1842, l'artiste envoie deux œuvres représentant des paysages de neige et fournit au journal *L'Artiste* une gravure d'après le bas-relief en terre cuite d'une panthère se jetant sur un chevreuil exposé par Mêne. Au milieu de la décennie, Testard voyage jusqu'en Corse d'où il rapporte des vues d'Ajaccio exposées au Salon en 1846 et 1847.

Alors que la Deuxième République vient d'élire son président en la personne de Louis-Napoléon Bonaparte au mois de mai, le Salon ouvre ses portes le 15 juin 1849 au palais des Tuileries. Testard y présente une petite nature morte au curieux titre d'*Un verre trompeur*. Cette œuvre représente, disposée sur le coin d'une cheminée, une bouteille de vin de gros volume, probablement un Jéroboam enroulé dans un torchon blanc. Près d'elle, le verre à pied évoqué par le titre semble rempli d'un liquide couleur rubis. Plus haut, accrochée sur le mur, une petite médaille dorée complète la composition. Cette nature morte, inscrite dans un ovale, est peinte avec la finesse des maîtres hollandais. Le principe du verre trompeur consiste en un trucage, véritable prouesse de verrier : constitué d'une double paroi qui ménage un espace vide, le liquide y est versé par une ouverture dans le pied puis bouché, de sorte que le verre semble plein alors qu'il ne l'est pas. Réservé le plus souvent à l'usage des bistrotiers, il leur permettait de trinquer avec les clients en feignant de boire sans se griser.

L'œuvre signée en rouge en bas à droite porte une dédicace en incise à Pierre Jules Mêne. Preuve d'amitié en souvenir de moments partagés, l'œuvre au sujet plus complexe qu'il n'y paraît doit renvoyer à une anecdote que seuls les deux hommes pourraient nous raconter. La petite peinture sera transmise à la fille du dédicataire, Julie, qui avait épousé en 1852 le sculpteur et ami de son père, Auguste Cain, avant de passer à leur fils Henri Cain, véritable touche-à-tout qui fut dramaturge, librettiste, romancier, peintre et graveur.

23. Ary SCHEFFER (1795-1858)

Les Ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et à Virgile, vers 1848-1855

Huile sur panneau

25 × 30 cm

Au revers, une ancienne étiquette annotée à l'encre *Didot*

Provenance : probablement offert par l'artiste à Hyacinthe Firmin-Didot (1794-1880) ; collection particulière, Oise

Ary Scheffer, *Les Ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et Virgile*, 1855, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

Né à Dordrecht en Hollande, Ary Scheffer grandit dans un foyer d'artistes ; son père est peintre et graveur, sa mère miniaturiste et ses frères, Henry et Arnold, deviendront respectivement peintre et critique d'art. À la mort de son père en 1809, il vient s'installer à Paris et entre dans l'atelier de Pierre Narcisse Guérin. Âgé de dix-sept ans, il expose pour la première fois au Salon, en 1812. Rapidement, il rencontre le succès public et attire sur lui l'attention du duc d'Orléans, futur roi Louis-Philippe, qui lui confie l'éducation artistique de ses enfants. Ses œuvres illustrent tour à tour de grands sujets historiques ou littéraires développés sur des toiles monumentales et des scènes de genre anecdotiques peintes dans des formats plus intimistes. À l'occasion du Salon de 1824, Ary Scheffer présente pas moins de quinze peintures dont, une dizaine de petits et moyens formats aux thèmes sentimentalistes. Diffusées grâce à la lithographie, ses compositions deviennent très populaires.

En 1835, sur une idée de son ami l'éditeur Hyacinthe Firmin-Didot, Scheffer travaille à la composition d'un tableau inspiré par les amours malheureuses de Francesca da Rimini et Paolo Malatesta telles que racontées par Dante dans *L'Enfer*. Le sujet a déjà inspiré le peintre dès 1822 et d'autres artistes avant lui, à l'image d'Ingres en 1819. Les deux amants infidèles, traditionnellement représentés avant ou pendant leur assassinat par le mari bafoué, sont ici peints au moment où Dante les croise et les interroge dans le deuxième cercle de l'Enfer. Leurs corps dénudés semblent flotter dans les airs, enlacés l'un à l'autre et couverts de linceuls. Leur blancheur livide les détache par contraste d'un fond sombre aux reflets rougeoyants tandis que les figures de Dante et de Virgile, verticalement placées sur la droite de la composition, sont plongées dans la pénombre. L'œuvre qui connaît un succès retentissant est acquise par Ferdinand Philippe d'Orléans, fils aîné du roi. À la mort accidentelle du jeune prince en 1842, elle revient à sa mère, Marie-Amélie. Six ans plus tard, peu après l'abdication de Louis-Philippe, la reine déchue, souhaitant vendre la toile avec le reste de sa collection, demande à Scheffer de la restaurer. L'artiste profite de cette occasion pour réaliser, avec l'assistance de son atelier, plusieurs répliques de la composition.

Entre 1848 et 1855, une vingtaine seront exécutées dans différents formats. L'une d'elles, peinte sur panneau dans de petites dimensions, semble avoir été offerte par l'auteur à son ami Didot qui lui avait suggéré le sujet. Cette répétition est mentionnée dans une notice biographique sur Scheffer, publiée en 1864 par Didot, comme réalisée de la main même de l'artiste et propriété de son ami. Dans cette petite version rapidement exécutée, Scheffer a concentré son attention sur les quatre figures principales en ne faisant que suggérer l'arrière-plan. Les blessures sur le corps des amants, derniers détails apportés par l'artiste aussi infimes qu'importants, parce qu'intégrées au vernis d'origine, ont aujourd'hui disparu.

24. Charles Camille CHAZAL (1825-1875)

Périclès au lit de mort de son fils, vers 1851

Esquisse pour le prix de Rome de 1851

Huile sur toile

21,5 × 26,5 cm

Provenance : collection particulière, Belgique

Œuvre en rapport : Charles Camille Chazal, *Périclès au lit de mort de son fils*, 1851, huile sur toile, 112 × 146 cm, collection particulière

Charles Camille Chazal, *Périclès au lit de mort de son fils*, 1851, huile sur toile, coll. part.

Stratège, orateur et homme d'État, Périclès dirige Athènes durant l'âge d'or de la ville au v^e^ siècle avant notre ère. Lorsqu'une épidémie frappe la cité grecque, vers -430, Périclès voit mourir sous ses yeux plusieurs membres de sa famille et nombre de ses amis. Malgré le chagrin, la colère des Athéniens et la menace spartiate aux portes de la ville, il se maintient sans trembler aux responsabilités. Cependant, lorsque son dernier fils légitime et héritier, Paralus, meurt à son tour, Périclès, accablé, s'effondre en larmes sur le corps du jeune homme allongé. Cet épisode dramatique de l'histoire de la Grèce est choisi par l'Institut comme sujet pour le concours du prix de Rome de peinture en 1851. Depuis 1848 et l'instauration de la Deuxième République, les trois dernières épreuves ont porté sur des thèmes antiques plutôt que bibliques. *Ulysse reconnu par Euryclée* et *Zénobie retrouvée sur les bords de l'Araxe* servent respectivement de sujets aux candidats pour leurs compositions de 1849 et 1850.

Charles Camille Chazal a déjà concouru pour le grand prix, les trois années précédentes, lorsqu'il accède une nouvelle fois à l'épreuve finale en 1851. Né en 1825, le jeune artiste s'est d'abord formé auprès de son père, le peintre Antoine Chazal (1793-1854), avant d'entrer à l'École des beaux-arts en 1842 dans l'atelier de Michel Martin Drölling. Devenu l'élève de François Édouard Picot, il fait ses premiers pas au Salon de 1849 en exposant des portraits. Son esquisse de composition pour *Périclès au lit de mort de son fils*, étape préalable au grand format, ne montre que peu de variations avec l'œuvre définitive. Le héros antique y est représenté assis sur un lit près de son fils et tient entre ses mains une couronne de laurier qu'il s'apprête à déposer sur la tête du défunt. La blancheur du corps du jeune homme allongé accroche la lumière au centre de la pièce. Chazal entoure les deux personnages principaux de cinq figures éplorées, trois hommes et deux femmes, présentés dans des postures variées. Le décor, d'abord sobre, de la chambre funéraire va s'agrémenter de drapés et de fresques à l'antique, noires sur fond rouge, dans l'œuvre de grand format. La composition doit beaucoup à celle du *Testament d'Eudamidas*, peinte par Nicolas Poussin en 1653. Sa proposition n'obtient qu'une voix sur les onze du jury quand celle de Nicolas Chifflart, candidat désigné vainqueur, en reçoit neuf.

Après un nouvel échec l'année suivante, Chazal cesse de concourir pour se concentrer sur sa carrière et fait des envois réguliers au Salon. Soutenu par son frère aîné, Léon Augustin Chazal (1821-1898), contrôleur général à la Banque de France depuis 1848, il reçoit plusieurs commandes pour des motifs de billets entre 1862 et 1871 et est sollicité pour concevoir ceux de la Banco de Mexico en 1866. Par sa mère, Camille Chazal est le neveu de Flora Tristan, femme de lettres, militante socialiste et grand-mère du peintre Paul Gauguin, les deux artistes étant cousins.

25. Hippolyte Jean Raymond LAZERGES (1817-1887)

Christ aux liens, 1851

Huile sur toile

35 × 26 cm

Signé en bas à gauche *H. Lazerges*

Localisé et daté en bas à droite *Paris 1851* –

Hippolyte Lazerges, *Le Christ après la Flagélation*, vers 1867, huile sur toile, Toulouse, musée des Augustins

Hippolyte Lazerges, fils d'un boulanger de Narbonne, passe son enfance dans le sud de la France. Son goût pour les arts est déjà présent lorsqu'à treize ans il suit son père qui s'installe à Alger. Durant les huit années suivantes, le jeune homme, qui assiste à la conquête de l'Algérie par l'armée française, s'exerce au dessin. En 1838, contraint de se soumettre à la conscription, il revient en France avant d'être rapidement libéré de ses obligations militaires. Malgré l'insistance de son père, il refuse de rentrer en Algérie, bien décidé à devenir peintre. À cette fin, il entre à Paris dans l'atelier du sculpteur David d'Angers avant de rejoindre celui du peintre François Bouchot. Dès 1840, Lazerges envoie un portrait au Salon, puis poursuit ses participations, principalement avec des œuvres d'inspiration religieuse. Si l'artiste connaît une certaine reconnaissance critique, ses toiles se vendent alors difficilement.

Au cours des années 1850, en parallèle de son travail sur de grands tableaux commandés par l'État pour des églises, Lazerges multiplie les toiles de petits formats représentant des épisodes de la vie de la Vierge ou de celle du Christ. Ces œuvres de piété, souvent dramatiques, jouent régulièrement de puissants effets de clair-obscur : des figures soignées, centrées dans la composition, se détachent sur des fonds sombres, presque dépourvus de décor. Il en est ainsi du *Christ aux liens* peint en 1851. Jésus, attaché par des cordes à une colonne de marbre tronquée, est vêtu d'un drapé rouge qui laisse visible son torse dénudé. Coiffé de la couronne d'épines, il lève vers le ciel un regard implorant. Le sujet sera repris par l'auteur pour une grande toile (199 × 137 cm) exposée au Salon de 1867 et acquise par l'État pour le musée des Augustins de Toulouse.

À partir de 1861, diversifiant ses sujets, l'artiste commence à exposer des œuvres d'inspiration orientale. Malgré un certain succès dans ce genre particulier et des commandes régulières de l'État, Lazerges, lourdement endetté, doit organiser plusieurs ventes aux enchères de ses œuvres pour faire face à ses créanciers. En 1861, affaibli par des problèmes de santé, il décide de retourner en Algérie avec sa famille, sans pour autant cesser de participer au Salon. Son fils, Paul, suit la vocation paternelle et expose également à partir de 1867. Jusqu'à sa mort vingt ans plus tard, le peintre ne cesse jamais de travailler, présentant aux côtés de son fils des toiles inspirées par l'Algérie. Ses œuvres sont visibles dans plusieurs musées français, dont celui de Narbonne, sa ville natale, mais également dans de nombreuses églises, notamment à Orléans. Après 1894, Paul fera précéder son prénom d'usage par ceux de son père, s'inscrivant désormais dans les registres du Salon sous le nom de Jean-Hippolyte Paul Lazerges.

26. Eugène Modeste Edmond POIDEVIN, dit Eugène LE POITTEVIN (1806-1870)

Mer agitée sur les côtes normandes, vers 1855-1860

Huile sur toile

38,2 × 46,4 cm

Provenance : collection particulière, Belgique

Publication et exposition : *L'Invention d'Étretat. Eugène Le Poittevin, un peintre et ses amis à l'aube de l'impressionnisme*, Fécamp, Les Pêcheries-Musée de Fécamp ; Rouen, Éditions des Falaises, 2020, n° 54, p. 138 : « Eugène Le Poittevin attribué à, *Mer agitée avec une mouette*, non daté, huile sur toile, 385 × 465 mm ; inscriptions illisibles au verso, peut-être *E LP… IN/N° 41* »

Eugène Le Poittevin, *Soleil du soir sur les côtes de la Manche*, 1831, huile sur toile, France, collection Peindre en Normandie

Eugène Modeste Edmond Poidevin naît à Paris en 1806. Son père ébéniste ayant trouvé un poste au château de Versailles, toute la famille s'installe près de la demeure royale alors qu'Eugène est encore enfant. Attiré par les arts, le jeune garçon reçoit ses premières leçons d'un petit maître local avant de rejoindre à Paris l'atelier d'Anne Xavier Leprince qui lui donne le goût pour le paysage. À la mort de son maître en 1826, Eugène s'installe dans l'atelier de celui-ci et s'inscrit à l'École des beaux-arts où il a Louis Hersent comme professeur. Malgré deux échecs au concours du prix de Rome, il expose ses toiles au Salon à partir de 1827, sous le nom de Potdevin (« Pot-de-vin » au registre), et travaille comme lithographe pour les journaux. Ayant déjà obtenu une certaine reconnaissance, celui qui prend finalement le nom de Le Poittevin en 1831 voyage en France, en Italie, en Hollande et dans les Flandres. Durant la monarchie de Juillet, il reçoit plusieurs commandes pour la galerie des Batailles de Versailles, puis est nommé peintre officiel de la Marine en 1849. Sur les conseils de son ami Eugène Isabey, il se rend souvent en Normandie et se fait construire en 1851 une villa à Étretat, baptisée *La Chaufferette*, ainsi qu'un atelier face à la mer.

Fortement influencées par la peinture hollandaise et les toiles d'Eugène Isabey, les œuvres de Le Poittevin traitent dès lors principalement de sujets liés à la mer. Ces représentations de marins et de ramasseuses de goémon alternent avec des paysages purs où le peintre semble seul face aux éléments. Une de ses marines, probablement peinte au cours des années 1850 à Étretat, montre au premier plan deux poutres de bois émergeant de l'onde agitée. Les vagues qui frappent la falaise sont teintées d'ocre, chargées du sable remonté des fonds par l'agitation des flots. Au loin, une mouette déploie ses ailes pour échapper aux nuages noirs annonçant l'orage. La touche de l'artiste, épaisse pour traiter les rochers, se fait plus fluide pour traduire le mouvement de l'eau.

À l'Exposition universelle de 1867, Eugène Le Poittevin présente son tableau *Bains de mer, plage d'Étretat* qui est acquis par Napoléon III pour le palais de l'Élysée. Deux ans après cette consécration, il invite Gustave Courbet à Étretat et lui prête son atelier. Durant son séjour, le chantre du réalisme peint sa célèbre *Falaise d'aval après la pluie* ainsi que les différentes œuvres composant sa série intitulée *La Vague*. Régulièrement, Le Poittevin s'amuse à dérouter le public en exposant des toiles dont les sujets tiennent de la caricature et qui lui valent des commentaires parfois acerbes de la part des critiques. En 2020, le musée des Pêcheries de Fécamp a consacré au peintre une exposition rétrospective accompagnée d'un catalogue dans lequel cette toile est reproduite.

27. Rosa BONHEUR (1822-1899)

Arbre noueux dans la forêt de Fontainebleau, vers 1860

Huile sur papier marouflé sur toile

20 × 32 cm

En bas à droite, cachet de la signature (L.274) ; sur le châssis, cachet de cire rouge de la vente d'atelier de 1900 (L.276)

Provenance : vente *Atelier Rosa Bonheur*, Paris, galerie Georges Petit ; galerie Les Deux-Îles, Paris ; Robert Isaacson, New York ; Charles Ryskamp, New York ; collection particulière, New York

Exposition : New York, Shepherd Gallery, *The Forest of Fontainebleau*, 1972, n° 99 : « *Landscape study with a dead tree*, c.1860 », reproduit

Rosa Bonheur, *Étude de fleurs et plantes*, huile sur papier, collection du musée de Barbizon

« Voici des arbres que j'aime à la folie, s'écria Rosa Bonheur avec chaleur, ces chênes, ces hêtres, ces bouleaux, ces genévriers, ne sont-ils pas plus pittoresques que les sentinelles de la Croix du Grand-Maître. »

Anna Klumpke, *Rosa Bonheur, sa vie, son œuvre*, Paris, Flammarion, 1908

Rosa Bonheur est très tôt encouragée par son père, artiste peintre de petite notoriété, à faire une carrière artistique. La jeune fille s'échappe des tourments d'une enfance difficile en lisant les romans champêtres de George Sand et en apprenant le dessin auprès de son père. Douée d'un talent précoce, Rosa fait ses débuts au Salon de 1841 alors qu'elle n'a que dix-neuf ans et enchaîne les récompenses aux éditions suivantes. En 1849, son tableau *Labourage nivernais*, commandé par l'État, connaît un succès public retentissant avant d'être accroché au musée du Luxembourg. La décennie 1850 se terminant, Rosa Bonheur est déjà une peintre animalière célèbre. Ses grandes toiles représentant des vaches, des moutons ou des chevaux sont prisées jusqu'en Angleterre et aux États-Unis. Sa production vendue d'avance lui permet de ne plus participer au Salon après 1855. À trente-huit ans, elle s'installe en Seine-et-Marne dans le village de By et y fait construire un immense atelier ainsi que des enclos pour ses animaux. À proximité de la forêt de Fontainebleau et du village de Barbizon, la région offre des paysages riches et verdoyants.

Quittant les sujets de prédilection qui ont fait sa gloire, l'artiste s'aventure parfois sur les chemins de forêt, son matériel sous le bras. Interrompant sa marche, elle remarque, en bordure de sentier, un tronc d'arbre dont les branches, sans feuilles, se tordent et s'entrelacent. En quelques coups de pinceau, elle capte les jeux d'ombres et d'une touche rapide marque les pleins et les creux du bois qui paraît s'animer sous nos yeux. Plus loin, un autre arbre à l'écorce gris foncé se penche en arrière comme surpris par les gesticulations immobiles du tronc noueux et dénudé. Le décor qui les entoure, plus esquissé encore, laisse transparaître la préparation crème du support de papier. Cette étude, par sa spontanéité, évoque celles, nombreuses, des peintres célèbres qui l'ont précédée dans ces bois depuis le début du siècle, à l'image de Camille Corot, Jules Coignet ou Théodore Rousseau.

Dans sa maison-château de By, la peintre reçoit la visite de l'impératrice Eugénie en 1864 pour un déjeuner, puis en 1865 pour recevoir l'insigne de chevalier de la Légion d'honneur. Une première pour une femme peintre. À partir de 1889, elle partage sa vie avec une autre femme peintre d'origine américaine, Anna Klumpke, de trente-quatre ans sa cadette. Elle dispense de nombreux conseils à sa jeune amie et l'incite à peindre sur le motif. Après la mort de Rosa Bonheur en 1899, Anna commence à rédiger une biographie dans laquelle elle évoque ses nombreux souvenirs et cite régulièrement son amie et maître. Elles occupent aujourd'hui un même caveau au cimetière du Père-Lachaise.

28. Jean-Baptiste CLÉSINGER, dit Auguste CLÉSINGER (1814-1883)

Bords du Tibre. Soleil couchant au pied du monte Mario, vers 1860

32,2 × 40,4 cm

Huile sur panneau

Localisé, contresigné et numéroté au dos *Bords du Tibre/ soleil couchant au/ pied du mont Mario/ J. Clesinger/ N° 6034*

Jean-Baptiste Clésinger, *Taureau romain*, 1857, sculpture en bronze à patine, F. Barbedienne, réduction mécanique A. Collas, coll. part.

Auguste Clésinger, né en 1814, fait son apprentissage artistique auprès de son père Georges Philippe Clésinger. Ce dernier, sculpteur et professeur à l'école des Beaux-Arts de Besançon, part avec lui en 1832 pour l'Italie. À Rome, l'adolescent devient l'élève du célèbre sculpteur danois Bertel Thorvaldsen mais, trop dissipé, est rapidement renvoyé en France. De retour à Besançon, son comportement dispendieux lui attire de nouveaux problèmes. Criblé de dettes, il est condamné en 1835 et doit fuir vers la Suisse. Trois ans plus tard, il découvre enfin Paris et fait la connaissance du sculpteur David d'Angers qui l'accepte dans son atelier. Le jeune artiste, qui participe pour la première fois au Salon en 1843, accède à la célébrité par la voie du scandale en 1847. Sa *Femme piquée par un serpent*, sculpture à taille réelle d'un réalisme cru, représente une courtisane célèbre, Apollonie Sabatier, muse de Charles Baudelaire et maîtresse d'un riche industriel. Si les bourgeois feignent de se sentir outragés, le petit monde littéraire et artistique d'avant-garde crie au génie. La même année, Clésinger épouse Solange Gabrielle Dudevant, la fille de George Sand.

En 1856, le sculpteur décide de repartir seul vers l'Italie pour s'y installer ; le mariage n'aura duré que cinq ans. Fort d'une réputation qui le précède, l'artiste mène grand train dans la Ville éternelle. S'il modèle certains de ses chefs-d'œuvre durant ce séjour, à l'image de son *Taureau romain*, Clésinger peint également beaucoup et multiplie ses envois de paysages à Paris pour le Salon. En 1859, en plus de son *Ève* saluée par Baudelaire et vraisemblablement achetée par Alexandre Dumas, il présente deux paysages de la campagne de Rome. Ses œuvres italiennes, souvent étirées jusqu'au panorama et peintes avec une rapidité d'exécution manifeste, gardent le souvenir des rencontres de Clésinger avec Théodore Rousseau à Barbizon quelques années plus tôt. Les forts effets de contre-jour, la saturation des couleurs et le geste visible y sont d'une surprenante modernité. L'une de ces œuvres, titrée *Bords du Tibre. Soleil couchant au pied du mont Mario*, exécutée sur un panneau, montre une vue bleutée du dôme de Saint-Pierre depuis la campagne. Le ciel bigarré, passant du jaune au bleu, s'y couvre d'un halo rose et gris. Au premier plan, au bord d'une mare, des buffles massifs au pelage de cendre viennent s'abreuver à la faveur de la fraîcheur du jour finissant.

À son retour définitif en France, en 1864, l'artiste expose deux nouveaux paysages romains qui sont acquis par Mme Isaac Pereire, l'épouse du riche industriel et homme politique. Sculpteur emblématique du Second Empire, Auguste Clésinger aura eu tout au long de sa vie autant d'admirateurs que de détracteurs. Si ses sculptures sont présentes aujourd'hui dans les plus grands musées du monde, sa peinture reste encore relativement méconnue du grand public.

29. Jules Élie DELAUNAY (1828-1891)

Jeune Italienne de Capri, 1866

Huile sur toile

41,5 × 27,5 cm

Signé et daté en bas à droite *E DELAUNAY 1866*

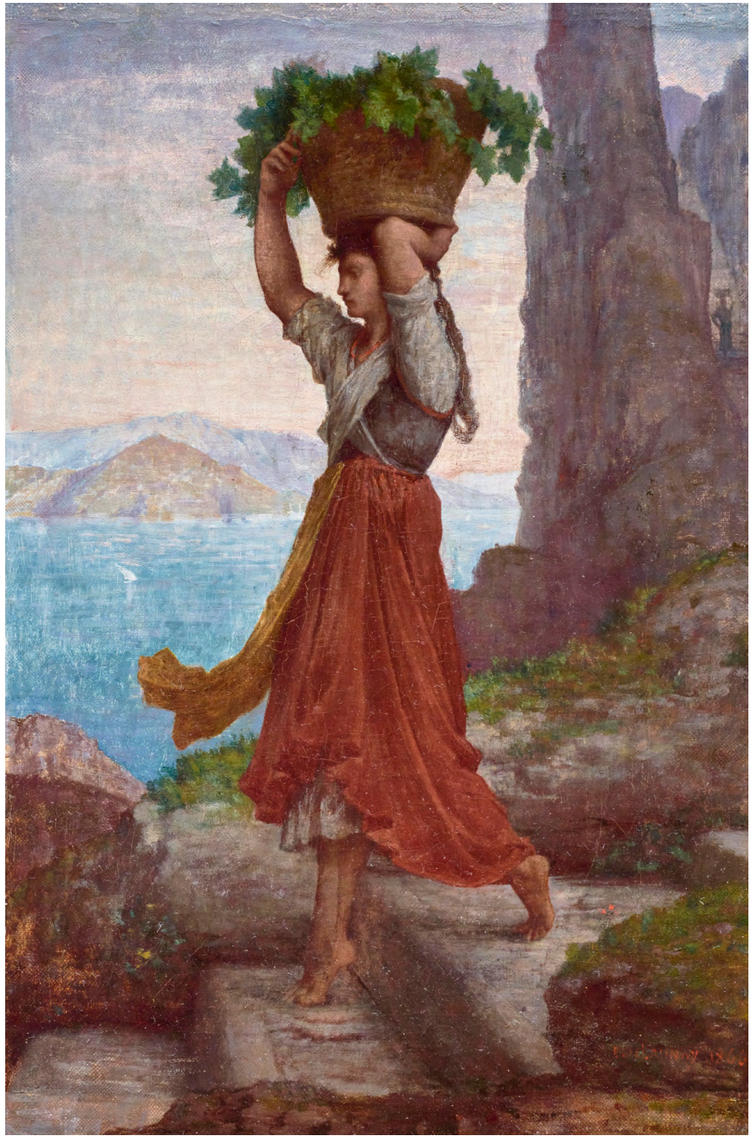
Provenance : collection particulière, Belgique

Jules Élie Delaunay, *La Punta Campanella, vue de Capri*, 1859, huile sur toile, Nantes, musée d'arts

Originaire de Nantes, Jules Élie Delaunay montre des talents pour le dessin dès ses premières années de scolarité. À seize ans, il entre dans l'atelier du peintre nantais Joachim Sotta et fait la connaissance d'Hippolyte Flandrin. À Paris en 1848, il s'inscrit à l'École des beaux-arts et devient l'élève de Louis Lamothe tout en recevant les conseils bienveillants de Flandrin. Durant les huit années suivantes, le jeune artiste tente de remporter le concours du grand prix de peinture en essuyant échecs et demi-victoires jusqu'en 1856, date à laquelle le jury lui décerne un second grand prix qui lui ouvre les portes de la Villa Médicis. Ce prix partagé avec le peintre Félix Clément ne lui donne droit qu'à quatre années de pensionnat au lieu des cinq traditionnellement attribuées aux vainqueurs. Arrivé à Rome le 31 janvier 1857, Delaunay rejoint sur place d'autres lauréats parmi lesquels le peintre Émile Levy et le sculpteur Henri Chapu. Il fréquente également, au fil du séjour, certains artistes français venus en Italie par leurs propres moyens, à l'image de Léon Bonnat, Edgar Degas et Gustave Moreau. Le jeune artiste profite du temps qui lui est offert entre deux envois obligatoires pour visiter la péninsule en leur compagnie.

Au cours de l'été 1857, Delaunay voyage avec Degas jusqu'à Naples. En Campanie, séduit par les paysages et la population, il dessine et peint de nombreuses études. Ses carnets de croquis, souvent annotés, nous précisent son passage à Capri. Sur l'île, il trace à la pointe du crayon les silhouettes de deux jeunes Italiennes, l'une debout portant un panier sur la tête, la seconde penchée de profil vers la droite. Durant ce séjour, assis sur un rocher face à la mer, il esquisse les reliefs de la Punta Campanella à l'extrémité de Sorrente. Ces études, rapportées parmi beaucoup d'autres en France, lui serviront plus tard pour réaliser une délicate toile de chevalet. Sur cette œuvre peinte en 1866, Delaunay reprend précisément la silhouette de la jeune Capriote au panier en la plaçant au centre de la composition. L'adolescente, au profil de divinité antique, descend des marches de pierre en tendant la pointe des pieds avec grâce. À l'arrière-plan, l'artiste a intégré en guise de décor sa vue de la Punta Campanella étudiée sur le motif neuf ans plus tôt.

De retour à Paris, Delaunay prépare ses participations au Salon et obtient ses premières commandes officielles pour des édifices publics. En 1863, il réalise un cycle de peintures pour le couvent de la Visitation à Nantes puis participe à la décoration de l'église de la Trinité. Charles Garnier le sollicite en 1866, année où il peint sa *Jeune Italienne de Capri*, pour exécuter l'un des décors du foyer du nouvel Opéra de Paris. Sur le chantier, il travaille aux côtés de Paul Baudry et de Félix Barrias, deux anciens pensionnaires de la Villa Médicis comme lui.



30. Pierre Eugène GRANDSIRE (1825-1905)

Le Quai d'Anjou près du pont Marie, vers 1870

Huile sur panneau

20,8 × 15,3 cm

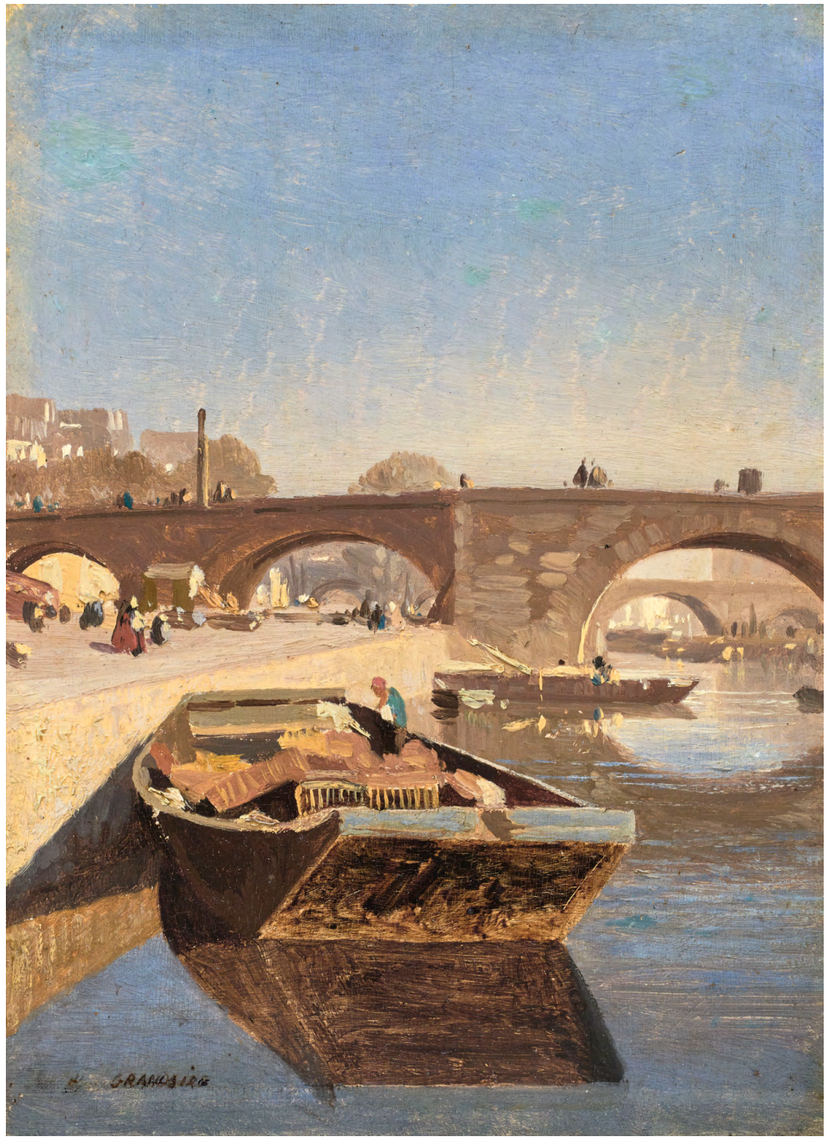
Signé en bas à gauche *E. GRANDSIRE*

Pierre Eugène Grandsire, *Jardin du Luxembourg*, huile sur panneau, Paris, Galerie La Nouvelle Athènes

Né à Orléans en 1825, Eugène Grandsire apprend son métier d'artiste auprès de Jules Dupré, paysagiste, et de Jules Noël, peintre de marines. À vingt-trois ans, il part visiter l'Europe, traversant l'Autriche, la Bohême et l'Italie où il séjourne quelque temps à Venise. Dans la Sérénissime, Grandsire dessine au crayon et à l'aquarelle des vues du port, de la place Saint-Marc et du marché de l'Erbaria, au Rialto. De retour en 1850, il publie un album de quinze lithographies représentant les différentes résidences de la famille royale des Bourbons depuis leur exil. La même année, son nom apparaît au livret du Salon pour la première fois avec un dessin de paysage animé d'un chasseur. Entre 1852 et 1859, le peintre expose différentes vues d'Italie et d'Autriche inspirées de ses carnets de voyage et collabore, en marge de ses participations aux salons, comme illustrateur avec de nombreux journaux tels que *L'Illustration* et *Le Magasin pittoresque*.

Durant les deux décennies suivantes, Grandsire visite la France en quête de motifs, et passe par les Vosges et le Finistère d'où il rapporte de nouveaux sujets pour ses peintures. À Paris, il vit d'abord rue des Beaux-Arts avant de s'installer durablement au 25, quai Voltaire face au Louvre. De ses fenêtres, il peut voir la Seine et la succession des ponts qui la traversent. Un jour de plein soleil, alors qu'il longe le fleuve sur l'île Saint-Louis, le peintre interrompt sa marche quai d'Anjou pour monter dans une barque amarrée et se met au travail. D'un trait de crayon sur une planchette de bois, il cadre son paysage avec l'acuité d'un photographe. Devant lui, un marinier attend sur son bachot la fin du chargement en regardant passer à quai, sous le pont Marie, femmes et enfants qui profitent du beau temps pour se promener. Plus loin sur la Seine, le peintre esquisse le pont Louis-Philippe construit quelques années plus tôt. Avec une palette limitée, Grandsire place ses couleurs en aplat et révèle certains détails par de petites touches serrées pour restituer la lumière d'un jour sans nuages sous le ciel de Paris.

Dans ses *Promenades autour d'un village*, publié pour la première fois en 1860, George Sand évoque les œuvres d'Eugène Grandsire : «En regardant ces croquis de M. Grandsire, nous retrouvions toutes les douces émotions de nos rêveries à travers ces promenades enchantées, et, quant à moi, il m'eût été bien impossible de dire comment ce petit bout de papier crayonné si promptement contenait tant de choses auxquelles j'avais songé, et qui m'apparaissaient de nouveau avec la traduction des objets dont j'avais savouré la couleur et la forme.»



31. Pietro PAJETTA (1845-1911)

Jeune homme endormi sur un balcon, 1880

Huile sur panneau

27 × 17,7 cm

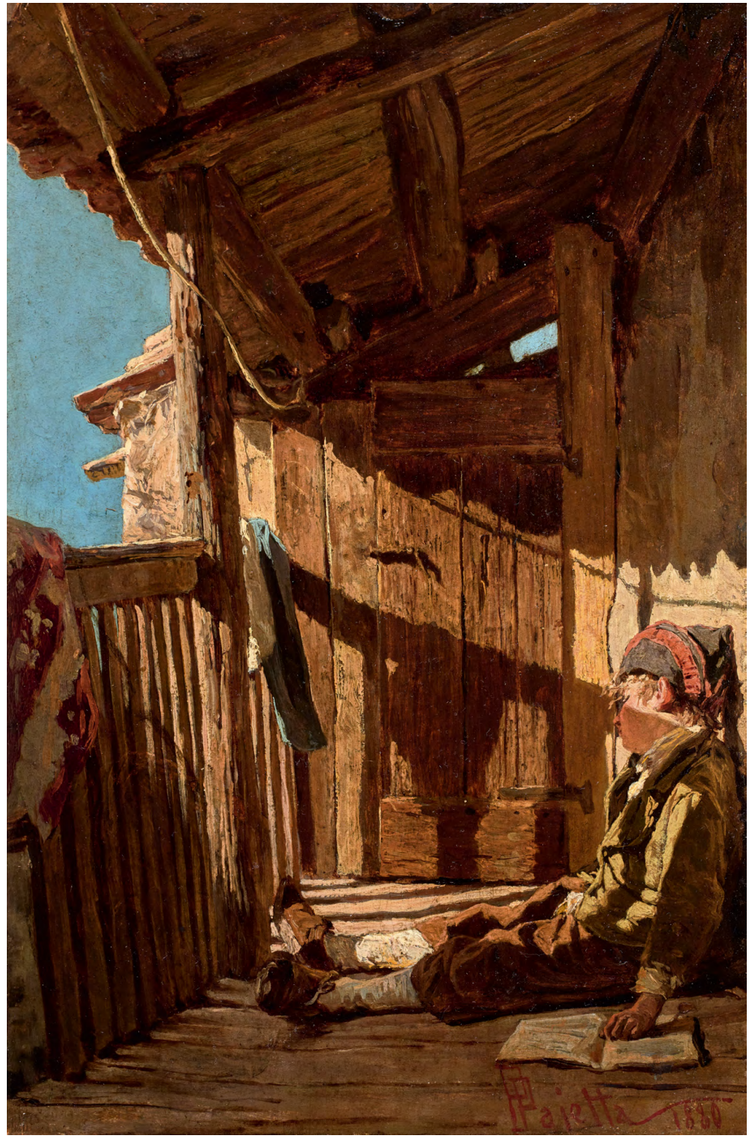
Signé et daté en bas à droite *PPajetta 1880*

Pietro Pajetta, *En Garde*, 1880, huile sur toile, coll. part.

Pietro Pajetta, originaire de Vittorio, près de Venise, est très tôt initié au dessin par son père, le peintre Paolo Pajetta (1809-1869), avant de poursuivre sa formation artistique auprès de Giuliano Zasso à l'Académie de Venise. Le 17 mars 1861, la proclamation du royaume d'Italie, qui fait suite à la guerre d'unification du Risorgimento, n'intègre pas encore la Vénétie. Quelques mois plus tard, le jeune homme alors âgé de seize ans gagne Ferrare pour s'enrôler dans l'armée en 1862. D'abord envoyé à Plaisance, au deuxième régiment du génie, il rejoint Bologne où son talent d'artiste est remarqué par le général Cialdini qui l'autorise à s'inscrire à l'Académie. Après deux années d'études, il est envoyé à Alexandrie dans le Piémont comme dessinateur mécanique et photographe pour le corps des ingénieurs. Son activité artistique prenant peu à peu le pas sur ses obligations militaires, Pietro Pajetta quitte l'armée et participe à l'exposition de Turin en 1869. Sous l'influence de certains peintres du mouvement des Macchiaioli, le jeune homme s'intéresse aux sujets sociaux et ruraux dont les acteurs sont principalement des ouvriers et des paysans. Installé durablement à Plaisance, il ne parvient pas à vivre de sa peinture et doit accepter des travaux alimentaires de peintre en bâtiment. Pajetta ne cesse pas pour autant d'envoyer ses œuvres aux grandes expositions de Turin, Naples, Milan et Venise. En 1880, alors qu'il travaille sur une toile intitulée *Il Futuro Condottiero di eserciti* pour sa participation au salon de Turin, l'artiste réalise une œuvre plus intime sur une petite planche de bois irrégulière.

Allongé, dos au mur, sur un balcon, un jeune garçon s'est endormi. Chaussettes hautes et pantalon court, l'écolier n'a pu venir à bout du livre qui gît, grand ouvert, sous sa main. Coiffé d'un calot militaire noir, à galon rouge, il semble plongé dans des rêves épiques. Posés sur le garde-corps, un peu de linge et un tapis sèchent, tandis que le soleil vient caresser la joue de l'enfant qui sommeille. Sur la gauche, l'aplat bleu du ciel ne parvient pas à rafraîchir l'impression pesante de chaleur d'un après-midi d'été en Italie. L'artiste, qui prend soin de ne pas réveiller son modèle tandis qu'il le peint, aura peut-être reconnu en lui le garçonnet qui, vingt ans plus tôt, rêvait de se battre pour l'unification de son pays.

Les œuvres de Pietro Pajetta commencent à rencontrer un certain succès à la fin des années 1880. Son style, évoluant vers un réalisme quasi photographique, dépasse le simple intérêt technique ou documentaire pour se charger d'une dimension volontiers poétique. Après 1890, l'artiste revient s'installer en Vénétie et participe en 1895 à la première Biennale de Venise. À la fin de sa vie, il se tourne vers la peinture religieuse et réalise de nombreuses toiles pour des églises de sa région avant de s'éteindre à Padoue, à l'âge de soixante-six ans.



32. Jules Eugène LENEPVEU (1819-1898)

Allégorie des Arts et des Sciences, vers 1881

Projet de plafond pour l'hôtel de Georges Hachette à Paris

Huile sur toile

40 x 55,6 cm

Signé en bas au centre *J.E. Lenepveu*

Eugène Lenepveu, *Le Triomphe de la Beauté*, modèle final pour le plafond de l'auditorium du Palais Garnier, 1872, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay

Jules Eugène Lenepveu, originaire d'Angers, entre à l'école de dessin de cette ville à l'âge de quatorze ans avant de s'inscrire à l'École des beaux-arts de Paris en 1837. Durant ses années d'études parisiennes, le jeune artiste fréquente l'atelier de François Édouard Picot, tout en se préparant pour le prix de Rome. Lenepveu fait ses débuts au Salon de 1843 en exposant sa toile *L'Idylle* puis remporte le grand prix en 1847 avec sa *Mort de Vitellius*. À Rome, il fréquente les autres pensionnaires de la Villa Médicis, parmi lesquels les peintres Félix Barrias, Alexandre Cabanel, William Bouguereau et Paul Baudry, mais aussi l'architecte Charles Garnier. Après 1852, le peintre prolonge son séjour italien de deux années avant de rentrer en France. Son tableau *Les Martyrs aux catacombes*, exposé au Salon de l'Exposition universelle de 1855, est acquis par l'État pour être accroché au musée du Luxembourg. Cette consécration fait venir à lui un grand nombre de commandes publiques et privées. Lorsque son ami Charles Garnier remporte le concours pour la construction du nouvel opéra de Paris, il réserve la réalisation du plafond principal à son ancien compagnon de pensionnat. L'œuvre achevée remporte un immense succès auquel Lenepveu, directeur de la Villa Médicis depuis deux ans, ne peut assister lors de l'inauguration de la salle le 5 janvier 1875.

De retour à Paris en 1879, le peintre est rapidement sollicité par Garnier pour réaliser, à titre privé, les décors de son propre salon puis pour la création d'un nouveau plafond dans un hôtel particulier du boulevard Saint-Germain. L'architecte qui vit dans ce quartier venait d'accepter un nouveau projet à la demande de Georges Hachette, le célèbre éditeur : construire sur une parcelle de trois mille mètres carrés un immeuble locatif de luxe côté rue et un hôtel particulier entre cour et jardin pour servir de résidence à la famille du commanditaire. Lenepveu doit pour sa part décorer le plafond du grand salon. Comme il est d'usage pour ce type de demande, le peintre commence par réaliser un *modello* de présentation le plus détaillé possible. Conçu à la façon des trompe-l'œil du Grand Siècle, le projet célèbre les arts et les sciences en une succession d'allégories dont certaines prennent les traits de membres de la famille Hachette. Au centre, l'artiste peint la figure d'un Apollon solaire conduisant son char sur les nuages. Achevée en atelier, la vaste toile est marouflée au plafond du grand salon en 1881.

Restée en place pendant plus d'un siècle au 195 boulevard Saint-Germain, l'œuvre fut détruite lors d'un incendie le 27 juin 1996. La grande esquisse de présentation, conservée dans son cadre ouvert à la vue, témoigne de l'œuvre définitive aujourd'hui disparue. Une autre version non signée a été présentée à Angers en 2022 lors de l'importante rétrospective que le musée des Beaux-Arts a consacrée au peintre.

33. Jean BENNER (1836-1906)

Portrait présumé du fils de l'artiste à Capri, vers 1885

Huile sur panneau

35,4 × 26,4 cm

Signé et localisé en bas à gauche *JEAN BENNER/CAPRI*

Jean Benner, *Bellezza Caprese*, huile sur panneau, coll. part.

Jean et Emmanuel Benner naissent le 28 mars 1836 à Mulhouse, en Alsace. Les frères jumeaux grandissent dans le contexte artistique des ateliers de leur père Jean Benner l'aîné et de leur grand-père maternel Emmanuel Fries, tous deux peintres reconnus. En 1844, les garçons suivent leurs parents pour vivre à Paris. Dans la capitale leurs vocations respectives se forgent peu à peu au contact des musées et des expositions : Jean veut devenir peintre, Emmanuel sculpteur. Alors qu'ils n'ont que treize ans, les deux frères perdent, en l'espace de six mois, leur père, leur mère puis leur grand-père. Placés en apprentissage en Alsace dans un atelier de dessin industriel, les jeunes Benner s'éloignent momentanément de leurs ambitions. Âgé de vingt et un ans, Jean revient à Paris et envoie son premier tableau au Salon. À sa grande surprise, l'œuvre est acceptée et se vend ! Élève de Léon Bonnat et Ernest Hébert, il participe régulièrement aux expositions officielles et se rapproche du peintre Jean-Jacques Henner, alsacien comme lui. En 1866, grâce au soutien financier de son ami d'enfance Jules Siegfried, devenu député, Jean Benner peut visiter l'Italie. À Rome, il fréquente les pensionnaires de la Villa Médicis avant de faire route vers le sud. Au large de Naples, il découvre l'île de Capri, et décide de s'y installer en 1867.

L'année suivante, Jean Benner épouse Marguerite Pagano, une jeune Capriote de vingt ans avec qui il aura quatre enfants, trois filles et un garçon, Emmanuel Michel né en 1873. Surnommé Many, l'enfant grandit entre Paris et son île de naissance où sa famille vit par alternance. Jean, devenu un artiste reconnu à Paris pour ses sujets inspirés par l'Italie, transmet à son fils le goût pour les arts. À Capri, c'est probablement Many, âgé d'une douzaine d'années, qui pose devant son père. Représenté de profil sur un fond rouge-brun qui évoque celui des vases antiques, l'adolescent vêtu d'un chemisier bleu porte autour du cou un collier de corail. Ses cheveux et ses yeux d'un noir profond, possible héritage maternel, contrastent avec sa peau claire. Le même garçon apparaît dans une attitude similaire, mais de face, sur un autre portrait, un peu plus grand, peint par Jean Benner et passé en vente à Saint-Dié en 1992.

Quelques années plus tard, Many Benner, âgé de seize ans, entre à l'École des beaux-arts dans l'atelier de Jean-Jacques Henner pour se préparer aux différents concours. Il débute au Salon en 1891, mais ne parvient jamais à remporter le prix de Rome, n'obtenant qu'un second prix par deux fois en 1894 et 1898. Une bourse d'État lui permet cependant de voyager en Italie, en Grèce et en Espagne. Après la mort de son père en 1906, l'artiste retourne souvent à Capri, où il peindra en 1928 le portrait de son propre fils Jean-Charles. Fidèle au souvenir de son maître, Many Benner prend la direction du musée national Jean-Jacques Henner à sa création en 1926, avenue de Villiers à Paris. Ce musée conserve, outre des œuvres de Henner, un bel ensemble de peintures et de dessins des différents membres de la famille Benner, légué par Many à son décès en 1965.

34. Jean Alfred DESBROSSES (1835-1906)

Les Ruines du palais de Saint-Cloud, vers 1890

Huile sur toile

35 × 56 cm

Localisé, dédicacé et signé en bas à gauche *Château de St Cloud/Esquisse offerte à Mr Gomot/son ami tout dévoué/ JEAN DESBROSSES*

Albert Adam d'après Léon Sabatier, «L'incendie du château de Saint-Cloud», lithographie couleur pour *Paris et ses ruines* de Victor Fournel, 1872, coll. part.

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

En 1870, au déclenchement de la guerre, les deux hommes quittent Paris et se réfugient à la Tournelle, une propriété située sur la commune de Septeuil au nord-ouest de Versailles. Les combats terminés, de retour dans la capitale, Jean Desbrosses est profondément marqué par la vision des bâtiments détruits par les flammes. De l'Hôtel de Ville, du palais des Tuileries et du palais d'Orsay, où siégeait la Cour des comptes, il ne reste que des pans de murs encore fumants et des gravats. L'artiste entreprend quelques années plus tard une série de peintures consacrées principalement aux ruines de l'ancien palais d'Orsay abandonnées depuis l'incendie ; des dizaines de toiles naîtront de sa fréquentation répétée des lieux.

Dominant la Seine, aux portes de la capitale, un autre bâtiment emblématique du Second Empire a subi lui aussi les outrages de la guerre : le palais de Saint-Cloud. Dans la nuit du 13 au 14 octobre 1870, un obus français tiré sur des soldats prussiens avait explosé au sein des appartements de Napoléon III et déclenché un incendie qui embrasa le château pendant deux jours. Au début des années 1890, Desbrosses se rend sur place et réalise, depuis la cour du palais, une grande étude. Vingt ans après l'explosion, les façades sont toujours debout, mais la nature a repris ses droits. Le rez-de-chaussée est presque entièrement masqué par des arbres dont la hauteur atteint les balcons. En l'absence de cloisons et de toitures, l'artiste peut voir à travers les baies, l'enfilade des murs porteurs et aux derniers niveaux du bâtiment, le ciel par petites touches de bleu. De lourds nuages et quelques oiseaux noirs accentuent l'impression inquiétante qui se dégage de la toile. En 1902, Desbrosses présente au Salon un dessin de même sujet. Du palais, rasé sur décision du gouvernement en 1892, ne subsiste aujourd'hui que le parc de 460 hectares devenu domaine national de Saint-Cloud.

35. Louis Robert CARRIER-BELLEUSE (1848-1913)

Calfatage d'un voilier, vers 1890

Huile sur toile

35 × 36 cm

Signé en bas à gauche *LOUIS CARRIER-BELLEUSE*

Louis Robert Carrier-Belleuse, *Au Cabestan*, 1892, huile sur toile, coll. part.

Louis Carrier-Belleuse reçoit ses premières leçons de son père, le célèbre sculpteur Albert Ernest Carrier-Belleuse, avant d'entrer à treize ans dans l'atelier du bronzier Barbedienne où il se forme à la ciselure et à la fonte. Inscrit à l'École des beaux-arts de Paris, il a pour professeurs les peintres Gustave Boulanger et Alexandre Cabanel qui le préparent à une carrière académique. Louis participe à son premier Salon en 1870 avec une toile intitulée *La Lettre,* mais doit interrompre sa carrière naissante pour participer comme soldat à la guerre franco-prussienne. Une fois l'armistice signé et les événements de la Commune terminés, l'artiste reprend peu à peu ses activités dans un Paris apaisé. Engagé depuis 1877 par la fabrique de céramique Deck, Louis se fait remarquer au Salon avec ses toiles illustrant des scènes de la vie parisienne dans un style réaliste et léché; œuvres récompensées à plusieurs reprises par des mentions et des médailles. Comme céramiste, en 1882, il remporte un concours organisé par la manufacture de Sèvres, avant d'être nommé sept ans plus tard directeur artistique des manufactures de Choisy-le-Roi.

À partir de 1886, les sujets de ses œuvres peintes, jusque-là presque exclusivement parisiens, s'ouvrent sur d'autres horizons, plus maritimes. L'artiste qui se rend régulièrement à Boulogne-sur-Mer adapte son intérêt pour les petits métiers de rue de la capitale en dessinant les marins, les pêcheurs et tous les travailleurs qui s'affairent dans les ports et sur les plages. Les titres des toiles qu'il expose désormais, *Le Vieux Quartier des pêcheurs; Boulogne-sur-Mer*, *Le Port de Boulogne-sur-Mer en décembre* ou *Intérieur d'une salaison de harengs; souvenir de Boulogne-sur-Mer*, reflètent sa fascination particulière pour la commune de la Côte d'Opale. Au Salon de 1892, il présente *Au Cabestan, souvenir d'Yport*, un grand tableau (121 × 201 cm) montrant un groupe d'hommes et de femmes en train de haler un bateau sur la plage en manœuvrant un treuil.

Sur une toile de bien plus modestes dimensions, Carrier-Belleuse représente une autre activité liée à la pêche et aux bateaux : le calfatage. Deux hommes s'y affairent sur la coque d'un voilier sorti de l'eau. Leur action consiste à remplir de force les espaces laissés entre les planches qui constituent le bordage extérieur. Pendant que l'un applique la filasse en frappant avec un maillet, l'autre prépare dans une cuve le goudron en train de chauffer. Inscrite dans un format presque carré, la composition, axée sur la diagonale, est d'une grande sobriété. De la quille à l'extrémité du mât, l'embarcation penchée traverse la toile et se détache sur les trois bandes composées par la plage, la mer et le ciel. Aux subtils jeux de gris et de bleu traduisant les tonalités du paysage, l'artiste oppose une gamme de bruns, d'ocres et de rouges pour les figures, les coques et les voiles.

36. Louis ANQUETIN (1861-1932)

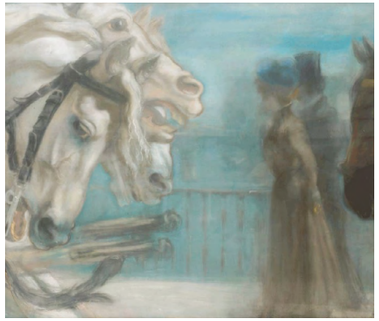
La Diligence, place de Clichy, vers 1889-1893

Huile sur panneau

20,5 × 25,5 cm

Au verso cachet de la vente d'atelier de l'artiste, 2008 (L.3816)

Provenance : vente *Atelier Louis Anquetin*, Paris, hôtel Drouot Me Thierry de Maigret, 28 novembre 2008, no 58 : «*La diligence*»



Louis Anquetin, *Le Pont des Arts*, pastel sur papier, coll. part.

Louis Anquetin, né en 1861 à Étrépagny dans l'Eure, s'installe à Paris en 1882 pour se former auprès de Léon Bonnat. Un an plus tard, changeant de maître, il entre dans l'atelier libre de Fernand Cormon, situé au 104 boulevard de Clichy. Là, il se lie d'amitié avec Vincent van Gogh, Henri de Toulouse-Lautrec et le jeune Émile Bernard, alors âgé de seize ans. D'abord tenté par le divisionnisme développé par Seurat et Signac, il invente en mars 1887, avec son jeune ami Bernard, le cloisonnisme dont le principe s'inspire librement des estampes japonaises. Durant les mois de novembre et décembre, les deux artistes exposent avec Lautrec au Grand Bouillon, 43 avenue de Clichy, sur l'invitation de Van Gogh et reçoivent la visite des peintres Pissarro, Gauguin, Guillaumin et Seurat. En 1888, Anquetin présente ses œuvres au Salon des XX à Bruxelles, ainsi qu'aux Indépendants à Paris. L'année suivante, il partage les cimaises de la galerie Volpini avec Gauguin, Émile Bernard et Schuffenecker. Le peintre fait alors partie de la génération des artistes d'avant-garde, en opposition à l'académisme encore dominant.

Au mois d'octobre 1889, Anquetin emménage dans un vaste atelier de la rue de Rome, entre la gare Saint-Lazare et la place Clichy. C'est dans ce périmètre, place et boulevards rayonnants, que la vie de l'artiste va se concentrer durant ces années-là. Homme de la nuit, il fréquente les restaurants, les cafés et les cabarets où il retrouve Lautrec. Tous deux partagent l'amour des chevaux ; Anquetin les dessine et les peint dès que l'occasion s'en présente, sur les champs de courses, en liberté à la campagne ou attelés à une calèche chargée de voyageurs. Probablement installé à la terrasse d'un café, tard le soir, Anquetin saisit avec ses pinceaux une diligence que tirent trois lourds chevaux blancs. La voiture, lancée à vive allure par le cocher, semble foncer droit sur l'artiste. Traitée en brunaille sur un panneau de petit format, la peinture évoque les lavis d'encre de Constantin Guys, chers à Baudelaire, et les esquisses d'Honoré Daumier, dont elle reprend à la fois le chromatisme et l'aspect charpenté de la touche. Le thème de la calèche à trois chevaux réapparaît régulièrement dans son œuvre, que ce soit au crayon, à l'huile ou au pastel, comme en témoigne *Femme sur les Champs-Élysées de nuit*, toile conservée au Van Gogh Museum d'Amsterdam, ou *Le Pont des Arts*, pastel qui fit la couverture du catalogue de sa vente d'atelier en 2008.

En 1894, pendant un voyage en Belgique et en Hollande avec Toulouse-Lautrec, Anquetin découvre les œuvres de Rubens qui sont pour lui une révélation presque mystique. Son travail prend dès lors un tournant inattendu et devient baroque, l'artiste mettant ses pas dans ceux des maîtres du passé. Ce retour au «beau métier», vécu par lui comme une mission, le coupe de ses amis de jeunesse et jette, sur la gloire qui lui était promise, une ombre qui ne s'est toujours pas dissipée aujourd'hui.

37. Gustave Claude Étienne COURTOIS (1853-1923)

L'Homme au kimono rose, vers 1885-1890

Huile sur toile fixée sur carton

45 × 31,8 cm

En haut à droite, une date et une annotation non déchiffrées

Provenance : partie du fonds d'atelier de l'artiste, Paris, hôtel Drouot, Me Thierry de Maigret, 18 juin 2009, hors catalogue

Gustave Courtois, *Étude de jeune fille [en kimono]*, 1890, huile sur toile, Sidney, Art Gallery of New South Wales

Fils d'un garçon charcutier et d'une blanchisseuse, Gustave Courtois grandit à Pusey, petite ville de Haute-Saône. Scolarisé à Vesoul, son talent précoce est remarqué par l'un de ses professeurs qui le fait entrer à l'école municipale de dessin. À dix-sept ans, il rencontre le célèbre peintre Jean Léon Gérôme, natif de Vesoul, qui, voyant ses dessins, l'invite à s'inscrire dans son atelier de l'École des beaux-arts. À Paris, le jeune homme retrouve Pascal Dagnan-Bouveret, du même âge et originaire comme lui de Haute-Saône. Les deux amis, qui ne se quitteront plus, partagent un appartement au 53 de la rue Notre-Dame-des-Champs. Ensemble, ils exposent pour la première fois au Salon en 1875. Courtois présente alors un portrait de sa mère et Dagnan-Bouveret une Atalante. Ils déménagent ensemble plusieurs fois dans Paris avant de s'installer en 1887 au 73 boulevard Bineau à Neuilly-sur-Seine.

Gustave Courtois alterne sujets historiques et portraits mondains, dans le respect des règles académiques enseignées par Gérôme, ce qui ne l'empêche pas de s'ouvrir à certaines tendances nouvelles, le japonisme en particulier. Le terme désigne l'influence exercée sur les artistes occidentaux par la culture et l'art japonais depuis la réouverture du commerce entre la France et le Japon en 1858. Si les «modernes» y puisent des composantes techniques et des principes de composition, en s'inspirant principalement des estampes, d'autres, à l'image de Courtois, collectionnent tissus et objets qu'ils intègrent à leur peinture comme éléments de décor ou de costume. Dès 1883, sa *Femme en kimono rose* illustre cette tendance. L'œuvre, un portrait de jeune Parisienne prenant la pose dans l'atelier, associe éventail et costume de soie fleurie pour la «couleur» exotique. Une petite toile d'étude, longtemps restée dans l'atelier du peintre, fait porter, de manière moins attendue, le kimono rose, mais dénué de motif, à un modèle masculin. Le jeune homme qui se tient debout devant un drap blanc fixé au mur baisse la tête. Son ample chevelure bouclée et son collier de barbe brune rappellent la physionomie des modèles professionnels italiens présents à Paris et souvent portraiturés par Gérôme. Dans cette œuvre au traitement synthétique, Courtois centre la composition sur la masse rose du kimono tout en mettant l'accent sur la posture du sujet qui tend le bras en pinçant le tissu, une petite fleur rouge entre les doigts.

Gustave Courtois, ouvertement homosexuel, vit une relation avec un jeune peintre d'origine allemande, Carl von Stetten, rencontré dans l'atelier de Gérôme. Sa carrière avançant, l'intérêt du peintre pour la beauté masculine transparaît de plus en plus. Ses œuvres tardives exposent, au travers de sujets à la mythologie prétexte, la musculature sculpturale de Maurice Deriaz, un lutteur d'origine suisse qui devient au début du XXe siècle sa principale source d'inspiration.

38. Blaise Victor MAREC (1862-1920)

Sous le réverbère, vers 1895-1900

Huile sur toile

46 × 38 cm

Signé en bas à gauche *Victor Marec*

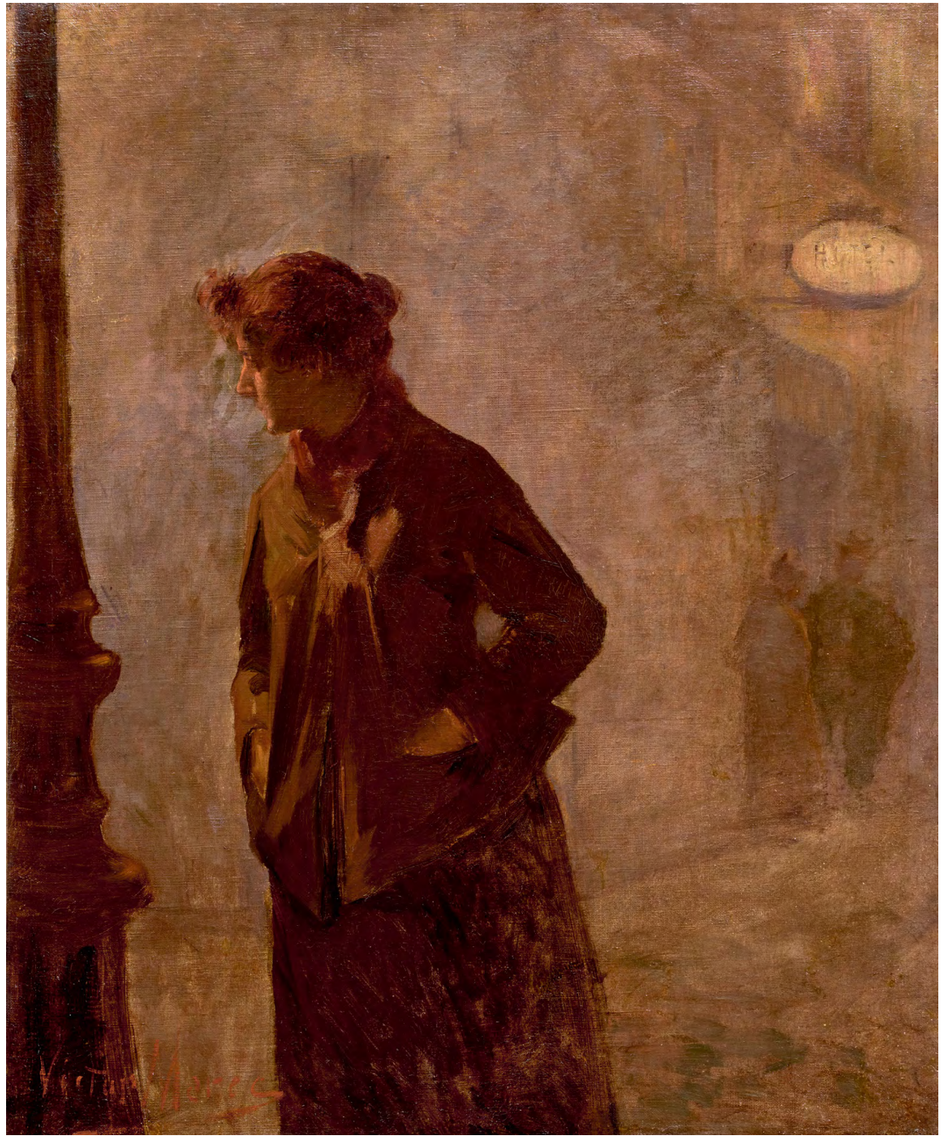
Provenance : collection Henri Cain (1857-1937) ; par descendance

Blaise Victor Marec, *La Partie de cartes*, huile sur toile signée et dédicacée en haut à gauche *à ce vieil ami H. Cain/son bien reconnaissant/Victor Marec*, Paris, Galerie La Nouvelle Athènes

Victor Marec, né en 1862, intègre à quinze ans l'École nationale supérieure des arts décoratifs puis, trois ans plus tard, l'École des beaux-arts dans l'atelier de Jean Léon Gérôme tout en suivant les cours de Jean-Paul Laurens à l'académie Julian. Encore jeune homme, Marec fait ses débuts au Salon de 1880 en exposant un portrait au pastel. Ses toiles *La Petite Malade*, récompensée d'une médaille de troisième classe en 1885, puis *Lendemain de paie* qui reçoit le prix du Salon l'année suivante, annoncent, par un certain misérabilisme social, une tendance majeure de son œuvre. À côté de nombreux portraits d'amis ou de commande, le peintre montre une prédilection pour les sujets montrant la vie et le travail des populations ouvrières. Ses œuvres au chromatisme retenu et volontairement narratives présentent avec un réalisme parfois nostalgique le petit peuple de Paris et de ses faubourgs.

La nuit est tombée sur la capitale, les usines ont fermé. Le brouillard, mêlé de fumées, envahit la rue éclairée au gaz. Sur la gauche, le pied d'un réverbère supporte une lampe sortie du cadre tandis qu'au loin une enseigne lumineuse difficilement lisible signale l'entrée d'un hôtel. Devant la porte, un homme et une femme, chaudement habillés, discutent. La teneur des paroles qu'ils échangent n'est pas un mystère. Au centre de la composition, véritable sujet de l'œuvre, une jeune femme, mains dans les poches, attend en jetant un regard oblique sur la gauche. Sa tenue composée d'un veston, d'une robe longue et d'une écharpe rouge est celle d'une ouvrière. Elle a fini sa journée de travail et son maigre salaire ne lui permet pas de vivre. Sur le qui-vive, elle scrute la rue, à l'affût d'un client ou inquiète, peut-être, de voir surgir la police. Sous la III^e^ République, la prostitution parisienne, qui connaît son âge d'or, reste très encadrée. Qu'elle soit libre, pratiquée avec une carte, dans des horaires contraints, ou close dans des maisons de tolérance, la profession répond à des obligations légales drastiques. La jeune femme qui prend la pose pour Victor Marec n'est probablement pas une prostituée, mais un modèle ami. On la retrouve dans deux autres de ses toiles, jouant aux cartes ou buvant un verre avec deux hommes dans une taverne. Ces trois tableaux furent la propriété du dramaturge Henri Cain.

Victor Marec et Henri Cain, nés à quatre ans d'écart, ont dû se rencontrer et se lier d'amitié dans l'atelier du peintre Jean-Paul Laurens durant leurs études. Fils du sculpteur animalier Auguste Cain, Henri, comme son frère Georges, débute comme peintre et sculpteur avant de se consacrer pleinement à l'écriture de pièces de théâtre et de livrets pour l'opéra. Il est notamment l'auteur d'un *Portrait du duc d'Aumale*, conservé au musée Condé de Chantilly. De son côté, Marec poursuit sa carrière de peintre, jalonnée de récompenses et de commandes officielles, dont celle de décors pour le Sénat.



39. Jessie STEWART DISMORR, dite Jessica DISMORR (1885-1939)

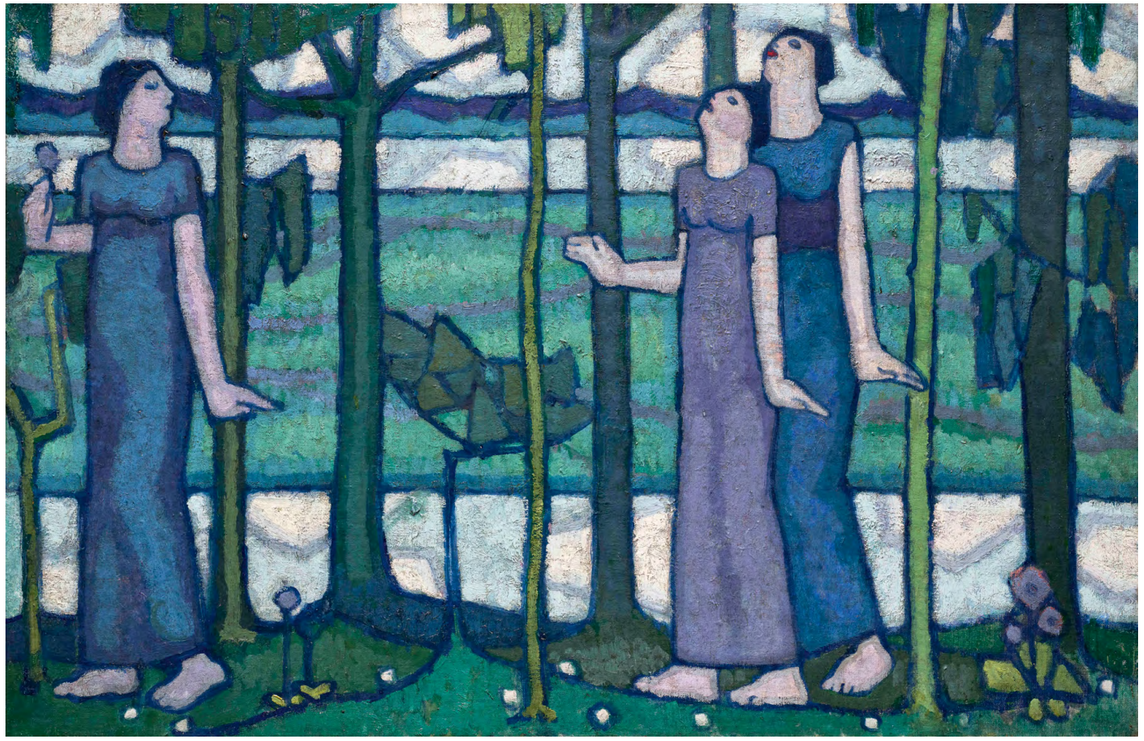
Trois femmes dans un paysage arboré, vers 1911-1912

Huile sur toile

65 × 100 cm

Provenance : collection particulière, Paris

Jessica Dismorr, «Izidora», lithographie publiée dans *Rhythm* le 11 septembre 1911, p. 20



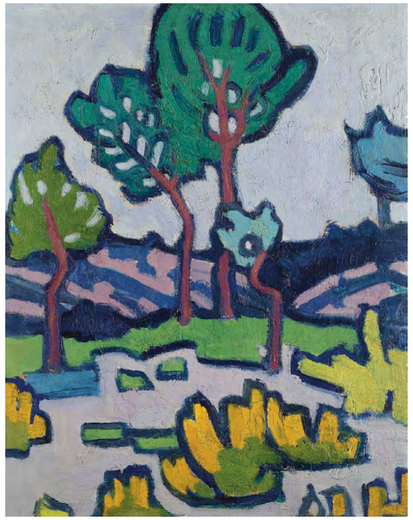
Jessica Dismorr est née à Gravesend, dans le Kent en 1885. Fille de John Stewart Dismorr, un riche homme d'affaires, elle commence sa formation artistique à Londres à la Slade School of Fine Art en 1903. À l'époque, cette école d'art est la seule d'Angleterre à permettre aux femmes de travailler d'après le modèle vivant. Après un peu plus de deux ans d'études londoniennes, elle se rend en France. À Étaples d'abord, auprès du peintre américain Max Bohm, puis à Paris où elle entre à l'académie de la Palette en 1910. Elle se lie avec l'un de ses professeurs, le peintre écossais John Duncan Fergusson et avec son épouse Anne Estelle Rice. Ces deux artistes lui transmettent un goût prononcé pour les couleurs vives, influencé par le fauvisme. C'est également à cette époque que Jessica Dismorr adhère au mouvement Rhythm dont le nom vient du magazine éponyme publié entre l'été 1911 et mars 1913. Fergusson assume la direction artistique de la majorité des quatorze numéros.

Dès le début, Jessica Dismorr contribue à la publication en fournissant des illustrations. Dans le deuxième numéro publié le 11 septembre 1911, l'une de ses gravures sur bois est imprimée en regard d'un poème de Julian Park. L'image représente la danseuse américaine Isadora Duncan (1877-1927) effectuant des mouvements sur la scène, devant un rideau, avec une économie plastique qui évoque certaines œuvres du mouvement Der Blaue Reiter créé la même année en Allemagne. Isadora Duncan vient de révolutionner l'art de la danse en adoptant, et en théorisant, une approche primitive de la chorégraphie fondée sur l'improvisation et inspirée par sa vision des danses grecques de l'Antiquité. Une œuvre inédite de Jessica Dismorr est à mettre en relation avec la gravure publiée en 1911. D'un format horizontal, la toile représente trois femmes vêtues de toges antiques dont les silhouettes évoquent celles des danseuses des ballets russes. Les bras tendus le long du corps ou pliés à angle droit, elles avancent les jambes raides et la tête levée vers le ciel. Une série d'arbres aux troncs minces et des fleurs stylisées scandent la composition dans un rythme musical. Cette végétation schématisée se détache sur un fond de paysage presque abstrait, divisé en bandes superposées. Loin des premières préoccupations colorées de l'artiste, l'œuvre se limite à des plages de bleus et de verts, largement cernées de noir. Tel un trompe-l'œil de bas-relief antique, l'ensemble feint la profondeur pour mieux l'annuler.

Redécouverte il y a une dizaine d'années dans une collection particulière parisienne, l'œuvre était conservée, jusqu'à récemment, en pendant avec une autre peinture de Dismorr d'un format presque identique. Pour cette seconde toile, une aquarelle de même composition est connue. Signée en bas à droite, l'œuvre sur papier, qui s'est vendue à Londres en 2024 sous le titre de *The Spring Dance*, représente deux femmes, un homme et deux enfants, tous nus, dansant sur un fond de paysage. Probablement réalisées à peu de temps

d'écart, les deux toiles, peintes dans une gamme chromatique comparable, se répondent par jeux de contrastes entre lignes droites et lignes courbes, immobilité et mouvement. Certains détails, à l'image des plantes, sont traités de manière assez similaire dans les deux œuvres. À cette époque, l'artiste subit de multiples influences qui font évoluer rapidement sa manière de peindre. Lors de l'exposition parisienne de la Société des artistes indépendants de 1911, Dismorr présente six œuvres dont certaines portent des titres, tels qu'*Étude décorative* ou *Panneau décoratif*, suffisamment imprécis pour pouvoir correspondre à l'une ou l'autre des compositions. *Idem* pour l'exposition de 1912, où elle expose trois œuvres dont une titrée *L'Émotion*.

Durant ces deux années, Jessica Dismorr voyage dans le sud de la France avec Marguerite Thompson, puis en Italie et en Espagne où elle peint une série de paysages aux couleurs vives. En 1912, elle expose six de ses œuvres à la Stafford Gallery de Londres avant de donner à son travail un tournant radical. Sa rencontre avec Wyndham Lewis l'année suivante la convertit au vorticisme dont elle deviendra l'un des



Jessica Dismorr, *Dans le jardin*, 1912, huile sur panneau, collection particulière

William Roberts, *The Vorticists at the Restaurant de la Tour Eiffel, Spring 1915*, 1961-1962, huile sur toile, Londres, Tate

membres importants. Profondément marquée par la Grande Guerre durant laquelle elle est infirmière, Jessica Dismorr sombre dans la dépression. De retour en Angleterre, son œuvre devient abstraite et l'artiste adhère au Group X en 1920. Internée, elle se suicide à Londres le 29 août 1939, quelques jours avant la déclaration de guerre de la Grande-Bretagne à l'Allemagne. En 2019, la Pallant House Gallery, à Chichester, a organisé une exposition rétrospective consacrée à l'œuvre de Jessica Dismorr et de ses contemporaines sous le titre «Radical Women». Encore relativement méconnue aujourd'hui, l'artiste a fait l'objet de plusieurs études dont une thèse de Catherine Elizabeth Haethcock en 1999, non publiée, et plus récemment un article de T. Karabulut, intitulé «The Awakening of Female Vorticism in Jessica Dismorr's Textual and Visual Representations» paru en 2023. En septembre 2024, la maison Bonhams, à Londres, a présenté aux enchères, lors de la vente «Blazing a Trail: Modern British Women», la plus grande collection privée connue de ses œuvres. Celles-ci, au nombre de dix-neuf, réalisées sur vingt ans en différentes techniques, appartenaient à Quentin Stevenson. Leur exposition a permis d'enrichir grandement nos connaissances sur l'art de cette figure singulière de l'avant-garde londonienne représentée au British Museum et à la National Portrait Gallery.

Jessica Dismorr, *The Spring Dance*, vers 1912, aquarelle, crayon et encre sur papier, 28,5 × 35,7 cm, signé en bas à droite DISMORR, coll. part. [vente *Blazing a Trail: Modern British Women*, Londres, Bonhams, 2024, lot n° 2]

Jessica Dismorr, *The Spring Dance*, vers 1912, huile sur toile, 65 × 100 cm, France, collection particulière

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

Mise au tombeau, vers 1920

Huile sur papier marouflé sur toile

35,5 × 55,5 cm

Signé en haut à gauche et en bas à gauche *Marcel-Lenoir*

Marcel-Lenoir, *La Mise au tombeau*, 1925, huile sur toile, Montauban, cathédrale Notre-Dame-de-l'Assomption

Jules Oury développe très tôt ses talents artistiques en assistant son père orfèvre à Montauban. En 1889, il part rejoindre son frère aîné, Louis, à Paris et fréquente l'École nationale supérieure des arts décoratifs. Décidé à devenir peintre, il prend le pseudonyme de Marcel-Lenoir, fréquente les artistes et les poètes du Quartier latin en arborant une longue barbe et un costume noir qui lui donnent l'air d'un vagabond effrayant. Menant une vie de bohème, Marcel-Lenoir peine à vendre ses travaux symbolistes jusqu'à sa rencontre avec l'éditeur Aimé Arnould (1867-1845) qui lui offre de diffuser ses créations passées et à venir. Durant les dernières années du siècle, l'artiste connaît ses premiers succès, mais rapidement le tumulte parisien et les nécessaires sociabilités pèsent sur son équilibre. Épuisé il quitte la capitale, pour regagner son Sud-Ouest natal. Sensible aux évolutions artistiques de son époque, son style, s'éloigne alors d'un certain mysticisme teinté de symbolisme et montre l'influence de Cézanne puis celle des jeunes artistes du groupe fauve. Depuis Montauban où il peint majoritairement des paysages, l'artiste se rend quelque temps en Espagne avant de revenir s'installer à Paris. Devant les commentaires contrastés que suscite la nouvelle orientation de son art, Marcel-Lenoir préfère abandonner durablement la vie publique pour se réfugier à Montricoux près de Montauban.

Au fin fond du Tarn-et-Garonne, l'artiste s'initie à l'art de la fresque et peint principalement des paysages, des natures mortes et des portraits avec une approche «cubisante». En 1917, malheureux en ménage, Marcel-Lenoir quitte sa compagne Zoé Chappe, qui partageait sa vie depuis plus de quinze ans. Celle-ci, rendue folle de chagrin, tente de l'assassiner. Blessé par balle, il n'échappe que de peu à la mort. Parti en convalescence dans l'Ain, à Hauteville, il y tombe amoureux de son infirmière, Madeleine, qu'il épouse en 1919. L'ensemble de ces événements peut expliquer le retour du peintre au mysticisme de ses premières années. Adaptant le style Art déco à son profit, le peintre multiplie dès lors les toiles aux sujets d'inspiration chrétienne. Une *Mise au tombeau*, peinte à l'huile sur papier vers 1920, apparaît comme un exemple caractéristique de cette dernière «manière». Le Christ, exagérément grand, occupe le centre de la composition, entouré de la Vierge et de sept autres figures. Le décor, peint par petites zones en aplat, contraste avec le traitement du volume des corps, travaillé par facettes dans un style encore cézannien. L'œuvre, véritable jalon de transition entre deux périodes, sera suivie d'une série de toiles peintes sur le même sujet, à l'image de sa grande *Mise au tombeau* de 1925, accrochée dans la cathédrale de Montauban.

Durant les dix dernières années de sa vie, l'artiste produit plusieurs milliers d'œuvres dans son château-atelier de Montricoux, avant de s'éteindre le 5 septembre 1931. Longtemps oublié ou rangé dans la catégorie des petits maîtres, Marcel-Lenoir connaît depuis peu de temps une timide remise en lumière. Le musée Ingres de Montauban, sa ville natale, lui avait consacré une exposition en 1994 dont le catalogue fait encore aujourd'hui référence.

ANQUETIN Louis..... 36
BENNER Jean..... 33
BODINIER Guillaume..... 10
BOILLY Louis Léopold..... 4
BONHEUR Rosa..... 27
CARRIER-BELLEUSE Louis..... 35
CHAZAL Camille..... 24
CLÉSINGER Auguste..... 28
COGNIET Léon..... 11
COIGNET Jules..... 14
CORNU Sébastien..... 13
COURTOIS Gustave..... 37
COUTURE Thomas..... 16
DELAUNAY Jules Élie..... 29
DENIS Simon..... 1
DESBROSSES Jean..... 34
DISMORR Jessica..... 39
FOREY Jules..... 19
GESLIN Jean Charles..... 20
GRANDSIRE Eugène..... 30
GRANET François Marius..... 3
GUDIN Théodore..... 12-15
GUÉRIN Simon..... 17
LAZERGES Hippolyte..... 25
LE POITTEVIN Eugène..... 26
LENEPVEU Jules..... 32
LEPRINCE Anne Xavier..... 6
LOUBON Émile..... 9
MARCEL-LENOIR..... 40
MAREC Victor..... 38
PAELINCK Joseph..... 2-7
PAJETTA Pietro..... 31
REGNIER Jacques Auguste..... 5
SAGLIO Camille..... 18
SCHEFFER Ary..... 23
SIGNOL Émile..... 8
TESTARD Alphonse..... 22
VERNET-LECOMTE Émile..... 21

Catalogue réalisé en collaboration avec Carole Rabiller

Relecture : Christophe Parant

Photographies : Studio Shapiro

Nous tenons à remercier chaleureusement
Camille Ayasse-Staletti, Chantal Bourgeot, Isabelle Bozzi, Francis Carette, Thierry Cazeaux, Julien Chaudet, Karine Demay, Valentin Gandolfi, Hélène Gary, Atelier Lim, Jean-Louis Litron, Elsa Manant, Justin Meekel, Jérôme Montchal, Jean-Claude Moyret, Olivier et Marie Pesci, Charlotte Plat, Adam Randle, Loualid Saïdi, Georges Vigne et Olivia Voisin.

Dépôt légal : octobre 2025 - ISBN 978-2-490440-16-0
Achevé d'imprimer en octobre 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