

GALERIE LA NOUVELLE ATHÈNES

GALERIE LA NOUVELLE ATHÈNES

Raphaël Aracil de Dauksza & Damien Dumarquez

Dessins et aquarelles du XIX^e siècle

Printemps 2026

GALERIE LA NOUVELLE ATHÈNES

22, rue Chaptal – 75009 Paris

01.75.57.11.42 – 06.23.14.97.85

contact@lanouvelleathenes.fr – www.lanouvelleathenes.fr

1. Dominique Vivant DENON (1747-1825)

La Calomnie d’Apelle, 1789

Encre et lavis d’encre sur papier

31,3 × 46,9 cm

Annoté en bas à droite sur le passe-partout *Denon*

Au revers, un extrait d’une traduction italienne de la *Calomnie d’Apelle* et diverses annotations à la sanguine et au crayon noir, dont en haut à gauche les initiales *VD* et en haut à droite le numéro *974*

Provenance : *Description des objets d’arts qui composent le cabinet de feu M. le Baron V. Denon*, Paris, vente du 1^{er} au 19 avril 1826, Paris, H. Tilliard, 1826, n° 974 : « Un dessin à la plume et au lavis, d’après la composition de Raphaël, représentant la Calomnie d’Apelles [*sic*]. »

Œuvre en rapport : atelier de Raphaël, *La Calomnie d’Apelle*, plume et lavis sur papier, 31,4 × 46,7 cm, Paris, musée du Louvre

La Calomnie est le titre d’une œuvre mythique censée avoir été peinte à la fin du IV^e siècle avant notre ère par Apelle de Cos et décrite par Lucien de Samosate dans son *De Calumnia* cinq siècles plus tard. Selon ce dernier, le peintre Antiphilos, rival d’Apelle, accuse son confrère de fomenter un complot contre le roi d’Égypte Ptolémée IV. Innocenté *in extremis*, Apelle échappe à la mort et décide par vengeance de réaliser un tableau allégorique représentant la Calomnie. Il représente alors un homme pourvu des oreilles d’âne de Midas, entouré de deux femmes : l’Ignorance et la Suspicion. La Calomnie, figurée sous les traits d’une femme divinement belle, et furieuse, tend une torche allumée d’une main et tire de l’autre un jeune homme aux mains jointes vers le ciel. Le Ressentiment est un homme hideux, décharné, aux yeux perçants ; deux femmes, l’Imposture et la Perfidie accompagnent la Calomnie. Enfin, venant derrière ces personnages, la Repentance, vieille femme vêtue d’habits noirs et déchirés, se tourne vers la Vérité.

De nombreux artistes de la Renaissance à l’image de Botticelli, Mantegna et Dürer vont tenter de recréer la composition d’Apelle d’après cette description. Raphaël au début du XVI^e siècle se plie également à l’exercice comme en témoigne un dessin probablement réalisé d’après un original de sa main. En 1789, cette feuille est conservée à Modène, sous l’attribution au maître, dans les collections du duc Ercole III d’Este. Dominique Vivant Denon, artiste

et diplomate français de passage dans la ville, sollicite l’autorisation de voir l’œuvre et obtient du duc une heure pour pouvoir la copier. Ce dessin, rapidement esquissé puis terminé *a posteriori*, accentue les contrastes et dramatise la scène tout en restant fidèle à la composition d’origine. De retour en France, Denon reproduit son dessin sur le cuivre pour en tirer une gravure de grand format et estime que sa version de *La Calomnie d’Apelle* est l’une de ses plus grandes réussites.

Dans les catalogues des œuvres de Denon imprimés en 1793 et 1803, la planche qui connut un grand succès était proposée par son auteur au prix le plus élevé. Notre dessin, réalisé à la plume et au lavis, semble correspondre à celui réalisé à Modène qui a figuré dans la vente après décès de Vivant Denon en 1826 sous le numéro 974 (confère la mention à la pierre noire au revers). Il reprend exactement le format du dessin de Raphaël qu’il copie et celui de la gravure définitive. En 1796, lors des campagnes d’Italie, le dessin alors considéré comme un original de Raphaël est saisi par les armées françaises dans les collections du duc pour être déposé au Museum à Paris en juillet 1797. Dominique Vivant Denon, qui fut également écrivain, diplomate et historien de l’art, est resté dans les mémoires comme le premier conservateur du Museum, destiné à devenir le musée du Louvre où la feuille est toujours conservée aujourd’hui, mais sous une attribution à l’atelier de Raphaël.



Dominique Vivant Denon d’après l’atelier de Raphaël, *La Calomnie*, vers 1790, eau-forte, Paris, BnF



2. Ignazio DEGOTTI (1758-1824)

La Ville de Troie en flammes, vers 1799-1800

Projet de décor de l’acte IV, tableau 3 pour *Hécube* [tragédie lyrique inaugurée à Paris au Théâtre de l’Opéra (salle Montansier) le 5 mai 1800]

Lavis d’encre et crayon sur papier

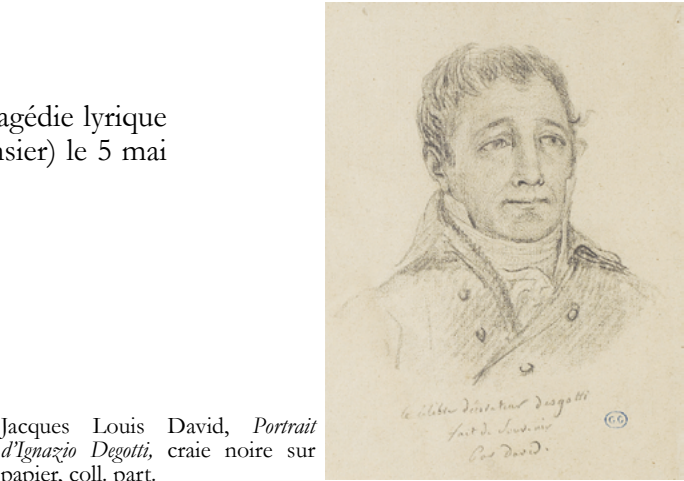
23,7 × 35,2 cm

«*Il y avait alors à l’Opéra un homme dont le nom est resté en vénération dans la mémoire des anciens, un homme que M. Cicéri appelle encore aujourd’hui le maître et le modèle des peintres décorateurs : c’était Degotti; cet artiste était, on peut le dire, l’oracle de la mise en scène, le Raphaël de la décoration.*»

Carle Le Dhuy, «L’Opéra sous le Directoire», *La Mode : revue politique religieuse et littéraire*, 5 juillet 1851, p. 132

Ignazio Degotti, né à Turin le 28 février 1758, se forme à l’Académie royale de peinture et de sculpture auprès de Bernardino et Fabrizio Galliari. Après ses études, Ignazio reçoit plusieurs commandes de décors pour les palais princiers et fournit ses premiers dessins pour le Teatro Regio de Turin. Entre 1784 et 1790, sa réputation établie, il traverse la péninsule, se rendant à Rome puis à Naples où l’on sollicite sa présence comme décorateur de théâtre. En 1790, Degotti quitte l’Italie pour s’établir à Paris où il est nommé décorateur au théâtre de Monsieur inauguré le 6 janvier 1791. Ses décors pour les œuvres de Luigi Cherubini, *Lodoïska* en 1791 puis *Eliza* en 1794, connaissent un certain succès qui lui ouvre les portes de l’Opéra de Paris dont il devient peintre en chef à partir du 1^{er} novembre 1795. À ce poste il fréquente les principaux artistes du temps, au premier rang desquels le peintre Jacques Louis David qu’il avait déjà rencontré à Rome en 1784 alors que ce dernier présentait au public son tableau *Le Serment des Horaces*.

Au cours de l’année 1799, Degotti travaille sur les décors d’*Hécube*, un opéra composé par Georges Granges de Fontenelle sur un livret de Jean-Baptiste de Milcent. Cette tragédie lyrique en quatre actes est créée sur la scène de l’Opéra de la rue de Richelieu, salle Montansier, le 5 mai 1800. L’œuvre, dont le propos se déroule à la fin de la guerre de Troie, raconte la colère d’Hécube, reine troyenne, lorsque sa fille Polyxène tombe amoureuse du héros grec Achille,



Jacques Louis David, *Portrait d’Ignazio Degotti*, craie noire sur papier, coll. part.

ennemi de la cité. Alors que ce mariage doit réconcilier les deux peuples, la mère de la mariée convainc sa fille d’assassiner son futur époux sur l’autel nuptial. La cérémonie est cependant interrompue par l’entrée surprise des Grecs dans la ville qui entraîne la mort d’Achille puis de Priam pendant les combats. La mort de son mari et l’enlèvement de sa fille poussent Hécube au suicide qui, en succombant, maudit les Grecs alors que la ville est détruite par les flammes. Le décor conçu par Degotti pour le quatrième acte est le plus spectaculaire. Un dessin très détaillé au lavis d’encre noire montre la cité en ruine avec sur la gauche le célèbre cheval du texte homérique.

La bibliothèque-musée de l’Opéra de Paris conserve dans ses collections une feuille de même composition et dimensions avec mise au carreau, mais moins détaillée. Degotti, qui avait la réputation d’être d’un caractère tranché, dut réaliser (ou faire réaliser) une copie de son dessin pour être remise aux artisans décorateurs et ne pas risquer de perdre l’original de son projet. Celle-ci fut validée au revers par le directeur de l’Opéra Joseph Bonet de Treyches. Malgré des relations houleuses avec les équipes et plusieurs interruptions dans ses fonctions, Ignazio Degotti domine les ateliers de l’Opéra de 1795 jusqu’à 1822. À ce titre, son influence est prépondérante et participe au rôle grandissant du décor dans l’art lyrique en France.



3. John VARLEY (1778-1842)

Étude de sous-bois d’après nature, 1806

Aquarelle, pigments et encre sur papier

13,3 × 12,5 cm

Signé, annoté et daté au revers à l’encre *J. Varley coloard from/ Nature/ 1806/ W. Walter* [ou *Walker*]

Annoté sur le montage *JVarley (col from nature) 1806*

John Varley, né en 1778 dans le quartier de Hackney à Londres, grandit dans un milieu aisé. Très tôt attiré par les arts, il subit l’opposition de son père qui lui interdit de choisir cette voie professionnelle. À la mort de ce dernier en 1791, John qui n’a que treize ans est placé en apprentissage chez un orfèvre par sa mère. Deux ans plus tard, le jeune homme commence sa formation de peintre en assistant deux fois par semaine au cours de Joseph Charles Barrow. Auprès de ce dernier, il apprend à dessiner en copiant les maîtres anciens et s’initie à l’art de l’aquarelle. John Varley accompagne son maître pour un voyage d’études à Peterborough durant lequel il expérimente le travail sur le motif. Résultant de ce séjour, *A view of Peterborough* est exposée à la Royal Academy pour la première participation de l’artiste en 1798. À la même époque, il se rend au Pays de Galles en compagnie du paysagiste George Arnald et fait la connaissance du collectionneur et mécène Thomas Monro. Installé à Oxford Street, à partir de 1801, Varley, qui n’a que vingt-trois ans, ouvre son atelier et commence à recevoir des élèves.

Varley fait partie des membres fondateurs de la Royal Watercolour Society et présente quarante-deux aquarelles pour la première exposition de la société inaugurée en avril 1805. Ses œuvres d’alors peuvent être classées en trois groupes : les vues topographiques, les paysages gallois et les études d’après nature. Cette dernière catégorie consiste en

des études informelles faites sur le motif dans la campagne anglaise et portant souvent la mention manuscrite «from nature». L’une d’elles au cadrage resserré représente, dans un petit format presque carré, un ensemble de souches d’arbres tronquées se détachant sur fond de ciel. La hauteur de vue peut suggérer que l’artiste s’est allongé à même le sol. Les bouquets d’herbes du premier plan sont éclairés par des traits de grattage tandis que l’irrégularité des écorces semble être restituée par effet de tamponnage. Signée et datée «1806» sur le support d’origine, l’œuvre porte une mention précisant «Col[oured] from nature». Ce type de travaux montre l’influence d’autres artistes anglais tels qu’Alexander Cozens, Thomas Jones et John Constable sur l’œuvre de Varley.

Avec ses élèves dont le nombre croît avec les années, Varley continue de se rendre sur le motif dans la campagne londonienne ou en bord de Tamise. Parmi ceux qui suivent son enseignement, on retrouve David Cox, Copley Fielding, John Linnell, William Mulready, mais également William Henry Hunt. Passionné d’astrologie, John Varley fait la connaissance de William Blake en 1818. L’intérêt commun des deux hommes pour les sciences occultes les rapproche et scelle une amitié durable. Malgré l’estime de ses pairs et une reconnaissance publique, Varley qui a accumulé les dettes, termine sa vie dans la misère en 1842.

John Linnell, *Portrait de John Varley*, aquarelle sur papier, Londres, Victoria and Albert Museum



4. Jean Constantin PROTAÏN,
dit PROTAÏN FILS (1769-1837)

Le Champ d'exécution, vers 1807

Projet de décor de l'acte III pour *La Vestale* [tragédie lyrique inaugurée à Paris au Théâtre de l'Opéra (salle Montansier) le 15 décembre 1807]

Gouache sur papier

29,5 × 36 cm

Jean Constantin Protain, dit Protain fils, naît en 1769 au sein d'une famille d'artistes. Son père Jacques Charles Protain, que l'on nomme Protain aîné, peintre de formation, fournit de nombreux décors pour les théâtres parisiens entre 1778 et 1793. Protain fils étudie l'architecture auprès de Jean-François Chalgrin puis d'Adrien Pâris. Lauréat d'un second grand prix d'architecture en 1792, il poursuit son éducation artistique en voyageant en Italie et à Constantinople avant de se joindre à l'expédition d'Égypte en 1798. Sous les ordres de Bonaparte il participe aux travaux de la Commission des sciences et des arts en réalisant de nombreux dessins dont certains seront gravés à son retour. En Égypte, Protain se trouve auprès du général Kleber le jour de son assassinat et reçoit plusieurs coups de couteau en tentant de s'interposer. De retour à Paris, il est employé à l'Opéra et sollicite à de nombreuses reprises l'administration du Consulat pour obtenir le poste de directeur-dessinateur des décors. D'abord adjoint d'Ignazio Degotti avec qui il entretient des relations tendues, Protain est promu chef d'atelier en 1805 suite au renvoi de ce dernier.

Comme directeur, Protain est chargé en 1807 de concevoir les décors pour *La Vestale*, un opéra en trois actes de Gaspare Spontini sur un livret d'Étienne de Jouy créé pour la salle Montansier. Le propos inspiré d'un texte de Johann Joachim Winckelmann raconte l'histoire des amours interdits de Licinius, un général romain, avec Julia, une belle vestale ayant fait vœu de chasteté. Ayant rompu ses engagements, la jeune femme condamnée à être enterrée vivante est finalement

sauvée par un signe des dieux. Une gouache inédite semble correspondre au projet de décor du dernier acte conçu par Protain. La scène s'ouvre à travers des arbres sur un cimetière avec à l'arrière-plan la ville antique dominée par le Quirinal et le temple de la Fortune. Devant, au centre, le décorateur a installé le foyer embrasé sur lequel Julia fera brûler son voile. Sur une gravure de la même époque, on peut voir dans le rôle-titre l'actrice Caroline Branchu agenouillée au pied d'un foyer en tous points identique à celui du décor. Une autre gravure de Karl Friedrich Schinkel représentant le décor du troisième acte, lors de la reprise à Vienne en 1810, montre une composition modifiée, mais proche du décor original de Protain.

Le 29 décembre 1807, soit moins de deux semaines après la création de *La Vestale*, Degotti est rappelé pour remplacer Protain à qui on reproche «un manque de zèle et un défaut de cette assiduité si nécessaire pour la surveillance des travaux.» De la main de Protain nous ne connaissons aucun projet de décor avéré et cette gouache pour *La Vestale* semble la seule à ce jour pouvant témoigner de son indéniable talent dans ce domaine. En 1810, Degotti sera à son tour remplacé par Jean-Baptiste Isabey qui laissera sa place en 1816 à Charles Ciceri. Ce dernier se chargera en 1821 de créer de nouveaux décors pour la reprise de *La Vestale* de Spontini sur la scène de l'Opéra rue Le Pelletier. L'un des dessins conservés de Ciceri présente une étude de détail pour l'arrière-plan du troisième acte qui reprend assez fidèlement la gouache de Protain.



Charles Ciceri, *Le Champ d'exécution* [*La Vestale*, reprise pour le Théâtre de l'Opéra (salle Le Peletier)], vers 1821, crayon, plume et lavis sur papier, Paris, BnF



5. Félix BOISSELIER,
dit BOISSELIER L’ÂÎNÉ (1776-1811)

Allégorie de la France protégeant la Grande Dominique,
vers 1810

Lavis d’encre et crayon sur papier

18 × 13,5 cm

En bas à droite, légendé et signé dans le motif *Granda Dominique/*
Boisselier et du monogramme *FB*

Né en 1776, Félix Boisselier grandit à Bourbonne-les-Bains, une petite ville de Haute-Marne. À quatorze ans, il entre en apprentissage auprès d’un peintre attaché à la manufacture de papiers peints Réveillon avant de s’inscrire en 1798 à l’École des beaux-arts où il fréquente l’atelier du peintre Jean-Baptiste Regnault. Concourant pour le prix de Rome, il est vainqueur en 1805, mais faute de moyens et de place, n’obtient pas le droit de partir à Rome en pensionnat. L’année suivante, le jury lui ayant décerné de nouveau le premier prix, Boisselier peut enfin prendre la route de l’Italie. Accompagné de son jeune frère de seize ans Antoine Félix, le lauréat qui se fait désormais appeler «l’Aîné» arrive à Rome et entre à la Villa Médicis le 1^{er} janvier 1807. Durant son pensionnat, Boisselier affirme son adhésion au style néoclassique et multiplie les dessins aux sujets allégoriques inspirés par l’Antiquité.

L’une de ces feuilles, tracée au crayon et relevée de lavis brun, représente une figure féminine nimbée, assise sur un trône de pierre. Elle enlace avec affection les bustes de deux jeunes gens sculptés dans le marbre. À ses pieds, un chien symbole de fidélité est endormi. La composition est complétée par deux éléments de décor qui peuvent contextualiser le sujet : un volcan à l’arrière-plan et un palmier sur la droite. En différents points de la feuille, l’artiste a ajouté du texte, le plus souvent illisible hormis la mention

«Granda Dominique» placée juste au-dessus de sa signature. S’il n’existe pas à proprement parler de Grande Dominique, l’île de la Dominique située au cœur des Antilles françaises était appelée par les Kalinagos, peuple autochtone, *Wai’tu kubuli* que l’on peut traduire par «son corps est grand». Cette île, qui tient son nom de sa découverte par Christophe Colomb un dimanche, fut au cours des siècles l’objet de vives tensions entre la France et l’Angleterre. Espagnole jusqu’en 1625, elle passa sous souveraineté française jusqu’au traité de Paris de 1763 par lequel elle fut cédée aux Anglais. Reconquise par la marine royale française en 1778, l’île donne lieu à de fréquents affrontements entre les deux armées. De 1805 à 1814, les gazettes évoquent régulièrement ces tensions militaires et diplomatiques. L’un de ces articles, arrivé jusqu’à Rome, aura sûrement inspiré son sujet à l’artiste qui avec cette allégorie veut montrer la fidélité et l’affection de la France à ses lointains enfants. Après 1814, la Dominique redevient anglaise jusqu’à son indépendance en 1978.

Félix Boisselier ne terminera pas son pensionnat. D’humeur mélancolique, il se suicide en se jetant dans le Tibre début janvier 1811. À Rome, ses camarades et amis firent élever une stèle en sa mémoire dans la nef de l’église Santa Maria del Popolo. Antoine Félix Boisselier, frère cadet du défunt, poursuivit une brillante carrière de peintre paysagiste.



Félix Boisselier, *Un berger pleurant sur une tombe érigée pour un moustique*, 1808, huile sur toile, coll. part.



6. Victor Jean NICOLLE (1754-1826)

Vue du porche de l'église Saint-Étienne-le-Rond à Rome, 1810

Aquarelle et encre sur papier

20,4 × 31,2 cm

Signé en haut à gauche *V. J Nicolle*

Annoté au revers du montage *Vue du Porche de l'Eglise de St Etienne le Rond./et des restes de l'aqueduc de [l'eau] Claudia à Rome/V J nicolle 1810*

Né à Paris en 1754, Victor Jean Nicolle entre à l'École royale gratuite de dessin à l'âge de douze ans. Il y apprend l'architecture, la perspective et les mathématiques auprès de Nicolas Malhortie avant de remporter le grand prix de perspective en 1771. Nicolle poursuit dès lors sa formation dans l'atelier d'architecture de Louis-François Petit-Radel jusqu'en 1774. Chez ce nouveau maître, il se familiarise avec les œuvres du graveur Giovanni Battista Piranesi qui font naître en lui un profond désir de découvrir l'Italie. Sans fortune, le jeune artiste doit cependant patienter jusqu'à la fin de la décennie suivante pour entreprendre son Grand Tour. On estime, grâce à certaines mentions datées sur ses dessins, que Nicolle arrive à Rome en 1787 et demeure en Italie plus d'une dizaine d'années. Durant cette période, fort de ses études d'architecte, il se spécialise dans la réalisation minutieuse de dessins et d'aquarelles représentant les principaux sites de la Ville éternelle et de ses environs. De retour en 1799 dans un Paris au climat politique apaisé, l'artiste produit de nombreuses vues de la capitale qui rencontrent un succès immédiat auprès des collectionneurs. Après s'être marié en 1805, Nicolle décide de reprendre la route de l'Italie l'année suivante.

Au cours de ce second séjour romain, de 1806 à 1811, l'artiste s'intéresse à l'architecture atypique de l'église Santo

Stefano Rotondo. Basilique mineure construite au V^e siècle, l'édifice adopte un plan central circulaire, inspiré de celui de l'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem. Installé sous le porche, qu'il anime de quelques figures, Nicolle restitue à l'aquarelle chaque petit détail et toutes les imperfections dues au passage du temps. À travers les arcades séparées par de hautes colonnes en marbre, il laisse voir les ruines de l'aqueduc de Claude dominant le paysage. Fait surprenant, l'artiste, pour une fois, semble avoir plié la réalité à ses choix de composition en ajoutant une arcade et deux colonnes au portique. Cette curiosité, qu'aucune modification historique du bâtiment ne peut justifier, se retrouve dans une autre aquarelle (marché de l'art parisien en 2025) représentant le porche de l'église, mais cette fois depuis la cour.

Victor Jean Nicolle quitte définitivement l'Italie en 1811. De retour en France, sa production alterne entre répétitions de motifs italiens et vues parisiennes destinées à un public d'amateurs. Jusqu'à sa mort en 1826, l'artiste réalise des centaines voire même des milliers d'aquarelles et de dessins, le plus souvent de petits formats, dans un style minutieux et lumineux immédiatement reconnaissable. Ses œuvres constituent un témoignage majeur sur l'état architectural de Paris et de Rome au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles.



Victor Jean Nicolle, *Vue de la cour, du portique et de l'entrée de l'Eglise Santo Stefano Rotondo à Rome*, plume, encre brune, lavis brun et gris, et aquarelle sur papier, coll. part.



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

Étude de soldat mort pour la Révolte du Caire, vers 1809-1810

Pierre noire, sanguine et craie blanche sur papier

20 × 38,4 cm

En bas à droite, cachet non identifié (L.2008a)

Provenance : famille Becquerel, France; Malcolm Forbes, New York ; Richard L. Feigen & Co., New York

Exposition : *Methods and Media: Drawings from the Birmingham Museum of Art*, Birmingham, Birmingham Museum of Art, 10 janvier au 7 avril 2002, n° 5

Œuvre en rapport : Anne Louis Girodet-Trioson, *Révolte du Caire* [Salon de 1810, n° 369], huile sur toile, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon



Anne Louis Girodet-Trioson, *Révolte du Caire*, 1809-1810, huile sur toile, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon

Au cours de la campagne d’Égypte menée par le général Bonaparte, les Égyptiens s’opposent vivement à la présence française. Suite à la prise du Caire le 5 thermidor an VI (23 juillet 1798) et à l’instauration progressive de plusieurs impôts d’occupation, les habitants de la ville se soulèvent le 21 octobre. Bonaparte, surpris, perd près de huit cents hommes et répond violemment à l’insurrection qu’il écrase dans le sang. Plus de cinq mille Cairotes meurent durant ces combats. Une dizaine d’années plus tard, le jeune général devenu empereur charge son directeur général des musées impériaux, Vivant Denon, témoin des événements, de choisir un peintre pour glorifier l’épisode. Son choix se porte alors sur Anne Louis Girodet auquel il confie le soin de réaliser une grande toile sur le sujet.

Ancien élève de Jacques Louis David, Girodet avait remporté le prix de Rome en 1789. Apprécié de Napoléon dont il avait peint un portrait en premier Consul dès 1802, l’artiste vient de connaître un immense succès au Salon avec son *Atala au tombeau* exposé en 1808. Bien que pouvant interroger plusieurs témoins de la révolte, Girodet choisit de prendre une certaine liberté pour illustrer ce combat de manière plus allégorique qu’historique. Il multiplie néanmoins les études au crayon et au pastel pour restituer les nombreuses figures de sa composition et leurs costumes militaires et orientaux. L’un de ses dessins montre un jeune soldat français mort allongé sur le sol et vu de dos. Tronquée

sous les genoux, la figure porte un costume de dragon et un casque métallique orné d’une crinière noire. Tracé à la pierre noire relevée de craie blanche et d’un peu de sanguine, le modèle ne se retrouve pas à l’identique dans la composition définitive, mais peut être rapproché du soldat mort installé au centre dans la partie basse de l’œuvre. La découpe de la figure suggère que l’artiste aurait pu envisager de la placer au premier plan à gauche, là où l’on peut voir celle d’un Oriental allongé. Le grand nombre d’esquisses permet de suivre les hésitations de Girodet dans la mise en place des plusieurs dizaines de personnages qui composent l’œuvre finale.

L’immense toile de plus de trois mètres par cinq mètres est présentée au Salon de 1810. Destinée à la galerie de Diane du palais des Tuileries, l’œuvre marque le public en mêlant souffle épique et exotisme des costumes. Girodet, admirateur de Gros et de David, intègre dans sa composition plusieurs références aux toiles de ses modèles, puisant dans *Les Pestiférés de Jaffa* ou dans *Les Sabines* certains éléments de son tableau. Cette année-là, Girodet remporte le premier prix au concours décennal de 1810 pour sa *Scène du Déluge* exposée quatre ans plus tôt et devance son maître David dont la toile, *Les Sabines*, ne reçoit que le second prix. La *Révolte du Caire* sera transférée au château de Versailles en 1835 échappant ainsi aux flammes qui détruiront le palais des Tuileries durant la Commune.



8. Claude BONNEFOND (1796-1860)

Autoportrait présumé, vers 1812

Pierre noire sur papier

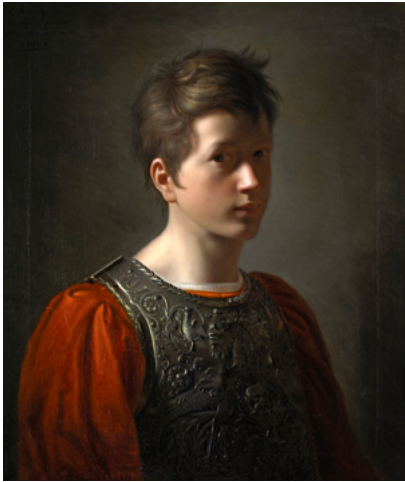
46,7 × 34 cm

Mention postérieure au centre vers la gauche 1829

Provenance : famille Lacuria, Lyon

Fils de boulanger, Claude Bonnefond naît à Lyon en 1796. Très tôt orphelin de père, il est élevé par sa mère et son second mari également boulanger. Après avoir grandi au milieu des sacs de farine, le jeune garçon entre en 1808 à l'école des beaux-arts installée au palais Saint-Pierre de Lyon. Alors qu'il n'a que douze ans, Bonnefond commence sa formation auprès de Pierre Révoil et montre un talent précoce pour le portrait qui lui vaut d'être récompensé dès l'année suivante par un prix en classe de figure. À cette époque, il dessine ses camarades d'école et fait ses premiers autoportraits. Sur une peinture datée de 1812, le jeune artiste âgé de seize ans se représente en buste de trois quarts affublé d'un costume de théâtre à l'antique. La moitié du visage plongée dans l'ombre par un savant effet de clair-obscur, le modèle nous regarde. Ses cheveux bruns légèrement ondulés sont coupés court sous la nuque et relevés sur le sommet de la tête. Pour une autre toile peinte probablement à la même époque, Bonnefond prend la pose devant un miroir simplement vêtu d'une peau de mouton et tenant une croix en roseau pour évoquer la figure de saint Jean-Baptiste enfant.

Durant sa période de formation, Claude Bonnefond réalise un certain nombre de portraits tracés à la pierre noire en hachures croisées et serrées. L'un d'entre eux montre un



Claude Bonnefond, *Autoportrait à seize ans*, 1812, huile sur toile, Lyon, musée des Beaux-Arts

adolescent en buste regardant vers la droite. Habillé d'une chemise à haut col fermé par un foulard et d'une veste épaisse, le modèle partage les traits de l'autoportrait en soldat romain peint par Bonnefond en 1812 : visage arrondi, pommettes rebondies, bouche pincée, nez long, petits yeux et lobes d'oreilles descendants. Ses cheveux un peu plus longs et bouclés sont eux aussi relevés sur le dessus du crâne et ornés d'un petit épi. Ce qui semble être un autoportrait inédit de l'artiste fut conservé durant près de deux siècles par la famille Lacuria dont deux des membres furent des élèves de Bonnefond.

Ses études terminées, Claude Bonnefond commence à exposer ses œuvres à Lyon en 1814, puis à Paris en 1817. Après un bref passage dans l'atelier de Pierre Narcisse Guérin, le peintre part pour l'Italie en 1824. Ce séjour de plus de six ans lui permet de faire évoluer son style vers plus de douceur et lui offre ses premiers succès publics. À son retour en 1830, la ville de Lyon lui offre la place de directeur de l'école des Beaux-Arts, suite au départ de Révoil. À ce poste, durant trente ans, Bonnefond participe à l'émergence d'une génération de jeunes talents lyonnais parmi lesquels les frères Clément et Jean-Louis Lacuria, à l'un desquels il dut offrir ce saisissant autoportrait de jeunesse.



9. Jean Pierre GRANGER (1779-1840)

Portrait d’Adélaïde Palmyre Delarue Caron de Beaumarchais (1797-1835) à la manière d’un buste sculpté, vers 1815

Pierre noire sur papier

21,6 × 16 cm

Annoté au dos du montage *Melle Palmyre Delarue/Par Granger* et une autre annotation *Melle Palmyre Delarue de Beaumarchais/épousa M. Jean Eugène Poncet/dont elle aura un fils (sans postérité)/et une fille qui devint Mme Rouilleaux Dugay*

Jean Pierre Granger, *Portrait présumé du frère de l'artiste*, vers 1815, huile sur toile, coll. part.



Fils d’un vitrier parisien, Jean Pierre Granger s’initie très jeune à la peinture et au dessin auprès d’Angélique Briceau et de son mari le graveur Louis Jean Allais. À seize ans, fort de cette première formation, le jeune homme entre à l’École des beaux-arts. Il y suit l’enseignement de Jean-Baptiste Regnault avec lequel, durant quatre années, il apprend les bases du métier de peintre, puis quitte ce maître pour rejoindre l’atelier de Jacques Louis David en 1799. Ce dernier a su attirer autour de lui un grand nombre d’élèves aux profils très divers ; parmi eux, un jeune Montalbanais, Jean Auguste Dominique Ingres, avec lequel Granger va se lier d’une amitié durable. Les deux hommes remportent successivement le grand prix de l’École : Granger en 1800, puis Ingres l’année suivante. La situation économique et politique de la France retarde cependant leur départ pour l’Italie jusqu’en 1806. Arrivés à Rome à quelques mois d’écart, Ingres et Granger, qui résident à la Villa Médicis, restent très proches.

De retour en France en 1813, après un séjour de presque sept années en Italie, Jean Pierre Granger peut enfin profiter de son statut d’ancien lauréat du grand prix de peinture et reçoit ses premières commandes. Récompensé dès 1812 pour l’un de ses envois, l’artiste participe régulièrement au Salon les années suivantes. Probablement réalisé vers 1815, un dessin très abouti témoigne de ses qualités graphiques et de son intégration dans la bonne société parisienne.

De petit format, l’œuvre tracée à la pierre noire représente un buste de jeune femme sculpté dans le goût de l’antique. Une mention au dos de l’encadrement d’origine permet de connaître l’identité du modèle. Il s’agit d’Adélaïde Palmyre Delarue Caron de Beaumarchais, fille d’André Toussaint Delarue, ancien aide de camp du général Lafayette et d’Amélie Eugénie Caron de Beaumarchais, fille du célèbre auteur du *Barbier de Séville* et du *Mariage de Figaro*. Granger choisit de présenter la jeune femme non pas sous la forme d’un portrait traditionnel, mais tel un buste en trompe-l’œil à la manière des sculptures de Lorenzo Bartolini, artiste italien que le peintre a pu fréquenter en Italie. Possible objet de commande, ce dessin pourrait être également un cadeau fait par le peintre à l’occasion du mariage de Palmyre avec Jean Jacques Eugène Poncet, un militaire du cercle de Lafayette, le 12 avril 1815.

Granger, dont certaines œuvres sont visibles dans des églises parisiennes, telle son *Adoration des Mages*, à Notre-Dame-de-Lorette, nommera sa fille, née en 1819, Palmyre comme le modèle de son dessin. Le peintre, mort en 1840, ne peut assister au mariage de celle-ci avec le romancier et dramaturge Paul Meurice en 1843. Son ami Ingres fut l’un des témoins de l’événement et fit son portrait dessiné, aujourd’hui conservé à la maison Victor Hugo à Paris.



10. Sophie Clémence LACAZETTE (1774-1854)

Portrait d'un jeune cadet de la Marine, vers 1815

Pierre noire et craie blanche sur papier

22,5 × 18,5 cm

À vue : 15 cm de diamètre

Signé en bas à gauche dans la marge *S+++Cl^e Lacazette*

Le 20 septembre 1774, Sophie Clémence Lacazette est née à Lyon. Fille de Pierre Lacazette, établi comme maître-perruquier, et de Claudine Giraud, nous ne savons rien de sa jeunesse ni du contexte de sa vocation artistique. Installée à Paris au 4 de la rue Neuve Saint-Augustin, elle se déclare comme ayant été l'élève de Jean Baptiste Regnault et de Jean Baptiste Jacques Augustin. Regnault est considéré comme l'un des premiers maîtres de Constance Marie Charpentier, l'une des plus célèbres femmes artistes du tournant des deux siècles. L'étude des œuvres de Sophie Clémence Lacazette montre cependant la prédominance de l'influence d'Augustin sur sa manière. Excellent dessinateur et portraitiste, ce dernier recevait des femmes dans son atelier, à l'image de sa future épouse, la peintre Pauline du Cruet. Mademoiselle Lacazette évolue donc dans le contexte artistique du Premier Empire, période durant laquelle les femmes artistes sont nombreuses et reconnues. Elle participe régulièrement au Salon à partir de 1808 et présente durant trente ans exclusivement des portraits, le plus souvent qualifiés de miniatures.

Inscrit dans un cercle de quinze centimètres, l'un de ses modèles nous regarde en souriant. Tracé d'un crayon noir aiguisé et relevé de craie blanche, l'adolescent de moins de quinze ans porte un costume militaire sans galons ni médailles. Sa veste sombre, ajustée et au col droit relevé,

est agrémentée d'épaulettes en fil d'or tressé signe de son probable statut d'aspirant de la Marine française. Sous l'Empire et la Restauration, l'École spéciale de Marine installée à Brest recevait ses élèves dès l'âge de onze ans, mais plus généralement entre douze et quatorze ans. La formation de ces cadets durait plusieurs années avant de pouvoir devenir aspirant vers l'âge de quinze ans. Le jeune élève, dont l'identité ne nous est pas parvenue, devait être le fils d'une famille d'officiers, statut pouvant expliquer son intégration précoce puis son évolution rapide dans sa scolarité. Ses traits fins et ses grands yeux noirs trahissant la jeunesse se prêteraient plus au portrait d'un enfant jouant aux petits soldats qu'à celui d'un futur officier.

À partir de 1814, Sophie Clémence Lacazette ajoute une particule à son patronyme d'artiste lors de ses participations au Salon, quelques fois attachée et d'autres dissociée. Son nom toujours précédé de la mention «Mlle» suggère qu'elle ne s'est jamais mariée ou, du moins, jusqu'à sa dernière exposition en 1838. Après cette date, Mademoiselle Lacazette disparaît des livrets. Restée à Paris, elle y décède en 1854 à l'âge de quatre-vingts ans. Ses œuvres destinées à un public privé sont aujourd'hui conservées dans plusieurs musées tels celui de Lyon, sa ville de naissance, ou au National Museum de Stockholm en Suède.

Alexandre Humbert Chatelain,
Portrait de Sophie Clémence Delacazette à son chevalet, encre et aquarelle sur papier, coll. part.



11. Henri Joseph de FORESTIER (1787-1872)

Mentor sépare Télémaque d'Eucharis, vers 1817

Encre, gouache et crayon sur papier

14,1 × 18,7 cm

Annoté au revers du montage *Forestier. / Page tirée de / l'album du G^{al} de Brack / ami de l'artiste*

Les Aventures de Télémaque est un roman de Fénelon écrit vers 1694 et publié en 1699 contre le souhait de son auteur. Présenté comme un roman épique, le texte devait servir de manuel moral à l'usage du jeune duc de Bourgogne, le petit-fils de Louis XIV. L'histoire s'inspire ouvertement de l'*Odyssée* d'Homère et de l'*Énéide* de Virgile, mais concentre le récit autour de la figure de Télémaque, le fils d'Ulysse parti à la recherche de son père disparu. Perçu comme une satire politique, le livre provoqua la disgrâce de Fénelon à la cour tout en lui offrant immédiatement célébrité et popularité. Durant le XVIII^e siècle, l'épopée de Télémaque va influencer les auteurs des Lumières et inspirer quelques artistes tels que Charles Natoire et Angelica Kauffmann. C'est cependant au début du siècle suivant que les peintres et les illustrateurs vont se saisir en nombre du sujet : Charles Meynier dans une grande toile exposée au Salon de 1800 puis Anne Louis Girodet quelques années plus tard pour un projet de lithographie.

Henri Joseph de Forestier puise à son tour dans le livre de Fénelon en 1817 pour un dessin lorsqu'il est pensionnaire de la Villa Médicis. Né à Saint-Domingue dans une famille de planteurs, il était arrivé en France vers 1803 et s'était inscrit l'année suivante à l'École des beaux-arts dans les ateliers de François André Vincent et de Jacques Louis David. Après avoir reçu un second prix en 1812 sur le sujet d'«Ulysse et Télémaque massacrant les prétendants de Pénélope», il est lauréat l'année suivante avec sa proposition sur le thème de la mort de Jacob. Arrivé à Rome en 1814, il poursuit son

apprentissage sous la direction de Charles Thévenin. Pour son dessin de 1817, Forestier choisit d'illustrer le moment où Télémaque, venu s'échouer sur l'île de Calypso, doit se résigner à quitter les lieux pour repartir à la recherche de son père. Ce départ, rendu douloureux par l'amour du jeune homme pour la nymphe Eucharis, est pressé par la déesse Athéna sous les traits du sage Mentor. Télémaque, représenté nu au centre de la page, est tiré d'un côté par son précepteur et de l'autre par son aimée. L'œuvre très aboutie montre l'influence de Théodore Géricault et de Jean Victor Schnetz, que Forestier fréquente à Rome en 1817. Tous affectionnent alors la technique consistant à tracer leurs compositions à la pierre noire et à l'encre sur des feuilles préparées en brun avant de les relever de larges aplats de gouache blanche. Le musée Bonnat à Bayonne et le musée du Louvre conservent des feuilles par Forestier à la technique similaire.

Selon une mention au revers du dessin, l'auteur de retour en France aurait offert cette œuvre au général Antoine Fortuné de Brack qui est qualifié d'«ami de l'artiste». Tout au long de sa carrière, Henri de Forestier ne participe que cinq fois au Salon en y exposant seulement huit toiles entre 1819 et 1855. L'État qui se porte régulièrement acquéreur de ses œuvres le décore de la Légion d'honneur en 1832. Artiste rare, Forestier s'implique dans les événements de la Révolution de 1848 puis disparaît lentement de la scène artistique. Il décède à Paris en décembre 1872, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans.



Henri de Forestier, *Allégorie des Arts*, 1816, encre, gouache et crayon sur papier, Paris, musée du Louvre



12. Pieter VAN HANSELAERE (1786-1862)

Zéphyr poussant Aphrodite vers les rives de Chypre,
vers 1820

Lavis et gouache sur papier

20 × 24 cm

Signé en bas à droite *PVHanselaere/fecit*



Pieter Van Hanselaere, *Andromède*, huile sur toile, coll. part.

Né à Gand le 31 juillet 1786, Pieter Van Hanselaere entre durant l’adolescence à l’Académie royale des beaux-arts de sa ville natale. Sous la direction de Pierre Van Huffel, il se forme au dessin et à la peinture. Son talent précoce lui permet de remporter différents prix et l’incite à poursuivre son apprentissage à Paris. Âgé de vingt-trois ans en 1809, il rejoint l’atelier du peintre Jacques Louis David, suivant les traces d’autres artistes belges tels que François Joseph Navez, Joseph Paelinck ou Joseph Denis Odevaere. De retour à Gand en 1812, Hanselaere y obtient lors du salon deux ans plus tard le Prix de peinture d’Histoire pour son tableau *Le Sacrifice d’Abel*. En récompense la ville lui octroie une pension qui lui permet de se rendre en Italie. Arrivé à Rome en 1816, il découvre la péninsule et se rend jusqu’à Naples où ses œuvres sont appréciées par les hauts dignitaires de la cour qui lui commandent des portraits. L’artiste travaille alors avec assiduité composant des œuvres aux thèmes variés.

De cette période doit dater un dessin d’inspiration mythologique illustrant un épisode de la naissance d’Aphrodite. Hésiode, dans sa *Théogonie*, associe les origines de la déesse à la castration d’Ouranos dont les attributs tombés en mer auraient donné vie à la nouvelle entité. Chez lui, Aphrodite est escortée jusqu’à Chypre par Éros, le dieu de l’amour. Pour Homère, comme raconté dans son

deuxième *Hymne à Aphrodite*, elle serait la fille de Zeus et de l’Océanide Dioné et aurait été poussée vers le rivage de l’île par Zéphyr, le dieu du vent. Ce thème iconographique a donné lieu à de très nombreuses représentations sur tous les supports et dans toutes les techniques depuis l’Antiquité. Hanselaere ne semble pas vouloir choisir entre les deux mythes et fait accompagner Aphrodite par une figure d’adolescent qui tient autant d’Éros, ailé avec un carquois, que de Zéphyr soufflant sur la voile pour la faire avancer. Son dessin réalisé à l’encre brune et à la gouache blanche sur un papier gris-bleu place la déesse au centre de la composition. Sa posture s’inspire d’une célèbre sculpture antique, la *Vénus accroupie* dont l’original hellénistique a été maintes fois reproduit à l’époque romaine puis largement interprété par les artistes de la Renaissance.

En 1828, Pieter Van Hanselaere est depuis plus de dix ans en Italie lorsqu’il postule aux fonctions de professeur à l’Académie de Naples. La place étant finalement attribuée à Joseph Franque, Hanselaere décide de rentrer à Gand où il obtient le poste de premier professeur à l’Académie royale des beaux-arts en août 1829. Dès lors, il participe régulièrement aux expositions de Bruxelles, Gand et Anvers avec des succès répétés tout en recevant des commandes prestigieuses pour des églises.



13. Camille Louise CHENOU,
née LEVESQUE (1795-1862)

Dans l’atelier de Bernard Gaillot (1780-1847), vers 1820

Lavis d’encre et crayon sur papier

18 × 20,5 cm

Annoté en haut à droite *Cecile* et au revers *P.PROUTÉ/2027/7 avril 1945*

Légendé en marge du montage *par m^{me} chenou, née Camille Levesque* et annoté au dos de l’ancien montage *lavis d’encre de Chine, /vers 1820-1825/par Camille LEVESQUE/Dame CHENOU./P.PROUTÉ/2.027/7 avril 1945*

Provenance : galerie Paul Prouté, Paris ; collection particulière

Camille Louise Levesque naît à Paris le 15 juillet 1795 d’un père travaillant au ministère de la Guerre et d’Anne Louise, née Gaillot, sœur du peintre Bernard Gaillot. Initiée au dessin dès son plus jeune âge par son oncle, ancien élève de Jacques Louis David, elle entame véritablement sa formation en rejoignant, une fois adulte, son atelier ouvert aux femmes. Là, accompagnée de sa sœur Cécile, elle fait la connaissance d’une autre jeune artiste, Félicie de Fauveau. À cette époque, autour de 1815, Bernard Gaillot réalise un très beau portrait des deux sœurs Levesque sur fond de paysage. Camille, à gauche, et Cécile, à droite, prennent la pose, vêtues de belles robes dans le goût de l’antique encore à la mode sous l’Empire finissant. À l’arrière-plan, en guise de décor, l’artiste insère l’aqueduc de Louveciennes pour évoquer une région dans laquelle la famille a des attaches. Mariée en 1816 avec Jean Baptiste Parfait Chenou, employé au ministère de la Marine, Camille abandonne son nom de jeune fille pour se faire appeler désormais Madame Chenou.

Lors des séances de travail en atelier, Camille aime dessiner ses condisciples. Ses nombreux dessins, le plus souvent réalisés au lavis d’encre, témoignent de l’ambiance détendue et amicale dans l’atelier de Gaillot. Plusieurs de ses croquis représentent Félicie de Fauveau, la célèbre sculptrice encore jeune femme, prenant des poses variées dans une longue robe noire, coiffée d’un béret ou travaillant. Sur une autre

de ces feuilles, Camille nous montre trois modèles différents, organisés dans la page en trois instantanés séparés. En haut à gauche, un enfant assis sur un banc, esquissé au crayon, manipule entre ses mains un objet que rien ne précise. Plus bas, un jeune homme se tient debout, les mains appuyées sur un entablement. Le regard noir et le front grisé, il regarde vers le lointain. La partie droite est largement occupée par une jeune femme assise palette à la main face à son chevalet. Une mention au crayon précise l’identité du modèle : *Cécile*. Reconnaisable à sa grande taille, ses épaules larges et sa chevelure sombre et bouclée, la sœur de Camille est ici telle que Bernard Gaillot l’avait déjà représentée dans son double portrait.

À partir du début des années 1820, la vie de Camille Chenou est partagée entre Paris et sa maison familiale de Louveciennes. Poursuivant sa carrière artistique, elle offre à l’église de cette ville une grande toile de sa main représentant saint Martin, toujours en place aujourd’hui. Entre 1834 et 1844, elle participe annuellement au Salon en exposant exclusivement des aquarelles de fleurs. L’aînée de ses quatre enfants, prénommée comme elle Camille, épousera plus tard le peintre Anne Louis Félix Hullin de Boischevalier. Madame Chenou, veuve depuis 1853, termine sa vie dans sa propriété de Valenciennes où elle décède à l’âge de soixante-sept ans.



Bernard Gaillot, *Portrait de Camille et Cécile Levesque*, vers 1815, huile sur toile, coll. part.



14. Eugène DEVÉRIA (1805-1865)
et Achille DEVÉRIA (1800-1857)

Béranger et la fée, vers 1825
Crayon sur papier
21,2 × 16,7 cm
Annoté en bas à droite *a. Deveria*
Provenance : collection Pierre et Franca Belfond (éditions Belfond)

«*Amis, hier, j’étais faible et morose, l’aimable fée apparaît à mes yeux. Ses doigts distraits effeuillaient une rose, elle me dit : “Tu te vois déjà vieux. Tel qu’aux déserts parfois brille un mirage, aux cœurs vieillis s’offre un doux souvenir. Pour te fêter tes amis vont s’unir; longtemps près d’eux revis dans un autre âge.” Et puis la fée, avec de gais refrains, comme autrefois dissipa mes chagrins.*»

Pierre Jean de Béranger, «Le Tailleur et la fée», chanson chantée le 19 août 1822

On ne peut que difficilement imaginer quelle fut la célébrité de Pierre Jean de Béranger (1780-1857) en son temps. Entre 1815 et 1850, sa notoriété était plus grande que celle d’Hugo ou de Lamartine et ses vers étaient connus de tous. Né à Paris, le jeune Béranger grandit auprès de son grand-père maternel, Pierre Champy un tailleur installé rue Montorgueil. Par la suite il entre comme apprenti dans une imprimerie où il découvre les œuvres de Rousseau et sa vocation de poète. En 1795, le jeune homme commence à composer ses premiers vers. Ces poèmes ne rencontrant pas le succès, l’auteur décide de les transformer en chansons. Rapidement populaires, ses textes défendent une certaine vision du libéralisme et sont profondément antiroyalistes. Au retour de la monarchie en 1815, l’écrivain devient le porte-drapeau des oppositions et la voix du peuple qui gronde. Poursuivi à de nombreuses reprises par le pouvoir, il est incarcéré plusieurs mois en 1821. Libéré, Béranger peut à l’occasion de son anniversaire le 19 août 1822 chanter devant ses amis un nouveau texte de sa composition : *Le Tailleur et la fée*.

Dans cette chanson autobiographique, publiée pour la première fois en 1822, le chansonnier évoque sa petite enfance protégée par la bienveillance d’une fée ainsi que la figure tutélaire de son grand-père. Le plus souvent illustré par les meilleurs artistes romantiques du temps, ce texte inspire

aux crayons d’Henry Monnier ou Camille Roqueplan de saisissantes images lithographiées. Les frères Achille et Eugène Devéria, respectivement âgés de vingt-deux et dix-sept ans à la sortie de la chanson, vont travailler ensemble vers 1825 sur une composition illustrant le texte du *Tailleur et la fée*. À cette époque les deux jeunes artistes travaillent le plus souvent ensemble, même si l’aîné se présente comme dessinateur et illustrateur laissant à son cadet le rôle de peintre dans la fratrie. Un dessin au crayon portant une mention «a. Deveria» montre Béranger, élégamment vêtu, assis dans un fauteuil. Surpris par l’apparition d’une figure féminine en costume oriental au milieu d’une épaisse fumée, le chansonnier se tourne brusquement. Sur la gauche, l’espace est fermé par un épais rideau noué. Ce dessin qui prépare à une peinture exécutée par Eugène Devéria – mais aujourd’hui non localisée – est par la suite traduit en lithographie. Il est difficile de déterminer auquel des deux frères revient l’invention de la composition et il est plus juste de considérer qu’elle est le résultat d’une complice collaboration.

Au Salon de 1827, l’exposition de *La Naissance d’Henri IV* par Eugène Devéria assure à l’artiste une gloire immédiate. Les nombreux commentaires de l’époque saluent cependant le talent des deux frères et l’œuvre comme le résultat de leur association.



Eugène Devéria, *Béranger et la Fée*, lithographie, Paris, chez Schroth, Paris, BnF



Nous remercions Olivia Voisin, spécialiste des deux artistes, pour son aide et pour avoir identifié le sujet de ce dessin.

15. Louis Fortuné DELARÜE (1794-1857)

La Sortie au parc, vers 1827
Aquarelle, encre et crayon sur papier
15,5 × 11,5 cm
Signé des initiales en bas à droite *F. D.*



Louis Fortuné Delarüe, *La Famille Ciceri*, 1829, aquarelle sur papier, Paris, fondation Custodia

Né à Amiens en 1794, Fortuné Delarüe est le frère aîné de Pierre Théophile Delarüe, né dans la même ville en 1799 et qui deviendra à Paris un important éditeur et lithographe. Au cours des années 1820, Pierre Théophile travaille chez l'imprimeur Charles Louis Bernard dont il devient le gendre avant de prendre sa succession en 1829. À ce titre, il collabore avec le caricaturiste Henry Monnier dont il lithographie les dessins. À Paris à la même époque, Fortuné commence à publier certaines de ses images humoristiques dans un style proche de celui de Monnier.

En 1827, Fortuné Delarüe voit dix-huit de ses dessins lithographiés et coloriés réunis dans un recueil sous le titre de *Tableau de Paris, ou Costumes, habitudes et usages des Habitants de cette Capitale*. Imprimées et publiées par Charles Motte, les planches sont présentées comme ayant été dessinées d'après nature par l'auteur. Si l'esthétique générale est celle des caricatures du temps, la manière d'aborder les différents sujets ne cherche pas ici à se teinter d'humour. L'une des compositions, titrée *Jardin du Luxembourg*, montre le célèbre parc de la capitale animé d'une infinité de figures. Au centre, une femme en costume d'employée de maison se cache derrière un pot de fleurs pour amuser une fillette. L'éducation et la garde des enfants issus de milieux aisés étaient à cette époque souvent confiées au soin de nourrices,

de gouvernantes ou de précepteurs. Sur une aquarelle qui ne semble pas avoir été publiée, Fortuné Delarüe présente une élégante jeune femme, affairée à surveiller cinq enfants, quatre fillettes et un garçon, lors d'une promenade dans un jardin public. Coiffée d'un chapeau de paille à larges bords, elle tient entre ses bras la plus jeune, sans quitter du regard les autres bambins qui s'amuse ou attendent en regardant le sol. Plutôt qu'une jeune mère, il doit s'agir ici encore d'une employée chargée de surveiller et d'occuper les enfants.

De la vie et de la carrière de Fortuné Delarüe nous ne savons que très peu de choses si ce n'est que ses publications semblent s'interrompre au cours des années 1830. Une information cependant nous est parvenue grâce à une aquarelle datée de 1829. Fortuné Delarüe y montre la famille du peintre et décorateur Charles Ciceri entouré de son épouse, de ses deux filles et de son fils lors d'une sortie en forêt de Fontainebleau. Une inscription au dos de l'œuvre précise que Delarüe à ce moment précis était fiancé avec l'une des filles Ciceri, Félicie. Si les archives nous informent que cette union ne fut jamais scellée, il est possible que ce soit par l'intermédiaire de cet hypothétique futur beau-père, directeur des décors de l'Opéra, que Fortuné reçût la commande de plusieurs dessins pour des costumes de théâtre à la fin des années 1820.



16. Louis BOULANGER (1806-1867)

Cortège nocturne, vers 1830

Encre et crayon sur papier

20,5 × 19,5 cm

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

Proche de Victor Hugo et d'Alexandre Dumas, Boulanger collabore régulièrement avec eux tant comme illustrateur que pour la conception de costumes destinés à leurs pièces de théâtre. Ses deux amis qui excellent dans les genres du drame et du roman historiques influencent forcément son travail. Dumas avec sa pièce *Henri III et sa cour* en 1829, et Hugo

avec *Hernani*, participent d'un goût nouveau pour la période médiévale et la Renaissance. Dans certains cas, Boulanger s'inspire de leurs textes pour créer des œuvres originales peintes ou dessinées sans que celles-ci soient publiées ultérieurement. Sur une feuille presque carrée, l'artiste évoque au lavis d'encre brune un cortège nocturne composé de nombreuses figures en costumes du XV^e ou XVI^e siècle. Le groupe principal guidé par un homme de petite taille descend un escalier, torches à la main. Au premier plan, le bas des marches est encadré par deux personnages, l'un tenant un flambeau et l'autre s'appuyant sur sa hallebarde. En l'absence de titre ou d'annotation, la scène ne nous donne que peu d'indices pour identifier précisément son sujet. Boulanger a produit un grand nombre d'images nocturnes éclairées au flambeau que ce soit pour illustrer *Notre-Dame de Paris* ou librement inspirées par des pièces d'Hugo telles *Hernani*, *Ruy Blas*, *Lucrece Borgia* et *Marion Delorme*.

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



Gustave Boulanger, *Après le duel* [illustration pour *Marion de Lorme*, édition Renduel, 1836], lavis de sépia sur papier, Paris, maison de Victor Hugo



17. Lancelot Théodore TURPIN DE CRISSÉ (1782-1859)

Restes du château de Douville-sur-Andelle, 1830

Encre sépia et crayon sur papier

29,2 × 18 cm

Signé du monogramme et daté en bas à droite *T·T/1830*

Légendé, hors vue, dans la marge inférieure *Restes du château du pont St. Pierre/Près de Radepont*

Provenance : collection particulière, New York

La commune de Pont-Saint-Pierre en Normandie possède au moins quatre édifices appelés «le château» au fil du temps. Le plus grand, toujours debout aujourd’hui, reste le château de Pont-Saint-Pierre que l’on nomme également château de Logempré. Lorsque Lancelot Turpin de Crissé se rend dans cette région en 1830, il est reçu par son ami Augustin du Bosc, marquis de Radepont. À cette époque, le château de Pont-Saint-Pierre, toujours occupé et en fonction, ne pouvait être qualifié de «restes». L’auteur du dessin précise que le bâtiment représenté est près de Radepont, une petite ville située à quelques kilomètres à l’est de Pont-Saint-Pierre. Il est donc plus probable que Turpin se soit arrêté pour dessiner devant le château de Douville construit au XII^e siècle sur les bords de l’Andelle. Au XIX^e siècle, l’ensemble inoccupé depuis 1492 n’est plus qu’une ruine dominant la rivière. Après avoir servi longtemps de carrière de pierre, le bâti en grande partie effondré a peu à peu été envahi par la végétation. Avec talent et minutie, Turpin retranscrit à la plume et au lavis d’encre sépia la vue qui lui est offerte. Utilisant la réserve du papier pour éclairer certaines parties de son motif, l’artiste accentue les contrastes entre ombres et lumières en fonçant ses encres.

Lancelot Théodore Turpin de Crissé fut à la fois peintre, administrateur des Beaux-Arts et collectionneur. Né à Paris dans une famille d’aristocrates et de militaires, il est sensibilisé dès son enfance à l’art par ses deux parents qui pratiquent la peinture. Après la mort de son père en 1800, le jeune artiste

Lancelot Théodore Turpin de Crissé, *Une partie du Château de Mostuejoul*, 1830, crayon et encre sur papier, New York, Metropolitan Museum



est soutenu financièrement par son parrain le comte de Choiseul-Gouffier qui lui permet de se rendre en Italie. À Rome entre 1806 et 1807, il loge près de la Villa Médicis et fréquente les pensionnaires de l’Académie fraîchement installée sur le Pincio. De retour en France, il accumule les charges administratives et, à la faveur de la Restauration, est nommé en 1825 inspecteur général de la Maison du Roi attaché au département des Beaux-Arts, des manufactures royales et des théâtres. Profondément monarchiste, il abandonne toutes ses fonctions officielles après la révolution de 1830 pour se consacrer pleinement à la peinture.

La vue dite du château de Pont-Saint-Pierre date précisément de cette période de changement. Cette année-là, Turpin parcourt la France, comme en témoignent de nombreux dessins datés, permettant de le localiser en différents points de la carte, en Normandie donc, mais également à l’autre bout du pays au cœur du Rouergue où il dessine sur le même principe le château de Mostuéjoul (Metropolitan Museum, New York). Cette démarche de collecte graphique des sites rencontrés participe à l’éveil de la préservation du patrimoine national, sur le modèle des *Voyages pittoresques* publiés par Taylor et Nodier. En 1834, Prosper Mérimée, nommé inspecteur général des Monuments historiques, s’emploie officiellement à inventorier et protéger le patrimoine bâti français menacé par l’usure du temps et crée en 1837 la commission des monuments historiques toujours active aujourd’hui.



18. Aurèle ROBERT (1805-1871)

Arrivée des Moissonneurs dans les Marais pontins, vers 1831
Encre sépia et gouache sur papier
23,4 × 35 cm
Annoté, localisé et daté en bas à gauche *L^{ld} Robert pinx. Rome/1830*
Signature masquée en bas à droite *ARobert Del.*

Œuvre en rapport : Léopold Robert, *Arrivée des Moissonneurs dans les Marais pontins* [Salon de 1831, n° 2836], huile sur toile, Paris, musée du Louvre



Léopold Robert, *Arrivée des Moissonneurs dans les Marais pontins*, 1830, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

Les peintres suisses Léopold et Aurèle Robert sont nés aux Éplatures (La Chaux-de-Fonds) dans la principauté de Neuchâtel; l’aîné en 1794 et le second en 1805. À seize ans, Léopold part étudier à Paris chez Girardet, un compatriote graveur, avant d’entrer à l’Académie impériale et de poursuivre sa formation dans l’atelier de Jacques Louis David. En 1815, à la chute de Napoléon, Neuchâtel passant sous domination prussienne, Léopold perd la nationalité française et ne peut plus concourir pour le prix de Rome. Contraint de rentrer en Suisse, il retrouve son jeune frère qui se destine à un apprentissage de graveur en horlogerie. Abandonnant peu à peu la gravure au profit de la peinture, Léopold souhaite se rendre en Italie et, grâce au soutien d’un mécène, part pour Rome en 1818. Quatre ans plus tard, il est rejoint par Aurèle après quelques années, le plus jeune gagne Paris à son tour pour étudier dans l’atelier de Pierre Narcisse Guérin.

Resté à Rome, Léopold ambitionne de réaliser quatre peintures monumentales devant évoquer à la fois les quatre saisons et les principales régions d’Italie. La première de ces toiles, *Le Retour du pèlerinage de la Madone de l’Arc*, représentant le printemps à Naples, remporte un immense succès au Salon de 1827 avant d’être achetée par le gouvernement français pour la Galerie du Luxembourg. Peinte en 1830, l’*Arrivée des Moissonneurs dans les Marais pontins*, représentation de l’été, est exposée au Salon de 1831 où elle apporte gloire et honneurs à son acquisition sur la liste civile de Louis-Philippe. La

composition montre un groupe de paysans italiens célébrant, en chantant et dansant autour d’un char tiré par des buffles, la fin de la moisson au jour finissant. L’œuvre une nouvelle fois acquise par le Roi se doit alors d’être diffusée pour asseoir la notoriété du peintre. Léopold confie alors à son jeune frère la tâche de traduire la peinture en dessin comme modèle pour une éventuelle gravure. Dans ses propres inventaires, Aurèle précise avoir exécuté plusieurs copies de l’œuvre destinées à être offertes, par exemple à la comtesse de Menou, ou pour le commerce sur la sollicitation de certains marchands. Dès 1832, dans une lettre à Marcotte d’Argenteuil, Léopold s’émeut du nombre de reprises exécutées par son frère sans son accord. Le présent dessin, au lavis de sépia rehaussé de gouache blanche, d’une qualité exceptionnelle, témoigne de ce travail. Annotée, localisée et datée en bas à gauche «L^{ld} Robert pinx. Rome/1830» l’œuvre porte également la signature d’Aurèle à droite masquée ultérieurement par un trait d’encre probablement à des fins commerciales.

En 1831, l’instabilité politique romaine force Léopold à quitter la ville pour s’établir à Florence puis à Venise où Aurèle le rejoint. Là, il peint la troisième peinture de son cycle des saisons : *Le Départ des pêcheurs de l’Adriatique*. La toile achevée, le peintre s’enfonce dans la dépression et finit par se trancher la gorge dans son atelier du palais Pisani en 1835. Revenu en Suisse après la mort de son frère, Aurèle n’aura de cesse tout au long de sa vie que de faire perdurer le souvenir du talent de Léopold.



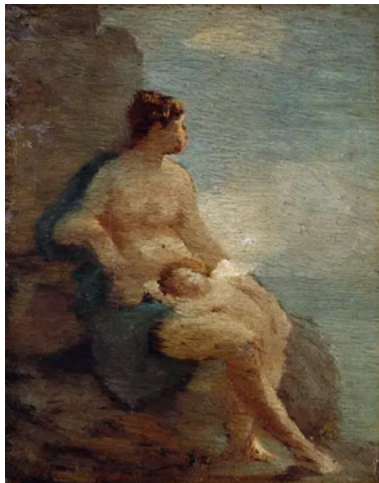
19. Auguste Charles CHAVARD (1810-1885)

Autoportrait, 1832

Crayon sur papier

25 × 19 cm

Signé et daté en bas à gauche *Auguste/Chavard/X^{bre} 1832.*



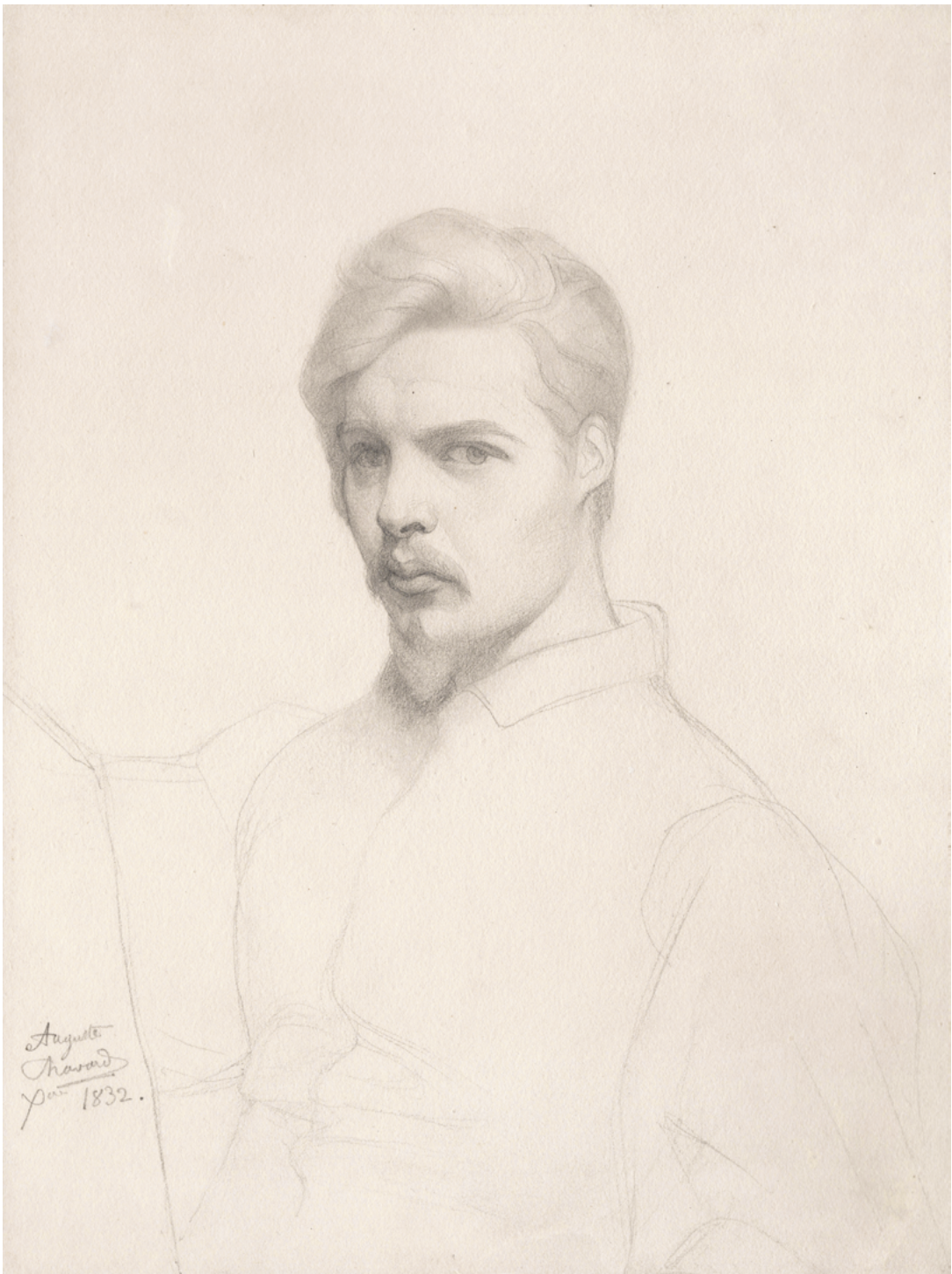
Auguste Chavard, *Esquisse: nu*, huile sur panneau, Nantes, musée d'Arts

Né à Lyon le 6 juillet 1810, Auguste Chavard est initié très jeune par son grand-père qui crée des motifs d'étoffes pour les ateliers de soieries locales. Son père, professeur au lycée, lui donne le goût des belles-lettres et lui apprend le grec et le latin. Adolescent, il débute son apprentissage avec le peintre Claude Mathias Soularly avant de se rendre à Paris pour s'inscrire à l'École des beaux-arts en mars 1832. Choissant Ingres pour maître, Auguste Chavard retrouve dans l'atelier de ce dernier toute une communauté de jeunes artistes d'origine lyonnaise parmi lesquels les frères Hippolyte et Paul Flandrin, Louis Janmot, Sébastien Cornu, Louis Lamothe, Jean-François Montessuy, Michel Dumas ou Jean-Baptiste Frénet. Il n'a alors que vingt-deux ans. Célébré pour son talent de dessinateur et ses portraits d'une grande finesse, Ingres enseigne à ses élèves la primauté du trait et le sens de la retenue. Comme nombre de ses camarades, Chavard appliquant les leçons de son maître s'exerce à l'art du portrait face à son reflet dans le miroir.

Un autoportrait dessiné, le plus précoce connu de l'artiste, porte la date de 1832 précédée de la mention «X^{bre}», abréviation du mois de décembre. Chavard, qui est alors chez Ingres depuis moins d'un an, montre sur la feuille ses progrès et l'indéniable influence de son maître. Se représentant assis en buste de trois quarts, le jeune peintre fixe son reflet

croisant notre regard. Son bras droit tendu sortant du cadre nous laisse imaginer sa main en train de dessiner. Comme dans les portraits les plus célèbres d'Ingres, le visage travaillé avec minutie et détails contraste avec le reste du corps, tracé par des lignes simples à peine ombrées. Vêtu d'un pourpoint ajusté, le jeune homme qui porte fièrement moustache et barbiche ressemble à un artiste de la Renaissance. Dans leurs autoportraits, certains de ses compagnons d'atelier se plaisent également à se représenter en peintres du Quattrocento.

À la fermeture de l'atelier en 1834, suite au départ d'Ingres nommé directeur de la Villa Médicis à Rome, Chavard décide de voyager jusqu'en Suisse, passe par Lyon, puis revient à Paris où il expose au Salon de 1835 un autoportrait peint (non localisé). Quittant à nouveau Paris, l'artiste choisit de s'installer durablement à Nantes à partir de 1837. Là, il se forge une solide réputation de portraitiste et s'initie à l'art de la photographie en réalisant des daguerréotypes entre 1842 et 1843. Durant cette période, il expose ses œuvres, principalement des portraits, aux salons de Nantes, Lyon et Paris. De retour dans la capitale après la révolution de 1848, Chavard poursuit sa carrière sans recevoir de grandes commandes publiques contrairement à ses anciens amis d'atelier. Le peintre, revenu dans sa région natale, termine sa vie à Lyon où il décède à l'âge de soixante-quinze ans.



20. William WYLD (1806-1889)

Intérieur d'une école à Alger, 1833

Aquarelle et encre sur papier

21 × 16,5 cm

Localisé, daté et numéroté en bas à droite *Alger, June 2nd 1833 n° 298*

William Wyld est un artiste anglais né à Londres en 1806. Ses parents, de riches négociants, le destinent au commerce, mais Wyld n’ayant aucune disposition dans ce domaine choisit la voie diplomatique en devenant secrétaire de consulat. À la mort de son père, contraint d’intégrer l’entreprise familiale, il se rend à Épernay et devient négociant en vin de Champagne. À cette époque, il fait la connaissance de John Lewis Brown, un riche collectionneur écossais installé en France pour exploiter des vignes dans le Bordelais. Auprès de ce dernier, Wyld se prend de passion pour l’art et plus particulièrement pour l’aquarelle. Sur son temps libre, il commence à se former et reçoit à Calais les leçons du peintre Alexandre Thomas Francia, ancien assistant de l’aquarelliste John Varley à Londres. Une autre rencontre va le conforter dans sa décision de changer de carrière pour devenir peintre, celle d’Horace Vernet en 1827, artiste avec lequel il se lie d’amitié à l’occasion d’un voyage en diligence.

En 1833, Vernet qui jouit alors d’une grande notoriété se prépare à repartir travailler en Algérie sur demande du roi. Wyld, accompagné du baron Augustin de Vialar et du peintre Émile Aubert Lessore, décide de l’y rejoindre. Durant son séjour de six mois, l’artiste reste principalement à Alger où il dessine et peint à l’aquarelle tout ce qu’il croise, paysages, maisons et habitants. Les nombreuses vues qu’il rapportera de son voyage montrent un goût prononcé pour un principe de composition particulier. S’arrêtant dans les rues serrées de

Charles Motte d’après William Wyld et Émile Lessore, « École », lithographie publiée dans *Voyage pittoresque dans la régence d’Alger, pendant l’année 1833*, Paris, Charles Motte, 1835, p. 24



la ville, Wyld choisit souvent de s’installer face aux échoppes en rez-de-chaussée pour cadrer son motif. Chacune de ces images fonctionne alors comme une ouverture au centre de la feuille vers un espace intérieur dont les contours de briques et de bois servent de cadre à la manière d’un frontispice. L’une de ces aquarelles, datée du 2 juin 1833, nous laisse voir, une fois le seuil en mallons franchi, un espace exigu couvert de tapis et aux murs divisés par deux longues étagères. Cette étude sur le motif servira une fois à Paris de modèle pour une lithographie complétée par la figure d’un vieil homme assis parlant à des enfants. Imprimée sous le titre *École*, l’œuvre est intégrée à la vingt-quatrième page d’un ouvrage réalisé en collaboration avec Émile Lessore et publié par Charles Motte en 1835. Ce *Voyage pittoresque dans la régence d’Alger pendant l’année 1833* se présente sous la forme d’un in-folio de vingt pages de textes et cinquante planches lithographiées avec une dédicace à Horace Vernet.

Après son séjour en Afrique du Nord, Wyld se rend en Italie où il visite Rome, puis Venise, avant de s’installer durablement à Paris. Au Salon de 1839, sa toile *Vue prise à Venise; effet de soleil levant* est récompensée par une médaille d’or. Tout au long de sa vie, l’artiste expose ses toiles et aquarelles aux salons officiels et se souvient encore de son passage à Alger lorsqu’en 1886, trois avant sa mort, il présente deux œuvres inspirées par son voyage de 1833.



21. François Louis HARDY DE JUINNE,
dit François Louis DEJUNNE (1784-1844)

Portrait de Lazare Hippolyte Carnot (1801-1888), vers 1839

Fusain, estompe, rehaut de gouache blanche et de sanguine sur papier

47,5 × 36 cm

Signé en bas à gauche *Dejunne*

« À l'abolition de l'esclavage,
à la cessation de cet affreux scandale de l'humanité ! »

Hippolyte Carnot, extrait du toast au banquet du
XI^e arrondissement de Paris, le 19 mars 1838

Lazare Hippolyte Carnot, qui prononce ces mots le 19 mars 1838, est le fils de Lazare Carnot, dont il a hérité l'attachement à la République et aux acquis de 1789. Après avoir passé son enfance en exil avec son père, Hippolyte Carnot, de retour en France en 1823, se rapproche de l'abbé Grégoire dont il partage les idéaux. Avec ce dernier il s'engage dans la lutte contre l'esclavage et publie en 1824 une libre interprétation d'un roman de Carl Franz van der Velde écrit au XVIII^e siècle sous le titre, *Gunima. Nouvelle Africaine du dix-huitième siècle*. L'œuvre, sous couvert de conte philosophique, dénonce l'injustice du régime esclavagiste et la servitude des peuples. Durant les Trois Glorieuses, Carnot prend les armes aux côtés des insurgés et prône un retour à la République. Membre fondateur en 1834 de La Société française pour l'abolition de l'esclavage, il va militer des années durant pour défendre les droits des hommes à l'égalité dans les colonies françaises, Martinique, Guadeloupe, Réunion, Guyane française, Sénégal et Madagascar.

Élu député du sixième arrondissement de Paris en 1839, Hippolyte Carnot se fait portraiturer à cette période par le peintre François Louis Dejunne. Cet artiste, ancien élève et ami d'Anne Louis Girodet-Trioson, s'est forgé une solide réputation de portraitiste sous la monarchie de Juillet. Sur une feuille de grand format, il trace avec acuité la silhouette de son modèle à mi-corps. Carnot, le torse bombé se tient

face à nous, une main glissée dans son manteau. Du col blanc de sa chemise, fermé par un foulard noir, émerge son visage à l'air sévère. Le front haut et des favoris glissant le long des joues, il nous regarde la bouche serrée. Si la ressemblance et la qualité du dessin sont indéniables et tiennent au talent de l'artiste, l'originalité qui l'éloigne des innombrables portraits de notables réside dans ce que l'on peut voir à l'arrière-plan. Dejunne, éventuellement à la demande de son modèle, intègre derrière lui trois figures à la peau sombre. Sur la gauche, une femme à la tête couverte d'un madras regarde vers le ciel et joint les mains en signe de prière. À droite, un homme torse nu tourne la tête vers l'extérieur de la feuille tout en désignant Carnot dans un mouvement énergique. Plus loin, derrière lui un visage grimaçant complète la composition. Hippolyte Carnot choisit donc ici de se faire représenter non simplement pour lui-même ou comme député, mais comme un défenseur militant de l'abolitionnisme.

François Louis Dejunne qui a réalisé ce portrait ne verra pas l'aboutissement du combat de son modèle. Il faudra attendre la révolution de 1848 et la chute de Louis-Philippe, pour que le gouvernement provisoire de la Deuxième République signe le 27 avril 1848 le décret abolissant définitivement tout châtiment corporel et toute vente de personnes non libres. Après quatorze ans d'un combat acharné, La Société française pour l'abolition de l'esclavage est dissoute.



Nadar, *Portrait de Carnot père*, entre 1854 et 1860, épreuve sur papier albuminé, Paris, musée d'Orsay



22. François Marius GRANET (1775-1849)

La Main gauche de l'Auteur, vers 1840-1845
Encre et crayon sur papier
19,3 × 26,3 cm
Titré sur le montage *La main gauche de l'Auteur*



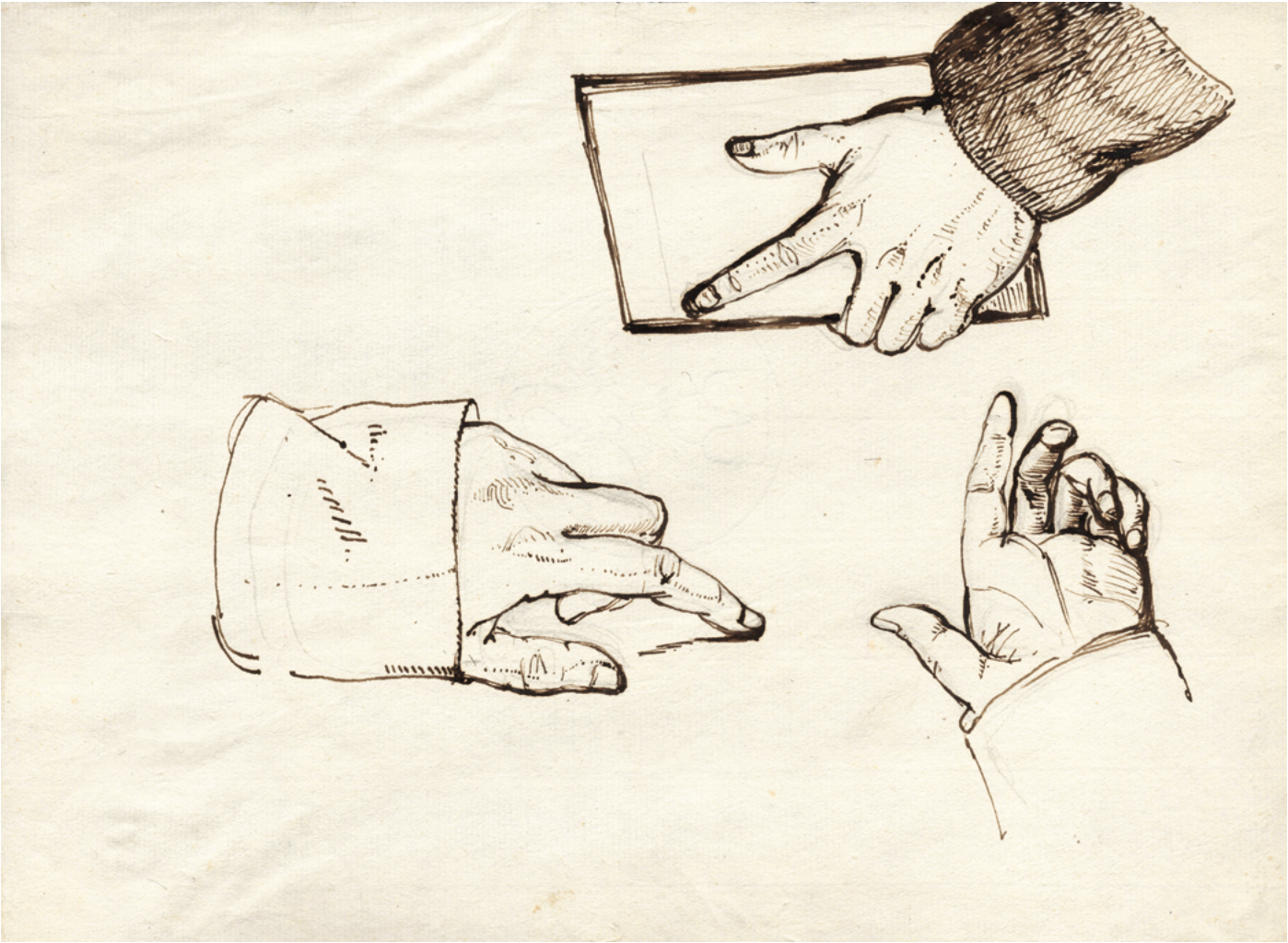
François Marius Granet, *Autoportrait*, huile sur toile, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.

François Marius Granet naît à Aix-en-Provence en 1775. Il entre à l'école de dessin municipale à l'âge de seize ans et a pour maître le peintre Jean Antoine Constantin qui lui transmet sa passion pour l'Italie. Cinq ans plus tard, Granet se rend à Paris avec son ami d'enfance Auguste de Forbin et intègre le prestigieux atelier de Jacques Louis David. Durant son séjour parisien, il se lie à Ingres et Girodet, deux autres élèves de David avec qui il partage un atelier dans le couvent désaffecté des Capucines. En 1802, toujours en compagnie de Forbin, Granet quitte Paris en direction de l'Italie. Après un périple qui dure plusieurs mois, les deux peintres atteignent Rome. Fasciné par la Ville éternelle, Granet y restera jusqu'en 1819. Ingres, qui l'a rejoint en 1806, réalise son célèbre portrait l'année suivante. Durant les dix-sept années passées à Rome, Granet exécute un grand nombre de dessins et de peintures en plein air. De retour à Paris, il expose au Salon de 1819 son tableau le plus célèbre, *Le Chœur de la chapelle des Capucins à Rome*, peint en 1808. Les œuvres qu'il choisit de présenter lui valent les éloges et sa nomination comme conservateur adjoint du Louvre en 1824.

Six ans plus tard, Granet devient membre de l'Institut avant d'être nommé par Louis-Philippe directeur des Galeries historiques de Versailles en 1833. Le peintre s'investit pleinement dans cette mission pendant les quinze

années qui vont suivre. Il dirige l'agencement des salles à partir des œuvres de la collection, tout en passant commande de nouvelles toiles aux meilleurs artistes de son temps. En marge de ses tâches administratives, Granet produit de nombreuses aquarelles des jardins du château et plusieurs autoportraits le montrant dans sa maturité. Sur ces derniers, l'artiste souvent coiffé d'un simple bonnet se représente humblement. Un jour à son bureau, tandis qu'il rédige peut-être des listes ou signe des actes officiels, l'artiste saisissant une feuille vierge décide de tracer à la pointe de sa plume sa main gauche restée disponible. Répétée trois fois sur la page, elle se décline, simplement posée, retournée ouverte ou tenant un bloc de papier. Le trait assuré est ponctué de hachures et de pointillés qui se resserrent pour fonder la manche de son vêtement dans l'angle supérieur droit. Loin du simple gribouillage de patience, la feuille apparaît dans sa spontanéité comme une synthèse graphique de quarante années passées à dessiner.

À l'aube de la révolution de 1848, Granet quitte son poste à Versailles et rentre dans sa Provence natale où il décède l'année suivante. Par testament, il lègue l'intégralité de son atelier et de ses collections à la ville d'Aix-en-Provence. Cet ensemble de plusieurs centaines d'œuvres constitue le fonds du musée qui porte aujourd'hui son nom.



23. Paul DELAROCHE (1797-1856)

Étude pour L’Enfance de Pic de la Mirandole, vers 1842

Crayon sur papier

13 × 12 cm

Provenance : collection particulière, New York

Œuvre en rapport : Paul Delaroche, *L’Enfance de Pic de la Mirandole*, 1842, huile sur toile, Nantes, musée d’Arts



Paul Delaroche, *L’Enfance de Pic de la Mirandole*, 1842, huile sur toile, Nantes, musée d’Arts

Depuis le début du XIX^e siècle, les éditeurs multiplient la publication d’ouvrages destinés à la jeunesse faisant le récit souvent romancé de l’enfance des grands personnages du temps passé. On peut y lire des anecdotes touchantes ou héroïques relatives aux premières années du peintre Léonard de Vinci ou du chevalier Bayard, par exemple. Jean Pic de la Mirandole, philosophe humaniste florentin du XV^e siècle, n’échappe pas à cette mode. Héritier d’une fortune considérable, l’enfant fut formé par les meilleurs esprits de son temps et consacra, par la suite, sa vie à l’étude et au savoir. En 1842, le peintre Paul Delaroche travaille sur une toile représentant le futur philosophe, encore nourrisson, s’éveillant aux joies de la lecture avec sa mère.

Delaroche est incontestablement l’un des artistes les plus célèbres de son temps. Formé dans l’atelier du baron Gros, il expose au Salon dès l’âge de vingt-cinq ans et connaît un immense succès en 1824 avec sa *Jeanne d’Arc malade*. Devenu le chef de file de la peinture de genre historique, il ouvre un atelier où se pressent les élèves, mais doit le fermer en 1834 pour partir en Italie. À son retour, il cesse rapidement d’exposer aux salons et se consacre aux nombreuses commandes publiques et privées qu’il reçoit. Pour chacune de ses œuvres, il fournit un grand nombre d’esquisses et d’études. L’une de ces feuilles, préparatoire à *L’Enfance de Pic*

de la Mirandole, se concentre sur les mains de la mère du futur philosophe. D’un coup de crayon précis, l’artiste inscrit celle de gauche isolée et suspendue dans le vide, alors que la droite rattachée au bras du modèle tient entre ses doigts un livre ouvert. Bien qu’incomplet, le dessin montre un éloignement cohérent des deux mains qui ne sera cependant pas conservé dans la composition définitive. Le bambin nu, installé sur un coussin de soie brodée, regardera avec intérêt l’ouvrage que sa mère lui présente. L’iconographie du tableau emprunte ses modèles à l’art religieux, mêlant le thème de la Madone à l’enfant à celui de l’éducation de la Vierge.

L’œuvre destinée à Alphonse Clarke, comte de Feltre, illustre le goût et l’érudition de ce compositeur et collectionneur. Fils du maréchal de France Henri Jacques Guillaume Clarke, ancien ministre de la Guerre sous Louis XVIII, Alphonse partage avec son frère Edgar sa passion pour les œuvres d’art. Très tôt, ils conviennent que celui d’entre eux qui survivrait à l’autre léguerait à un musée la collection de tableaux qu’ils avaient constituée en commun pour éviter sa dispersion. En 1852, après la mort d’Edgar, l’ensemble est donc légué au musée de Nantes. Parmi les nombreux tableaux se trouve un groupe important de toiles et d’études de Delaroche dont *L’Enfance de Pic de la Mirandole*.



24. Gabriel Hippolyte LEBAS (1812-1880)

Brigand dans une grotte en Italie, vers 1842

Lavis d’encre brune sur papier

15,3 × 23,3 cm

Signé en bas à gauche *HipLeBas*



Gabriel Hippolyte Lebas, *Vagues sur les rochers avec voiliers au loin*, vers 1865, aquarelle, encre et gouache sur papier, Paris, fondation Custodia

Pour des raisons d’homonymie de signature, l’œuvre de Gabriel Hippolyte Lebas est souvent confondue avec celle de son père. Fils de l’architecte Louis Hippolyte Lebas, il ne poursuit cependant pas la vocation paternelle et se forme à la peinture auprès de François Marius Granet. En 1836, il participe pour la première fois au Salon avec une *Vue de la vallée de Montmorency* et se spécialise dans le genre du paysage naturaliste. Entre 1841 et 1842, il visite l’Italie en compagnie du sculpteur James Pradier. Ce dernier mentionne la présence de son ami à ses côtés dans de nombreuses lettres à Louise son épouse. Bien que non pensionnaire, Lebas fils est reçu à la Villa Médicis par Jean Victor Schnetz, nouveau directeur des lieux après le départ d’Ingres.

À Rome, les scènes inspirées par le folklore italien sont devenues à la mode depuis que Léopold Robert a popularisé le genre. Ces œuvres, peintes ou dessinées, illustrent la vie des villageois, des musiciens, des moines, ou des brigands dans des décors pittoresques. Tracées au lavis d’encre sur des feuilles de petit format par les artistes voyageurs, elles étaient souvent offertes à leur retour pour remplir les albums *amicorum*. Lebas se plie à l’exercice avec talent en représentant un minuscule personnage, fusil à la main, au centre d’une grotte dont la voûte est soutenue par d’immenses piliers naturels. L’artiste qui use avec subtilité du lavis d’encre sépia éclaire l’œuvre par la réserve du papier lorsque le regard s’aventure à l’extérieur de la cavité. Creusé à flanc de falaise,

l’ancre s’ouvre sur la mer. En Italie, la figure du brigand suscite autant l’effroi que la fascination. À l’époque romantique, musiciens, romanciers et dramaturges s’emparent de leurs exploits pour ponctuer leurs œuvres d’histoires d’honneur et de vengeance qui captivent le public dans toute l’Europe. Stendhal dans *Voyage en Italie* tente de comprendre cet engouement : « tout le monde redoute les brigands ; mais, chose étrange ! chacun en particulier les plaint lorsqu’ils reçoivent le châtiment de leurs crimes. [...] Le peuple italien fait la lecture habituelle de petits poèmes où sont rappelées les circonstances remarquables de la vie des brigands les plus renommés ; ce qu’il y a d’héroïque lui en plaît, et il finit par avoir pour eux une admiration qui tient beaucoup du sentiment que, dans l’Antiquité, les Grecs avaient pour certains de leurs demi-dieux ».

À son retour, Gabriel Hippolyte Lebas expose au Salon de 1844 plusieurs vues d’Italie, dont *Une grotte aux environs de Pise*, sous le numéro 1119 qui peut être mise en relation avec ce dessin. À la fin des années 1840, l’artiste se rapproche des peintres de l’école de Barbizon et installe régulièrement son chevalet en forêt de Fontainebleau pour travailler. Durant les trois décennies suivantes, il multiplie les séjours en Normandie et produit un grand nombre d’aquarelles représentant les côtes rocheuses de bords de mer. Dans ses œuvres, la figure humaine est presque toujours réduite au rang de détail et toujours dominée par la nature qui l’entoure.



25. Antoine Claude PONTIUS-CINIER (1812-1885)

Saint-Pierre depuis la terrasse de la villa Doria Pamphilj,
vers 1842-1844

Aquarelle, encre et crayon sur papier

25,4 × 40,5 cm

En bas à droite cachet de la signature de l’artiste (L.6013)



Antoine Ponthus-Cinier, *La Villa Pamphilj*,
1844, huile sur toile, Chantilly, musée Condé

Antoine Ponthus-Cinier est un artiste d’origine lyonnaise qui se forme auprès de Paul Delaroche à Paris. Bien que ce ne soit pas la spécialité de son maître, il choisit de devenir paysagiste et remporte le second grand prix de Rome de paysage historique en 1841 sur le sujet d’«Adam et Ève chassés du paradis». Ce prix ne lui ouvrant pas de droit à une bourse, il part à ses frais en Italie où il arrive en 1842. Durant ce séjour il visite Florence, Gênes et Naples puis s’établit à Rome. Dans la Ville éternelle, les paysages, les palais et les ruines lui offrent des motifs chaque jour renouvelés. Son style encore profondément néoclassique sera souvent qualifié d’arcadien.

Installé sur la terrasse de la villa Doria Pamphilj, l’un des lieux prisés par les artistes à Rome, Ponthus-Cinier peut admirer le paysage qui s’ouvre face à lui. Au loin, la cité du Vatican et le dôme de la basilique Saint-Pierre émergent de la campagne aride. Légèrement en retrait, le peintre muni de son matériel d’aquarelliste fixe sur la feuille plusieurs personnages profitants de l’ombre, assis à même le sol ou accoudés au parapet pour admirer le panorama. À gauche, sa composition est fermée par une haie taillée de buis et un bosquet d’arbres dans lequel se perd une sculpture de marbre. La villa, anciennement propriété de la famille Pamphilj, est depuis le milieu du XVIII^e siècle entrée en possession des

princes Doria sur décision pontificale. Giovanni Andrea IV Doria, nouveau maître des lieux, fait appel à l’architecte Gabriele Valassori pour restructurer les jardins en y ajoutant des fontaines et lui donner l’aspect que découvre Ponthus-Cinier lors de son séjour romain. Le site inspire au peintre une deuxième composition, cette fois sur toile de grandes dimensions datée de 1844 et aujourd’hui conservée au musée Condé de Chantilly. Si le dôme de Saint-Pierre reste visible au loin sur la gauche comme un détail, le sujet s’inscrit en contrebas de la grande terrasse, plus au cœur des jardins et montre une multitude de personnages discutant ou dansant dans des costumes bigarrés.

De retour en France, l’artiste voyage beaucoup et visite le Dauphiné, la Provence, les Alpes, la Savoie et les Pyrénées avant de retourner dans sa région natale. Les titres de ses œuvres exposées aux salons de Lyon et de Paris reflètent tout au long de sa carrière l’importance et l’influence sur son travail des deux années passées en Italie. Grand dessinateur, Ponthus-Cinier réalise un grand nombre de compositions au lavis ou au pastel. À sa mort, il lègue par testament à sa ville cinquante dessins au lavis et une rente de 1 000 francs destinée à l’octroi d’un prix devant récompenser chaque année un élève de l’école des beaux-arts de Lyon.



26. Antoine Claude PONTIUS-CINIER (1812-1885)

Ruines du temple de Saturne et de celui des Dioscures dans le Forum, vers 1842-1844

Aquarelle, encre et crayon sur papier

25,7 × 38,4 cm

Légendé en bas *temple mars/Temple de Jupiter* et sur la droite *capitole*

En bas à droite, cachet de la signature de l’artiste (L.6013)



Antoine Ponthus-Cinier, *Ruines du temple de Vénus et de Rome*, vers 1842, aquarelle, coll. part.

«Le Forum est placé entre le Capitole et l’arc de Septime Sévère. Des fenêtres du Capitole on contemple tout le Forum, les temples de la Fortune et de la Concorde, les deux colonnes du temple de Jupiter Stator, les Rostres, le temple de Faustine, le temple du Soleil, le temple de la Paix, les ruines du palais de Néron, les ruines du Colisée, l’arc de triomphe de Titus.... vaste cimetière de siècles, avec leurs monuments funèbres, portant la date de leur décès.»

Jules Janin, *L’Univers, ou les 300 vues les plus pittoresques du globe*, Paris, Institut bibliographique, 1838, p. 2

Depuis l’Antiquité, la ville de Rome est en constante transformation et au XIX^e siècle, le Forum reste un lieu de fouille archéologique incessant parcouru par les vaches qui lui donnent son surnom de *Campo Vaccino* (le pré aux vaches). En 1842, le peintre Antoine Claude Ponthus-Cinier, malheureux second prix au concours de paysage historique l’année précédente, vient d’arriver à Rome et peut découvrir le site. Excellent aquarelliste, il choisit de se placer devant l’arc de Septime Sévère face aux restes du temple des Dioscures et de celui de Saturne. De larges rampes de briques traversent l’espace en reliant la ville aux campagnes ; à l’arrière-plan, les hautes façades de bâtisses toujours occupées ferment la vue. L’endroit ne cesse d’attirer les peintres depuis le début du XVII^e siècle, tel Claude Gellée dit le Lorrain, pour devenir un motif incontournable à la faveur du Grand Tour à partir du milieu du XVIII^e siècle.

Aucune des toiles exposées par Ponthus-Cinier au Salon, après son retour d’Italie, n’indique par son titre représenter

le Forum romain. Cependant, une aquarelle conservée à la fondation Custodia atteste de son intérêt répété pour le *Campo Vaccino*. L’artiste y représente les restes de l’architecture monumentale du temple de Vénus et de Rome. La technique est, dans les deux cas, très similaire, le peintre usant de teintes ocre largement diluées qu’il fait résonner par contraste de complémentaire avec un léger halo bleu dans le ciel.

À la mort de l’artiste en 1885, une vente de ses collections et de son fonds d’atelier est organisée à Lyon du 23 au 28 mars. Parmi les cinq cent vingt-deux numéros de cette vacation, les deux cent soixante et un premiers sont ses œuvres, tableaux, études, dessins et gravures. L’aquarelle représentant les ruines des temples de Saturne et des Dioscures, portant le cachet de la signature apposé à l’occasion de cette vente, doit être l’une des vingt-six vues d’Italie qui composaient le lot numéro 86. La ville de Lyon a reçu en legs direct de l’artiste un volume contenant des croquis faits d’après nature en 1844, titré *Voyage en Italie*.



27. Sébastien Charles GIRAUD (1819-1892)

Paul et Virginie passant le torrent, vers 1845-1850

Aquarelle, encre et gouache sur papier

25 × 21 cm

Signé et dedicacé en bas à droite *CH GIRAUD/A* [*non déchiffre*]

«*Paul alors prit Virginie sur son dos, et passa ainsi chargé sur les roches glissantes de la rivière malgré le tumulte de ses eaux. “N’aie pas peur lui disait-il; je me sens bien fort avec toi.”*»
Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* [1788]

Paul et Virginie est un roman de Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre publié en 1788 dans le quatrième tome de ses *Études de la nature*, puis en un volume isolé en 1789. L’œuvre qui connut un immense succès bien au-delà de la France raconte l’histoire d’amour entre les deux adolescents qui grandissent sur une île lointaine, l’île Maurice. Si la première partie du roman se consacre à l’éveil des sentiments et à la vie insulaire des deux jeunes gens, la suite, plus sombre, relate leur séparation puis leur mort dans des circonstances tragiques. Le bateau qui ramène Virginie vers son aimé fait naufrage et bien que sauvée de la noyade, elle meurt peu après de maladie. Paul rendu fou par le chagrin décide alors de la rejoindre en se donnant la mort. Si l’épisode du sauvetage de Virginie fut l’un de ceux qui inspira le plus les artistes, celui du *Passage du torrent*, situé plus tôt dans le texte fut lui aussi souvent traduit par le dessin et la gravure. En 1838, l’éditeur Léon Curmer fait paraître une nouvelle version illustrée du roman, composée de quatre cents vignettes et trente grands sujets gravés sur bois par «les plus éminents artistes de France et d’Angleterre». Parmi ces contributeurs, on peut citer Tony Johannot, François Louis Français, Paul Huet, Ernest Meissonier, Charles Marville et Eugène Isabey.

Le peintre Sébastien Charles Giraud possède un exemplaire de cette version illustrée de 1838 comme en atteste le catalogue de la vente de sa bibliothèque en 1855. Issu

d’une famille d’artistes, Charles Giraud s’initie à la peinture auprès de son frère aîné Eugène avant d’entrer à l’École des beaux-arts de Paris en 1835 et de faire ses débuts au Salon de 1839. Attiré par les voyages, il embarque à vingt ans comme peintre officiel et découvre la Norvège puis la Laponie. Entre 1843 et 1847, il participe à une expédition montée par Louis-Philippe en Océanie et reste plusieurs années à Tahiti durant lesquelles il étudie la végétation et la culture insulaires. L’exotisme des paysages auxquels il est confronté lui inspire probablement cette aquarelle représentant Paul et Virginie traversant un torrent. Au centre, la jeune fille vêtue d’une élégante robe blanche et d’un chapeau à ruban bleu est portée par son compagnon en pantalon de toile rayée. La justesse botanique des plantes qui composent le décor conserve le souvenir des nombreux croquis faits par l’artiste durant son voyage. L’œuvre porte sous la signature une dédicace malheureusement difficilement lisible.

De retour en France, Giraud, surnommé «le Tahitien», fréquente le cercle artistique de la princesse Mathilde dont il devient l’ami. Après dix années parisiennes durant lesquelles il assoit sa réputation, le peintre reprend la mer en 1856 pour une mission scientifique au Groenland et en Islande. À partir de 1864, les thèmes bretons viennent peu à peu remplacer ses premières inspirations exotiques. Giraud traverse les régimes en participant régulièrement aux salons jusqu’en 1885.



Barthélémy Roger d’après Anne Louis Girodet, *Le Passage du torrent* [*Paul et Virginie*], 1806, gravure sur cuivre, Paris, BnF



28. Victor Eugène Prosper LEROUX (1807-1863)

Le Suicide, avant 1849
Pierre noire, craie blanche et gouache sur papier
À vue : 22,5 × 33,5 cm
Signé des initiales en bas à droite LR

Œuvres en rapport : Alexandre Gabriel Decamps, *Le Suicide*, 1836, huile sur toile, Baltimore, The Walters Art Museum et Eugène Le Roux [*sic*], lithographie pour *Les Artistes Contemporains*, troisième année, Paris, Furne et Cie, Goupil, Vibert et Cie, 1849, n° 59

L'écrivain et critique littéraire Maxime Du Camp, dans son livre *Mémoires d'un suicidé* paru en 1853, décrit longuement une lithographie d'Eugène Leroux d'après un tableau de Gabriel Decamps : *Le Suicide*. Les deux œuvres – la peinture d'origine peinte en 1836 et son interprétation lithographiée en 1849 – représentent un homme allongé sur un lit de fortune dans une mansarde exiguë. Sur un tabouret, une chandelle s'est éteinte et au sol, un chausson avoisine un pistolet. Fixés au mur ou posés sur des étagères, des livres, un crâne et une palette de peintre précisent le métier du jeune artiste trépassé. La toile de Decamps, aujourd'hui conservée au Walters Art Museum de Baltimore, est plongée dans une pénombre ocrée que le vernis a rendue difficilement lisible. La gravure de Leroux, limitée par nature au noir et au blanc, détaille la composition avec plus de clarté. Avant de travailler sur la pierre, le lithographe a dû d'abord copier l'original sur papier. Dans ce dessin tracé avec beaucoup de finesse au fusain relevé de craie blanche et rouge, l'auteur se permet quelques variations avec son modèle. L'agencement des objets à l'arrière-plan y est plus détaillé et des taches rouges et noires s'écoulent depuis la tête du malheureux pour s'étendre sur le plancher. Ce dernier élément, presque invisible dans la lithographie, vient appuyer le caractère terrible de la scène.

Lorsque Decamps crée sa composition en 1836, la communauté artistique parisienne est endeuillée par plusieurs suicides. Celui du peintre Robert Lefebvre en 1830, âgé de soixante-quinze ans, mais surtout ceux du baron Gros et de Léopold Robert en 1835. Gros, l'un des artistes les

plus célèbres de son temps, s'était jeté dans la Seine suite probablement à l'échec retentissant de sa toile au Salon; Léopold Robert, peintre et graveur d'origine suisse, n'avait lui que quarante ans lorsque, plongé dans une profonde dépression, il s'était tranché la gorge dans son atelier vénitien. De nombreuses personnes ont voulu voir dans l'œuvre de Decamps une évocation de la mort de Robert, même si la présence du pistolet éloigne la possibilité de cette intention. Le suicide est un thème récurrent pour les artistes et écrivains de la période romantique, des *Souffrances du jeune Werther* de Goethe à la pièce *Chatterton* d'Alfred de Vigny jouée pour la première fois en 1835.

Natif de Caen, Eugène Leroux n'est à Paris que depuis deux ans lorsqu'il apprend par les gazettes ou le bruit des rues les décès de Gros et de Robert. À cette époque et bien que déjà doué pour le dessin, il survit en travaillant pour des imprimeurs à qui il fournit des motifs d'encarts publicitaires, de cartes-adresse et de partitions musicales. En 1843, aux côtés de Célestin Nanteuil, Adolphe Mouilleron, Henri Baron et Louis Français, Leroux fonde un périodique illustré, *Les Artistes contemporains* puis commence deux ans plus tard à exposer ses lithographies au Salon. Leroux se fait principalement connaître pour la qualité de ses gravures réalisées d'après les œuvres de ses contemporains Eugène Delacroix, Constant Troyon et Charles Jacques, mais devient surtout l'interprète fidèle des peintures de Gabriel Decamps. Plusieurs fois médaillé au Salon en 1851, 1852 et 1855, l'artiste contribue à de nombreuses publications jusqu'à sa mort à Paris en 1863.



Alexandre Gabriel Decamps, *Le Suicide*, 1836, huile sur toile, Baltimore, The Walters Art Museum



29. Henri LEHMANN (1814-1882)

Portrait d’Hippolyt Soběslav Pinkas (1827-1901), 1849

Mine graphite et rehauts de craie blanche sur papier

30 × 22,5 cm

Dedicacé, signé, daté et localisé à M^e. Math. Arnemann/Henri Lehmann.
1849/6. Juillet Karlsbad.

Au revers, annotation en bas Hippolyt Soběslav Pinkas

Provenance : collection particulière, New York

Henri Lehmann débute sa formation artistique auprès de son père Leo Lehmann, à Hambourg, avant d’entrer dans l’atelier d’Ingres en 1831 à Paris. En raison de sa nationalité étrangère, il ne peut concourir au prix de Rome et part à ses frais rejoindre son maître alors directeur de la Villa Médicis. De retour à Paris en 1842, il entame une carrière officielle. Peintre d’histoire, décorateur religieux et profane, il devient également un portraitiste recherché. Comme ses anciens compagnons d’atelier Théodore Chassériau et Hippolyte Flandrin, Lehmann assimile avec talent les leçons d’Ingres pour réaliser un portrait qui sublime le modèle sans travestir la réalité. Ses toiles représentant le célèbre pianiste Franz Liszt et sa maîtresse, la femme de lettres Marie d’Agoult, assurent sa gloire dans ce domaine. Excellent dessinateur, Lehmann fait également de nombreux portraits de ses contemporains au crayon, d’un trait clair et aiguisé.

L’un de ces dessins, daté du 6 juillet 1849 et localisé à Karlsbad (Karlovy Vary), montre un jeune homme élégant, cadré à mi-cuisse. Son visage au teint clair s’orne d’une fine moustache et d’un bouc qui ne parviennent pas à masquer sa vingtaine d’années. La main glissée entre deux boutons de sa veste ajustée, il tient la pose avec sérieux face à l’artiste qui le regarde. Tracée au crayon noir, la figure se détache devant un halo de craie blanche. L’œuvre porte une dédicace à Madame Mathilde Arnemann, une importante philanthrope et mécène allemande, épouse d’un riche industriel originaire de

Hambourg. Au revers, une annotation postérieure nous précise que le modèle est le peintre tchèque Hippolyt Soběslav Pinkas. La comparaison avec un autoportrait de ce dernier, peint cinq ans plus tard, confirme cette identification. Né en 1827 à Prague, Pinkas décide, après avoir fait des études de droit, de devenir artiste et entre en 1849 à l’académie des beaux-arts où il se forme auprès de František Čermák, Josef Mánes et Christian Ruben. La localisation du portrait dessiné par Lehmann indique que les deux artistes se rencontrent au début de l’été 1849 dans la ville thermale tchèque de Karlsbad, près de la frontière allemande. La dédicace suggère que Mathilde Arnemann, dont les séjours sont réguliers dans cette ville, est à l’origine de la rencontre du peintre et de son modèle. Les biographies respectives des trois personnages confirment ces relations croisées ainsi que l’existence d’un portrait de Lehmann par Pinkas (non localisé) et au moins d’une huile représentant Mathilde Arnemann peinte par le jeune artiste tchèque en 1852.

Pinkas poursuit ses études artistiques à Munich jusqu’en 1853 puis obtient une bourse qui lui permet de se rendre à Paris dans l’atelier de Thomas Couture. En France, il expose ses œuvres au Salon et montre une certaine sensibilité au mouvement réaliste de Courbet et de Millet. De retour en Bohême après 1865, il accepte un poste de professeur de dessin et maintient des contacts réguliers avec ses amis parisiens en travaillant pour l’Alliance française.

Hippolyt Soběslav Pinkas,
Autoportrait, 1853, huile sur
toile, Prague, National Gallery



30. Tony JOHANNOT (1803-1852)

Arsène Houssaye à son balcon, vers 1850

Aquarelle et encre sur papier

23,8 × 17,7 cm

Signé en bas à droite *Tony Johannot*

Publication : frontispice gravé par Gabriel Xavier de Montaut d’après Tony Johannot pour Arsène Houssaye, *Voyage à ma fenêtre*, Paris, V. Lecou, 1851 [n. p.]



Tony Johannot, *Arsène Houssaye à son balcon*, vers 1848, huile sur panneau, coll. part.

Arsène Housset (1814-1896), plus connu sous le pseudonyme d’Arsène Houssaye, est un homme de lettres influent du milieu du XIX^e siècle. Pilier de la presse artistique et littéraire française, il dirige notamment le journal *L’Artiste* grâce auquel il peut publier les œuvres de ses amis Gérard de Nerval et Théophile Gautier. Il fait également la promotion de jeunes auteurs tels que Charles Baudelaire, Théodore de Banville ou encore Champfleury. Suite à la révolution de 1848 et sur l’intervention de son amie Rachel, la célèbre tragédienne, Houssaye est nommé à la direction de la Comédie-Française par le président Louis-Napoléon Bonaparte, nouvellement élu. À la tête d’une immense fortune amassée grâce à plusieurs opérations boursières et à d’heureuses spéculations immobilières, il achète au cœur du parc de la folie Beaujon, dans l’actuel VIII^e arrondissement de Paris, un magnifique hôtel particulier mêlant les styles gothique, Renaissance et hindou. Dans sa résidence, surnommée le «château à trois tours», il organise des fêtes fastueuses, ses célèbres «redoutes», au cours desquelles il reçoit ses amis, ainsi que de nombreuses personnalités du monde des arts et des lettres. Le peintre et illustrateur Tony Johannot présent à l’une d’elles représente son hôte, assis à son balcon, sur une petite peinture inscrite dans un ovale.

Lorsque Arsène Houssaye publie en 1851 son livre intitulé *Voyage à ma fenêtre*, il demande à Johannot de répéter sa composition à l’aquarelle, avec quelques changements, pour

servir de modèle au frontispice de l’ouvrage qui sera gravé par Gabriel Xavier Montaut. Houssaye, légèrement plus âgé que dans la peinture, est installé au centre du balcon devant une fenêtre bordée de roses. Accoudé à la grille du garde-corps, l’homme de lettres, pensif, semble ignorer le cortège de femmes qui l’entourent. Assise à sa droite, Anne Stéphanie Bourgeois, son épouse, regarde vers l’intérieur du grand salon comme pour vérifier que tout se déroule au mieux. Un peu plus sur la gauche, une jeune femme en robe noire lève la tête et semble réfléchir. La main délicatement posée sur la joue, il doit s’agir de l’élégante Rachel immortalisée dans cette posture par le sculpteur Jean Auguste Barre quelques années plus tôt. À droite, enfin, Théophile Gautier se tient fièrement tel un pilier et nous prend à témoin. Ajout principal de cette nouvelle version, l’écrivain et critique d’art remplace ici une discrète jeune femme en capeline.

Le texte lui-même est un récit de voyage humoristique où l’auteur, depuis des balcons, analyse le monde qui l’entoure et la société de son temps. En plus de ses pensées ou opinions, il y évoque ses amitiés littéraires et décrit ses collections d’œuvres d’art amassées dans son château. Tony Johannot que Théophile Gautier considère comme le «roi de l’illustration» décède à l’âge de quarante-huit ans, une année seulement après la publication de l’ouvrage d’Arsène Houssaye. Avec son frère aîné Alfred, il est l’un des plus talentueux artistes de l’époque romantique.



31. Romain CAZES (1808-1881)

Marie Madeleine au tombeau, vers 1850-1851

Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier

43 × 30,3 cm

Signé en bas à droite ROMAIN CAZES

Au revers de la feuille *Fuite en Égypte*, étude préparatoire à la composition réalisée pour la chapelle de la Vierge, église de Saint-Mamet, vers 1850-1851; au dos de l’encadrement d’origine une étiquette 253

Provenance : ancienne collection Schaefer frères

Exposition et publication : *Exposition des peintures et dessins de Romain Cazes, 1808-1881*, Paris, impr. de G. Maurin, 1904, n° 214 : «*Sainte Madeleine (1881).* / “*Madeleine est restée seule, seule des saintes femmes, seule des apôtres, seule de tous, avec ce tombeau vide et tant aimé.*” (*Sainte Marie-Madeleine. R. P. Lacordaire, chap. V, p. 130.*). – crayon. / Édité par Schaeffer [sic] frères (est leur propriété).

Né en 1808 à Saint-Béat, petite ville au pied des Pyrénées, Romain Cazes entame sa formation artistique à l’école des beaux-arts de Toulouse auprès de Joseph Roques avant de rejoindre l’atelier d’Ingres à Paris en 1829. Après le départ de son maître pour Rome, Cazes fait ses débuts au Salon de 1835 en exposant deux portraits et envoie la même année deux toiles au salon de Toulouse. Comme la plupart de ses anciens compagnons d’atelier, il participe à plusieurs des nouveaux chantiers de la capitale en peignant des œuvres religieuses pour les églises de la Sainte-Trinité ou de Notre-Dame-de-Clignancourt. Fidèle aux enseignements d’Ingres, l’artiste adopte un style fortement inspiré par les artistes de la première Renaissance. Touché par le choléra en 1848, Romain Cazes quitte Paris pour une longue convalescence dans son sud-ouest natal. Soigné aux thermes de Bagnères-de-Luchon, il assiste à la construction de la nouvelle église Notre-Dame-de-l’Assomption et accepte d’en décorer l’intérieur avec un ensemble de peintures murales.

À la même époque, André Carrère, prêtre du village limitrophe de Saint-Mamet, sollicite le peintre pour décorer la petite église de la commune dont la rénovation vient de se terminer. Romain Cazes, assisté de son élève Bertrand Bernard, conçoit plusieurs compositions, dont une *Fuite en Égypte* pour la chapelle de la Vierge achevée en 1851. Une étude esquissée pour cette peinture vient d’être retrouvée au revers d’un dessin bien plus ambitieux. Cette œuvre

représentant Marie Madeleine au tombeau ne semble pas être préparatoire à une toile d’envergure identifiée. Lors de l’exposition posthume consacrée à Cazes en 1904, le livret mentionne quatre dessins liés à la vie de Marie Madeleine. Ils sont alors présentés sous les numéros 111, 112, 113 et 114. Le dernier d’entre eux, illustrant la sainte au tombeau, est accompagné d’une citation du père Lacordaire, célèbre prédicateur et ami de l’artiste, prise dans son *Sainte Marie-Madeleine* publié en 1860 : «*Madeleine est restée seule, seule des saintes femmes, seule des apôtres, seule de tous, avec ce tombeau vide et tant aimé.*» L’œuvre, réalisée à la pierre noire relevée de craie blanche, représente Marie Madeleine debout, les mains jointes, à l’entrée du tombeau du Christ. Au loin, le paysage s’ouvre vers le Golgotha dominé par les croix du supplice.

Le livret précise également que ce dessin, comme les trois autres, fut édité par les frères Schaefer, propriétaires de l’œuvre en 1904. Ces derniers, imprimeurs spécialisés dans l’édition d’images pieuses, avaient probablement acquis cette série en vue de son impression. Lors de l’exposition, les quatre dessins sont associés à la date de 1881, année de la mort du peintre. Il est cependant plus probable qu’ils aient été conçus vers 1850, au même moment que la *Fuite en Égypte* de Saint-Mamet, peut-être pour l’église Marie-Madeleine d’Albi dans laquelle Cazes réalise une immense apothéose de la sainte au-dessus de l’autel.



Romain Cazes, *Le Couronnement de la Vierge, Reine des Cieux*, vers 1845, huile sur toile, Paris, musée du Louvre



32. Alfred de CURZON (1820-1895)

L’Acropole, la Tour franque et les Ruines des Propylées, 1852
Aquarelle et crayon sur papier
28,5 × 46 cm
Signé et daté en bas à gauche *A. de Curzon/11 Juin 52*
Au revers, daté et localisé *1852/Acropole d’Athènes/vue intérieure sur les/Propylées*

Né dans une famille d’aristocrates poitevins, Alfred de Curzon entre à l’École des beaux-arts en 1840 dans l’atelier de Michel Martin Drölling. Sur les conseils de Georges Brillouin, il suit en parallèle les leçons du paysagiste Louis Nicolas Cabat à partir de 1845. S’il expose au Salon pour la première fois en 1843, ce n’est que six ans plus tard qu’il remporte le prix de Rome de paysage historique, ex-aequo avec Charles Joseph Lecointe, sur le thème de *La Mort de Milon de Crotone*. Fort de son succès, il peut se rendre en Italie comme pensionnaire de la Villa Médicis. Il rejoint à Rome les peintres Alexandre Cabanel, les deux frères Benouville, François Louis Français et l’architecte Charles Garnier. Chaque année, l’un des lauréats du prix d’architecture gagne le droit de visiter la Grèce et en 1852 c’est justement le futur maître d’œuvre de l’Opéra de Paris qui se prépare au voyage. Alfred de Curzon décide alors de suivre son ami. Ils sont accueillis au début du mois d’avril par Edmond About, écrivain et journaliste qui vient d’être nommé à l’Académie de France d’Athènes. Leur hôte décrit le groupe qui se forme alors : «Nous étions trois : Garnier, qui est peintre presque autant qu’architecte; Alfred de Curzon, qui s’est déjà fait connaître au Salon par la rare distinction de sa peinture et l’art avec lequel il compose ses paysages; moi, enfin, qui devais les guider dans un pays que je ne connaissais pas.»

Dès son arrivée, Curzon entreprend de tracer à l’aquarelle tout ce qu’il voit : paysages, ruines et monuments antiques. Dans son journal, il note ses activités quotidiennes et le

nombre de dessins réalisés. Au début du mois de juin, l’artiste qui prépare déjà son départ est encore à Athènes et revient s’installer au cœur de l’Acropole pour travailler. Il centre son motif sur les ruines des Propylées, important monument ayant constitué, à l’ouest, l’entrée principale du site dans l’Antiquité. Sur la gauche, l’artiste représente la Tour franque, une construction médiévale élevée sur l’acropole par les Francs et intégrée au palais des ducs d’Athènes. Sa destruction par la municipalité, durant les années 1870, suscitera un émoi international. La composition de cette aquarelle fut reprise par Curzon dans une toile de grandes dimensions en y ajoutant une figure de berger au premier plan et deux chèvres.

Le séjour en Grèce fut bref. Au mois de juin, quelques jours après avoir réalisé cette aquarelle des Propylées, Alfred de Curzon part pour Constantinople où il fait la connaissance de Théophile Gautier. Ses projets de poursuivre son périple jusqu’en Égypte et au Moyen-Orient avortent cependant. Dès le 15 juillet 1852, le peintre est de retour à Rome. Lorsqu’il rentre finalement en France trois ans plus tard, l’artiste présente au Salon de 1855 deux vues de l’Acropole d’Athènes : la première prise depuis Le Pirée et la seconde depuis Ilyssus. Jusqu’à la fin de sa vie, les souvenirs de son court séjour en Grèce de 1852 continueront d’alimenter son inspiration. La Tour franque, bien que détruite à ce moment-là, apparaît encore sur l’une de ses œuvres, terminée en 1890.



Alfred de Curzon, *L’Acropole, la tour Franque et les ruines des Propylées*, huile sur toile, coll. part.



33. Hugues MARTIN (1809-1896)

Le Royaume des fleurs, Olympe fantastique, vers 1854

Projet de décor de l’acte I, tableau 3 pour *La Fonti* [ballet-pantomime inauguré à Paris au Théâtre de l’Opéra-Le Peletier le 8 janvier 1855]

Aquarelle, gouache, crayon et rehaut d’or sur papier

48,4 × 63,5 cm

Signé en bas à droite *h Martin*

Titré et légendé dans la marge droite *La Fonti/sous l’adminis/—tration de M^r/Cronier*

Né en 1809, Hugues Martin débute sa formation artistique auprès du peintre nîmois Xavier Sigalon et participe au Salon pour la première fois en 1845 avec son tableau *Callot enfant dessinant au milieu d’une troupe de comédiens*. L’année suivante il entame une carrière de décorateur en travaillant à l’Opéra sur le ballet *L’Âme en peine*, aux côtés de Ciceri, Thierry et Rubé, puis est employé au théâtre du Cirque-Olympique pour concevoir les décors des pièces *Le Cheval du diable* et *Henri IV*. Certaines références mentionnent un long séjour en Inde qui pourrait expliquer son absence des salons et des ateliers de décors en 1847 et 1848. Par la suite, il se charge de créer plusieurs décors pour le théâtre de l’Opéra-Comique en 1849 avant de devenir l’un des collaborateurs habituels de l’Opéra de Paris à partir de 1853. Remarqué par Théophile Gautier, son style mêle influences orientales et références à l’Antiquité dans des espaces à la végétation luxuriante souvent parsemée de sculptures.

En 1854, l’Opéra programme pour le mois de janvier de l’année suivante, un ballet-pantomime en deux actes et six tableaux dont le titre sera *La Fonti*. La musique composée par Théodore Labarre doit accompagner le livret et les chorégraphies de Joseph Mazilier. L’histoire qui se déroule au XVIII^e siècle est celle d’Amalia Fonti, une célèbre danseuse florentine qui se produisait sur la scène de la Pergola. La belle et talentueuse jeune femme est courtisée par deux

hommes aux profils contrastés : un comte fortuné et un jeune danseur, Carlino, n’ayant que sa passion à offrir. Une fois le contexte établi, l’auteur insère une partie allégorique durant laquelle Amalia costumée en Flore, danse dans un jardin avec Carlino dans le rôle de Zéphyr. Au tableau suivant, tout se complique : Amalia, emprisonnée sur ordre du père du comte amoureux, s’échappe habillée en homme avec l’aide du beau danseur. Après avoir empêché le mariage du comte, elle termine ses jours, folle, en dansant dans les rues de Rome. Enfin, le rideau tombe sur le corps d’Amalia inanimée.

Si Charles Cambon et Joseph Thierry sont en charge du deuxième acte, Hugues Martin se voit confier la conception des décors du premier. Le troisième et dernier tableau qu’il dessine doit représenter *Le Royaume des fleurs, Olympe fantastique* dans lequel Flore et Zéphyr vont danser. L’artiste imagine un jardin, au milieu d’un palais inspiré par l’architecture indienne. La grande aquarelle, préparatoire à ce décor, est saturée par les plantes et les fleurs qui envahissent et couvrent murs et colonnes de pierre. À l’arrière-plan, une fontaine à cinq vasques surmontées d’un jet d’eau ajoute à l’opulence des lieux. La bibliothèque-musée de l’Opéra conserve une esquisse au crayon pour la partie droite de cette composition qui, bien qu’attribuée à Charles Cambon, serait plus probablement de la main d’Hugues Martin.



Alphonse Godard d’après Alexandre Lacauchie, *Zéphir et l’Amour dans La Fonti*, 1855, lithographie, Paris, BnF



34. Alexandre CABANEL (1823-1889)

Étude pour la figure d'Adam dans Le Paradis perdu,
vers 1863

Sanguine sur papier

34,7 × 24,3 cm

Signé en bas au centre *Alex Cabanel*

Œuvre en rapport : Alexandre Cabanel, *Le Paradis perdu*, 1867, huile sur toile, détruite à Munich pendant la Seconde Guerre mondiale

Originaire de Montpellier, Alexandre Cabanel est l'un des artistes les plus célèbres du Second Empire. Élève de François Édouard Picot à l'École des beaux-arts, il obtient le second prix de Rome en 1845 et devient pensionnaire à la Villa Médicis. Dès son retour à Paris, l'artiste poursuit une carrière académique sans faute et reçoit de nombreuses commandes pour des décors publics et privés. Peintre de genre et portraitiste mondain à succès, il produit des œuvres aux sujets abordant des thèmes historiques, mythologiques et bibliques pour chacune de ses participations au Salon. Cabanel connaît la consécration avec *La Naissance de Vénus* exposée en 1863 et immédiatement achetée par Napoléon III pour sa collection personnelle.

Peu de temps avant ce succès, l'artiste qui n'a pas encore quarante ans est approché par Leo von Klenze, architecte en chef et conseiller artistique du roi Maximilien II de Bavière. Cabanel reçoit la commande d'un tableau de grand format vertical destiné à la galerie historique du Maximilianeum, immense palais consacré aux arts et dont la construction a débuté à Munich en 1857. Le thème choisi pour cette toile est un passage de la Genèse, même si son titre de *Paradis perdu* est emprunté à celui du célèbre poème de John Milton. L'œuvre doit représenter le moment où Dieu chasse Adam et Ève du paradis. Porté dans les airs par trois anges, le Créateur y désigne le couple originel qui se cache honteusement au pied de l'arbre de la connaissance. Plus bas sur la gauche,

Satan, fier de ses méfaits, s'apprête à quitter la scène. Durant cinq années, Cabanel produit un grand nombre d'études et d'esquisses pour fixer sa composition. Celles-ci permettent de voir l'évolution des figures et en particulier celle d'Adam. Un dessin à la sanguine montre le modèle masculin du premier homme, le torse tourné vers la gauche et la tête baissée soutenue par la main droite. Le trait fort qui esquisse rapidement la figure s'allège en arrière-plan pour évoquer les contours de l'arbre. Le musée Fabre à Montpellier conserve une étude peinte de cet état précoce de la composition dans le processus créatif. Dans l'œuvre définitive, exposée au Salon de 1867, Adam replié sur lui-même se tient face à nous, le bras gauche couvrant sa poitrine.

Mort en 1864, Maximilien II ne verra jamais le tableau qui est réceptionné à Munich par son fils Louis II qui lui succède sur le trône de Bavière. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, lors des bombardements alliés, le tableau est détruit en même temps que le Maximilianeum où il était exposé. Les nombreuses études, variations et répétitions produites par Cabanel conservent heureusement le souvenir de l'œuvre disparue. En 2017, le musée d'Orsay a fait l'acquisition d'une redite autographe de grand format. Cette version fidèle à l'original, conservée par l'artiste dans son atelier jusqu'à sa mort, témoigne de l'importance du *Paradis perdu* pour son auteur.



Alexandre Cabanel, *Le Paradis perdu*, vers 1867, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay



35. Émile François DAVID (1824-1891)

L'Allée des tombeaux à Pompéi, 1864

Aquarelle et crayon sur papier

24,2 × 38,5 cm

Au revers, daté et annoté *1^{er} novembre 1864/par M David*



Émile François David, *Forêt de Castelfusano*, huile sur toile, coll. part.

*« Cette rue des tombeaux est un magnifique péristyle pour entrer dans une ville morte ;
puis tous ces monuments funèbres placés aux deux côtés de la route consulaire au bout de laquelle s'ouvre
béante la porte de Pompéïa, ne dépassant pas la couche de sable qui les recouvrait, se sont conservés intacts
comme au jour où ils sont sortis des mains de l'artiste »*

Alexandre Dumas, *Le Corricolo* [1842-1843]

Émile François David, né à Lausanne en 1824, suivit les cours de Barthélemy Menn à l'école des beaux-arts de Genève entre 1842 et 1844. Installé à Paris l'année suivante, il fréquente l'atelier de Charles Gleyre durant trois ans. Ses études terminées, le jeune artiste suisse part en Italie au début de l'année 1848 en compagnie d'Étienne Duval et Henri Euler. À Capri, il est reçu chez Henri Harpignies et fait la connaissance de Ferdinand Heilbuth. Séduit par la beauté toute classique du sud de l'Italie, il revient presque annuellement dans la région napolitaine, avant de partager sa vie entre sa Suisse natale et son nouveau pays d'adoption à partir de 1858.

En 1864, après un séjour dans le Languedoc près de Montpellier, David retourne dans la région de Naples. Une aquarelle, portant au revers une annotation «David» ainsi que la date du «1^{er} novembre 1864», signale sa présence à Pompéi. La cité ensevelie par le Vésuve en 79 de notre ère est alors une zone de fouille active depuis le XVIII^e siècle. Sous la direction de l'archéologue napolitain, Giuseppe Fiorelli, depuis 1863, le travail d'excavation bat son plein et permet quotidiennement la découverte de nouvelles fresques ou mosaïques cachées. Émile François David visite le site, emprunte l'allée des tombeaux qui traverse la nécropole

antique. Longue de deux cent cinquante mètres, cette voie située à l'extérieur de la cité sur le faubourg d'Augusto-Félix est prolongée par la route d'Herculanum. En cours de déblaiement depuis 1763, elle est bordée de monuments funéraires souvent parfaitement conservés. L'artiste s'est installé sur l'un des côtés de la voie pavée, face au tombeau de Munatius Faustus. Habillé de plaques de marbre sculptées, le monument fut construit par Naevoleia Tyche, veuve du défunt. Sur son dessin, David restitue la richesse des décors dans des teintes ocrées mêlées de bleu. Au centre, adossée au mur, la silhouette d'une femme, pleurant, replace la scène dans un contexte antique sans masquer les outrages du temps.

Émile François David s'éloigne de l'Italie en 1870 pour visiter la Grèce, en passant par Athènes et Corinthe, puis rejoindre Constantinople par le détroit du Bosphore. L'artiste ne participe pas aux salons ni à aucune exposition publique, jusqu'à la rétrospective organisée en son honneur à Paris en 1878. Après sa mort en 1891, la ville de Lausanne lui consacre une exposition posthume en juillet 1892 qui fait découvrir son talent à nombre de ses contemporains. En 1903, l'épouse du peintre fit don d'une grande partie de ses œuvres au musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne.



36. Emmanuel FRÉMIET (1824-1910)

Une hirondelle, vers 1870
Pierre noire et craie blanche sur papier
25 × 43,5 cm
Signé des initiales à droite du motif *E F*

Emmanuel Frémiet, *Geai des chênes*, aquarelle et crayon noir sur papier, Paris, musée d’Orsay

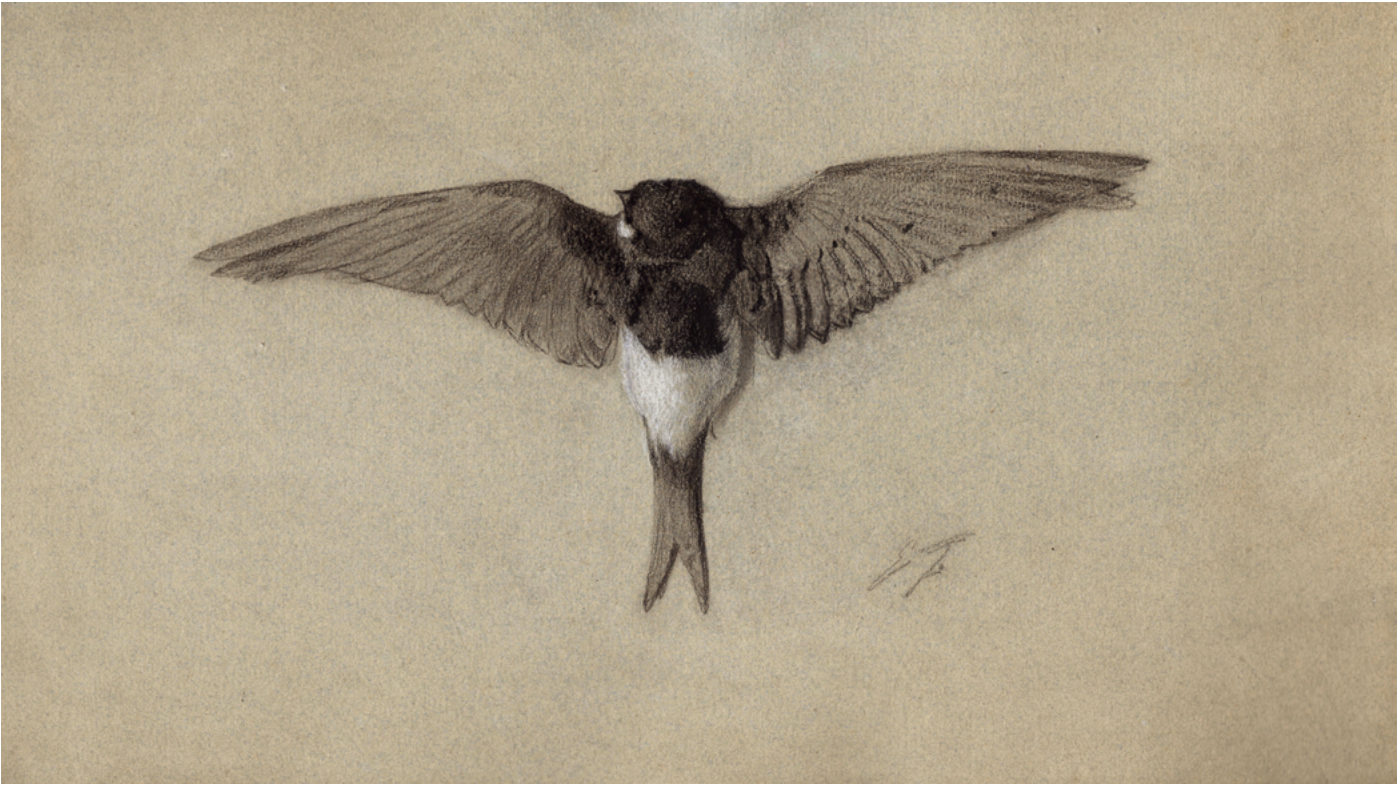


Né à Montrouge en 1824, Emmanuel Frémiet est initié très tôt au dessin par une lointaine cousine, Sophie Rude, artiste peintre reconnue et épouse du sculpteur François Rude. Abandonné au début de l’adolescence par son père, un ouvrier graveur, il est contraint d’exercer différents petits métiers pour survivre. À l’âge de quatorze ans, il commence à suivre des cours du soir à l’école gratuite de dessin, rue de l’École-de-Médecine à Paris, puis fait la connaissance de Jean-Charles Werner, peintre naturaliste au Muséum national d’Histoire naturelle et celle de Mathieu Orfila, le doyen de la faculté de médecine. Auprès d’eux, le jeune artiste aborde le dessin comme une démarche scientifique, remplissant ses carnets de plantes, d’animaux, d’insectes ou des pièces d’anatomie qu’il étudie, analyse et mesure pour les tracer à la pointe du crayon ; avant d’être beau, son travail se doit d’être juste. Vers 1840, il est employé comme lithographe scientifique et réalise des moulages d’anatomie comparée sur les cadavres de la morgue à l’École de médecine. En marge de ses nombreuses activités, Frémiet fréquente, une fois sa journée terminée, l’atelier de son oncle, François Rude, dans lequel il vient dessiner d’après des modèles antiques.

En 1843, sans jamais avoir fréquenté l’École des beaux-arts de Paris ni avoir remporté aucun concours, Frémiet fait ses débuts au Salon en envoyant une sculpture représentant une gazelle d’Alger. Année après année, l’artiste se fait

connaître comme sculpteur animalier et reçoit sa première récompense en 1849 pour *Matador de l’équipage du Cerf à M. du Pouilloux*, groupe en plâtre complexe mêlant figure humaine, cheval et chiens. Très apprécié sous le Second Empire, Frémiet reçoit des commandes prestigieuses de sculptures monumentales destinées au château de Pierrefonds ou à l’espace public parisien tout en poursuivant sa production de petits modèles animaliers édités en bronze par son ami Charles More. Loin d’être majoritaires dans sa production, les oiseaux n’en sont pas pour autant absents. Un *Héron* exposé en 1849, une *Poule cochinchinoise* l’année suivante et un *Coq japonais* en 1876 peuvent en attester.

Resté attaché au Muséum national d’Histoire naturelle qu’il continue de fréquenter, l’artiste travaille toujours en étudiant minutieusement les animaux. Une hirondelle posée sur le ventre, les ailes déployées, lui sert un jour de modèle pour un dessin dont le naturalisme confine à l’exercice de trompe-l’œil. Sur une feuille de papier gris, l’artiste trace au fusain et à la craie blanche le plumage bicolore du volatile, représenté taille réelle. D’une envergure de trente centimètres, d’une pointe d’aile à l’autre, et d’une longueur de quinze centimètres du bec à la queue, l’oiseau semble figé en plein vol. Deux traces de fusain estompées sur la droite marquent l’ombre et ajoutent au réalisme trompeur.



37. Auguste BARTHOLDI (1834-1904)

Caricature de Étienne René Fouret (1842-1924), 1876

Aquarelle et crayon sur papier

14 × 11,3 cm

Signé des initiales et daté en bas à droite AB/1876

Au revers : Si grand était l'ami Fouret/qu'on se fourrer il ne savait

Légendé sur le montage d'origine Fouret, la fine fleur de la Maison Hachette/ Qui tant de livres donne et veut qu'on en achète

Publication : Exposition universelle de Philadelphie. Album du bord. Galerie de portraits authentiques des membres du jury français et de leurs compagnons embarqués sur et pour «L'Amérique» 1876, Paris, Bartholdi, Simonin, Fouret et C^{ie}, 1879, planche 10

En 1876, les États-Unis organisent leur première Exposition universelle pour célébrer le centenaire de la Déclaration d'indépendance. Le cadeau des Français, une statue allégorique monumentale, n'étant pas terminé, seuls le bras et la main tenant un flambeau sont chargés au port du Havre sur le paquebot *L'Amérique* en direction de Philadelphie. Son sculpteur, Auguste Bartholdi, également commissaire de la délégation française, embarque pour accompagner le gigantesque bras de cuivre au début du mois de mai 1876. Au cours de la traversée qui dure deux semaines, Bartholdi occupe son temps en caricaturant les autres membres de la délégation française. Parmi eux, Étienne René Fouret est l'une des victimes graphiques du sculpteur.

Administrateur de la maison d'édition Hachette, Fouret est représenté par Bartholdi exagérément grand, s'appuyant sur l'un des mâts du bateau. Enfermé dans un long manteau noir boutonné de haut en bas, il porte un chapeau rond, une barbe rousse en pointe et un binocle posé sur le nez. Sous son bras gauche, l'auteur a glissé un livre à couverture jaune, pour rappeler sa fonction première. Sur le pont, l'équipage minuscule donne à l'éditeur les airs d'un Gulliver au milieu

des Lilliputiens. Cette caricature, l'une des trente retenues par l'artiste, sera publiée en lithographie, dès son retour par la maison Hachette avec la même légende que sur le dessin original : «Fouret, la fine fleur de la maison Hachette qui tant de livres donne et veut qu'on en achète». Imprimé en très peu d'exemplaires, les bénéfices de la vente de *L'Album du bord* sont intégralement reversés à la souscription franco-américaine pour l'achèvement de la statue.

Depuis l'enfance, Auguste Bartholdi pratiquait le dessin avec humour et avait composé à dix-sept ans un album de portraits-charge (inédit) lors de sa visite de l'Exposition universelle de Londres en 1851. Originaire de Colmar, l'artiste est déjà célèbre lorsqu'on lui confie, à la fin des années 1860, la tâche de dessiner et de concevoir la future statue de *La Liberté éclairant le monde*. Le projet, retardé par la guerre franco-prussienne de 1870, peine à se financer et l'œuvre dont la structure est réalisée par Gustave Eiffel ne sera achevée dans les ateliers de la Plaine-Monceau qu'au milieu des années 1880. Son inauguration, en octobre 1886 à New York sur Liberty Island, n'aura eu finalement que dix ans de retard.



Auguste Bartholdi, « Fouret, la fine fleur de la Maison Hachette [...] », lithographie publiée dans *Album du bord*, Paris, 1879



38. Louis Jules ÉTEX (1810-1889)

Vue de Capri depuis Sorrente, vers 1875-1880
Aquarelle, gouache et crayon sur papier cartonné
À vue : 21 cm de diamètre
Signé en bas au centre du monogramme JE
Numéroté en bas dans la marge 11
Provenance : issu d’un album de travail de l’artiste

Jules Étex, né à Paris en 1810 deux ans après son frère Antoine, descend d’une famille de sculpteurs lyonnais. Entré à l’École des beaux-arts où il rejoint son aîné, le jeune artiste fréquente les ateliers d’Ingres et de Guillon Lethière. Si son frère Antoine, poursuivant la tradition familiale, devient sculpteur et connaît la gloire dans ce domaine, Jules Étex fait le choix de la peinture. Concurrent déçu au prix de Rome en 1829 et 1830, il fait ses débuts au Salon de 1833 en exposant des portraits et reçoit une médaille dès sa première participation. Recommandé par Ingres, Jules Étex répond à plusieurs commandes pour le château de Versailles en peignant les portraits du *Connétable Henri I^{er} de Montmorency* et du *Chancelier Nicolas Brulart*. Ne se limitant pas au genre du portrait, le peintre participe aux décors de plusieurs églises parisiennes et présente des sujets historiques et bibliques, à l’image de son *Adam et Eve* primé au Salon de 1838. Dès 1834, l’artiste commence à voyager en se rendant à Dresde, à la demande du ministère, pour réaliser une copie de la *Madone Sixtine* de Raphaël.

À la fin des années 1830, Jules Étex découvre l’Italie. Nous ne savons que peu de choses sur son séjour et les villes qu’il traverse, mais pouvons légitimement penser qu’il visite au moins Rome et Naples. Une aquarelle, plus tardive, semble avoir été réalisée d’après un croquis fait durant ce voyage. De forme circulaire, peinte sur une feuille de papier



Jules Étex, *Télésilla, dame d’Argos*, 1841, huile sur toile, coll. part.

cartonné, l’œuvre représente une vue que l’on peut identifier comme prise depuis les côtes de Sorrente en direction de l’île de Capri. La composition, divisée en deux par l’arête des rochers tracée à l’encre brune, donne à voir dans la partie supérieure la mer, d’un bleu vif, et au loin la silhouette de l’île, en grisaille sur l’horizon. Au premier plan, suivant la courbure du cadrage, l’artiste a posé, d’un geste ample à larges coups de pinceau, de l’aquarelle aux pigments bleus et verts dilués et mêlés d’un peu de brun. Signée du monogramme «JE» en bas dans le motif, l’œuvre porte un numéro «11» dans la marge, sous le montage.

Durant la dernière partie de sa carrière, Jules Étex, comme de nombreux artistes, fournit des sujets à la Manufacture de porcelaine de Sèvres. Le format spécifique en tondo de cette vue de Capri ainsi que son diamètre de vingt et un centimètres sont caractéristiques des projets d’assiettes commandés par les manufactures et correspondent même précisément aux dimensions des services à dessert. La mode de l’époque étant aux séries thématiques, le plus souvent en douze pièces, le projet d’Étex devait préparer à un ensemble de vues d’Italie dont la *Vue de Capri depuis Sorrente* serait le onzième sujet. Malgré nos recherches, nous n’avons pu identifier aucune pièce de cette série et ne pouvons attester que ce projet aura connu un aboutissement en son temps.



39. Gustave COURTOIS (1852-1923)

Narcisse, vers 1877
Crayon noir, craie blanche et gouache sur papier teinté au lavis brun
20 × 19,5 cm
À vue : 16 × 15 cm
Signé en bas à droite *Gustave Courtois*
Annoté dans la marge supérieure *Alexandre*
Œuvre en rapport : Gustave Courtois, *Narcisse* [Salon de 1877, n° 582],
huile sur toile, Marseille, musée des Beaux-Arts

«*Le beau Narcisse meurt de s’être trop aimé ;
Il se mire dans l’eau ; son œil est vague et tendre ;
Des bruits de la forêt il ne veut rien entendre,
Et de sa propre vue il demeure charmé...
Et c’est en souriant qu’il se sent expirer. (C. Grandmougin).*»
Livret du Salon de 1877

Ces quelques vers de Charles Grandmougin légendent dans le livret du Salon de 1877 le *Narcisse* qu’expose Gustave Courtois (musée des Beaux-Arts de Marseille). Le poète et le peintre ont tous les deux fait leur scolarité à Vesoul et se sont retrouvés à Paris. Grandmougin publia deux de ses poèmes dans le troisième et dernier volume du *Parnasse contemporain* en 1876, quand Courtois travaillait sur son sujet daté de la même année. Narcisse est une figure récurrente de l’histoire de l’art dont le thème tiré des *Métamorphoses* d’Ovide inspire les artistes depuis l’Antiquité. Le mythe raconte l’histoire d’un jeune homme dont la beauté était telle, qu’épris de lui-même, il finit par mourir de regarder son reflet dans l’eau. Les dieux de l’Olympe par pitié pour son sort lui offrirent l’immortalité sous la forme d’une fleur blanche qui porte son nom : le narcissé.

Sur un dessin préparatoire à sa composition pour le Salon, Courtois s’intéresse plus particulièrement au visage de l’adolescent se reflétant à la surface de l’eau. Après avoir délimité un carré en brun foncé sur son support, l’artiste est venu tracer le contour du double visage à la pierre noire avant de le relever de craie blanche pour l’éclairer. Le modèle, la



Anonyme, photographie d’après le tableau de Gustave Courtois, *Narcisse*, conservé au musée des Beaux-Arts de Marseille

bouche entrouverte et les yeux presque fermés, s’abandonne lentement à son sort tandis que sur son reflet les paupières semblent déjà closes pour l’éternité. Dans l’angle inférieur gauche, le peintre d’un geste rapide a étalé de la gouache blanche qui en se mêlant à la préparation du support s’est teintée d’un ocre un peu rosé. Dans la composition définitive exposée au Salon de 1877, le visage de l’adolescent paraît plus juvénile. Allongé au bord du ruisseau, le corps de l’adolescent devient le sujet principal de l’œuvre et son reflet un détail iconographique plus secondaire qui est négligé le plus souvent dans les autres études dessinées par l’artiste.

Gustave Courtois, fasciné par le corps masculin, est ouvertement homosexuel. Sa relation intime avec Carl von Stetten, un peintre d’origine allemande rencontré dans l’atelier de Gérôme, est vécue par les deux hommes avec une certaine liberté. Le fort intérêt du peintre pour la nudité masculine transparait de plus en plus sa carrière avançant. Ses œuvres les plus tardives exposent, au prétexte de sujets mythologiques, la musculature sculpturale de Maurice Deriaz, un lutteur d’origine suisse qui devient au début du XX^e siècle son modèle de prédilection.



40. Philippe CHAPERON (1823-1906)

La Cour de Cléopâtre, 1882

Reprise de l’acte II, tableau 14 de *Les Mille et une nuits* [féerie inaugurée à Paris au théâtre du Châtelet le 14 décembre 1881]

Aquarelle, encre, gouache et collage sur papier

24,5 × 30,5 cm

Signé et daté en bas à gauche *Ph. Chaperon 1882*.

Légendé et dédié en bas à droite *Souvenir des Mille et une nuits à M. Emile Rochard*. [(1850-1918)]

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

Durant l’année 1881, Philippe Chaperon travaille sur les décors d’un spectacle dont les représentations doivent commencer le 14 décembre sur la scène du théâtre du Châtelet. Cette pièce, une féerie musicale en trois actes et trente et un tableaux, est baptisée *Les Mille et une nuits*. Sur une musique d’Amédée Artus, le livret écrit par Adolphe d’Ennery et Paul Ferrier doit plonger le spectateur dans un monde féérique de légendes orientales. À cette fin, Émile Rochard, directeur

du Châtelet fait appel aux meilleurs artistes de l’époque pour réaliser la trentaine de décors nécessaires. Henri Robecchi, Auguste Rubé et Philippe Chaperon se chargent d’imaginer la plupart d’entre eux. Pour l’Acte II, le quatorzième tableau doit représenter la cour de Cléopâtre. Chaperon conçoit une architecture de palais d’inspiration égyptienne composée d’une vaste salle dont le plafond peint est soutenu par des colonnes à chapiteaux hathoriques. Sur la gauche, l’artiste installe un édicule où l’actrice jouant Cléopâtre pourra se placer et ouvre l’arrière-plan sur un temple monumental auquel on accède par une volée de marches. Ce décor est celui qui marquera le plus les esprits et sera choisi à maintes reprises par les journaux pour illustrer la pièce qui connaît un succès retentissant tout au long de l’année 1882.

Émile Rochard, le directeur du théâtre, ne peut être que satisfait, *Les Mille et une nuits* donnant lieu à deux cent soixante et une représentations, presque toutes, à guichets fermés. Pour célébrer cette réussite, Chaperon offre à Rochard une reprise à l’aquarelle et à la gouache de son décor emblématique pour *La Cour de Cléopâtre*. De manière à animer sa composition, l’artiste a réalisé sur un autre support cinq petites figures en costumes égyptiens avant de les découper minutieusement puis de les coller, intégrant à la scène un musicien jouant de la harpe, un porteur d’éventail et plusieurs gardes en armes.



Philippe Chaperon, *Souvenir de Cléopâtre*, vers 1882, aquarelle et gouache sur papier, coll. part.



41. Enrico ROBECCHI,
dit Henri ROBECCHI (1827-1889)

La Grotte aux monstres, vers 1880

Maquette de décor présumé pour *Voyage à travers l'impossible* [livret d'Adolphe d'Ennery et de Jules Verne, pièce-féerie inaugurée à Paris au théâtre de la Porte Saint-Martin le 25 novembre 1882]

Aquarelle, encre et gouache sur deux feuilles de papier découpées et montées en deux plans superposés

26,5 × 50 × 1,7 cm

Prénommé Enrico à sa naissance à Milan en 1827, Henri Robecchi, naturalisé français, passe la plus grande partie de sa vie entre son atelier parisien de Belleville et sa maison de campagne à Écouen. Peintre talentueux, il consacre presque exclusivement sa carrière à la réalisation de décors pour le théâtre et l'opéra. Au théâtre de la Porte-Saint-Martin l'artiste a très tôt l'occasion de collaborer aux pièces de Jules Verne. Celui dont le nom est aujourd'hui attaché à certains des plus célèbres romans fantastiques s'intéresse depuis sa jeunesse au théâtre. Dès 1846, tout juste âgé de dix-neuf ans, Jules Verne finissant ses études de philosophie avait écrit *La Conspiration des poudres*, un drame historique en cinq actes. Par la suite, il écrira une quarantaine de pièces, dont certaines reprennent les sujets de ses romans, à l'image de son *Tour du monde en quatre-vingts jours* joué à la Porte-Saint-Martin en 1874. Pour l'adaptation de son livre, il collabore avec Adolphe d'Ennery et fait appel à Robecchi pour les décors du premier acte.

Quelques années plus tard, Verne assisté d'Ennery envisage d'adapter son roman *Voyage au centre de la terre* publié en 1864. Le projet bascule cependant vers un sujet inédit mélangeant différents lieux et personnages du monde romanesque de Jules Verne. Nommée *Voyage à travers l'impossible*, cette pièce-féerie en trois actes et vingt-deux tableaux, jouée à partir de

novembre 1882, raconte les voyages extraordinaires d'un jeune baron danois. Au centre de la Terre, le héros fait la connaissance du peuple Salamandre, puis se rend au fond des mers pour devenir roi des Atlantes après avoir croisé le capitaine Némø à bord du Nautilus et termine dans l'espace sur la planète Altor qui s'effondre. Henri Robecchi est une nouvelle fois de l'aventure et se voit confier la réalisation de plusieurs tableaux. Une maquette inédite, composée par Robecchi en deux plans, pourrait être un projet de décor pour le début de la pièce se déroulant dans les mondes souterrains. D'un format horizontal, qui correspond aux autres projets pour la Porte-Saint-Martin, l'œuvre représente l'intérieur d'une grotte habitée par un bestiaire monstrueux. Ces animaux fantastiques, hauts en couleur, sont omniprésents dans le roman, mais semblent complètement disparaître dans la pièce. Le mode de travail de Jules Verne, programmant ses pièces avant d'en avoir terminé l'écriture, peut justifier l'existence de ce projet visiblement non retenu.

Associé avec son ancien élève, Dauphin Amable Petit, à partir de 1885, Henri Robecchi dirige un atelier qui fournit des décors aux principales salles parisiennes. Son nom apparaît dans les archives de l'Ambigu, des Variétés, du théâtre des Nouveautés, de la Renaissance, du Châtelet et bien d'autres.



Henri Robecchi, *Antre fantastique taillé dans le roc*, esquisse de décor non identifié, aquarelle et gouache sur papier, Paris, BnF¹



42. Albert ROBIDA (1848-1926)

Le Géant Gargantua, vers 1885

Encre sur papier

10,8 × 17,8 cm

Signé en bas à droite *A Robida*

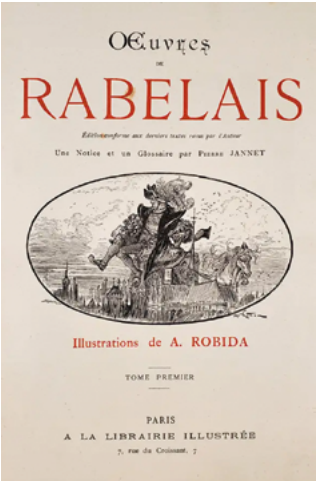
Publication : gravé en page de titre des *Œuvres de Rabelais*. *Illustrations de A. Robida*, Paris, La Librairie illustrée, volume 1, 1885

Fils d’un menuisier, Albert Robida est né à Compiègne en 1848. Étudiant en droit peu docile, il passe son temps à dessiner et envoie ses premiers croquis au *Journal amusant* en 1866. Artiste fécond, il se fait rapidement connaître en collaborant à de nombreux journaux illustrés, mais également en fournissant ses dessins pour des guides touristiques, des ouvrages de vulgarisation historique ou scientifique et en illustrant les grands classiques de la littérature internationale. Les œuvres de Villon, Cervantès, Shakespeare, et Honoré de Balzac ornées de ses images ont fait la joie de plusieurs générations de lecteurs. En 1885, un éditeur, La Librairie illustrée, confie à Robida la tâche titanesque d’illustrer les œuvres de Rabelais. Quelques années plus tôt, Gustave Doré s’y était lui-même confronté. Robida va travailler durant deux années sur l’ouvrage et produire près de six cent cinquante dessins, dont quarante-neuf planches hors-texte parmi lesquelles huit en couleur. L’ensemble est publié en deux volumes reliés par Engel avec en couverture un dessin représentant le géant Gargantua en pied, épée à la main.-

Personnage emblématique de l’œuvre de Rabelais, Gargantua serait né après onze mois de grossesse en sortant par l’oreille de sa mère. Fils de Grandgousier et de Gargamelle, l’enfant est si grand que pour l’allaiter, il faut, selon l’auteur, traire 17913 vaches. L’éducation du «bambin» qui passe son temps à boire et à manger s’avère difficile. Après avoir usé ses précepteurs, Gargantua devenu

adolescent reçoit en cadeau une immense jument. Sur le dos de la bête malheureuse, le jeune destrier décide de découvrir Paris. Suscitant d’abord la curiosité, puis l’effroi des habitants, le géant se réfugie sur les tours de la cathédrale Notre-Dame et urine sur les Parisiens. Robida choisit pour son motif de page de titre du premier volume le moment où Gargantua soulagé s’assoit entre les deux tours pour admirer la ville. Le dessin préparatoire à cette gravure, tracé à l’encre noire, s’inscrit dans un ovale. Le héros, en costume de la Renaissance, est assis sur le monument les jambes croisées. Sur la droite, la tête de la jument domine les toits de la cité. L’artiste retranscrit avec minutie les détails d’architecture et traite le ciel en fines hachures qui se desserrent en montant. Un large chapeau couvert de plumes d’autruche ajoute à la superbe du personnage et complète la composition.

Albert Robida reste aujourd’hui dans les mémoires comme l’un des précurseurs du genre fantastique d’anticipation. Alter ego graphique de Jules Verne, il a imaginé, crayon à la main, des machines qui seront réellement inventées des décennies plus tard. Ses dessins montrent des équivalents de la télévision, du vidéoprojecteur, de l’écran géant, de l’enseignement à distance, ainsi que des voitures ou des taxis volants. Sa trilogie *Le Vingtième siècle*, série de romans dont il est l’auteur et l’illustrateur, publiée entre 1883 et 1892, surprend encore aujourd’hui par la justesse de ses prédictions.



Michelet d’après Albert Robida, page de titre des *Œuvres de Rabelais*, Paris, La librairie illustrée, volume 1, 1885



43. André DEVAMBEZ (1867-1944)

Une charge sous le Directoire, vers 1900

Encre, aquarelle et gouache sur papier

53 × 29,7 cm

Signé en bas à gauche *André/Devambez*

Sur le montage d’encadrement une ancienne étiquette *EXPOSITION de [vide]/no 424/M Devambez/Dessin et deux autres étiquettes 767 et 17001*

Sur l’encadrement d’origine, étiquette *HC [hors concours]*

Fils d’un graveur et imprimeur parisien réputé, André Devambez s’intéresse très tôt au travail de son père et l’assiste dans son atelier situé au cinquième étage d’un immeuble dominant sur le boulevard Montmartre. Depuis les fenêtres, André peut observer la foule bouillonnante et travailleuse de Paris qui l’inspirera durablement. Fermement décidé à devenir artiste, Devambez se forme à l’École des beaux-arts puis à l’Académie Julian. Ses maîtres sont alors Gabriel Guay, Jules Lefebvre et Benjamin-Constant. En 1890, il remporte le grand prix de Rome et part pour quatre années à la Villa Médicis. Dès son retour à Paris, il contribue à plusieurs journaux tels que *Le Rire* ou *L’Illustration*. Les thèmes religieux des premières œuvres qu’il expose au Salon en 1897 et 1898 laissent la place dès le début du siècle nouveau à des sujets dont les titres reflètent souvent l’idée d’agitation urbaine comme *La Panique* présentée au Salon de 1901. Ce thème est abordé de nouveau l’année suivante avec *La Charge*, qui représente en vue plongeante des agents de police chargeant une foule amassée, en pleine nuit, boulevard Montmartre.

En 1902, André Devambez expose trois œuvres au salon de Mulhouse : *Une manifestation*, un *Défilé du théâtre de Victor Hugo*, aquarelle publiée dans le journal *Le Rire*, et *Une bagarre sous le Directoire*. Précisée au livret comme étant une aquarelle, le contexte historique de cette «bagarre» peut être rapproché du sujet d’un grand dessin en hauteur réalisé par l’artiste à la même époque. Cette œuvre qui mélange encre, aquarelle et

gouache représente des cavaliers en uniformes de la fin du XVIII^e siècle chargeant la foule, sabre à la main, dans une rue de Paris. La scène, d’une rare violence, se déroule sur une petite place au pied d’un échafaudage. Au premier plan sur la droite, une femme bousculée tente de protéger sa charrette remplie de choux, tandis qu’une jeune fille vêtue de rouge se blottit sur le sol. Une esquisse pour cette composition est passée en vente en 2016 sous le titre *Joute*. Cette aquarelle ne peut qu’entrer en résonance avec *La Charge* exposée en 1902, les deux œuvres présentant des sujets comparables – une répression violente du peuple de Paris par la police – mais à un siècle d’intervalle. Spectateur d’une époque tourmentée durant laquelle l’affaire Dreyfus et les luttes ouvrières libèrent la voix du peuple en divisant le pays, Devambez participe à la mise en lumière de la répression étatique des manifestations populaires.

Sa renommée grandissant, l’artiste reçoit ses premières commandes officielles. Ses toiles et ses dessins, de tous formats, sont influencés par les innovations de son temps telles que la photographie, le cinéma et les débuts de l’aviation. Ses cadrages alternativement resserrés ou en vues plongeantes confèrent à ses compositions une grande modernité. André Devambez enseigne le dessin à l’Académie Julian puis à l’École des beaux-arts et devient membre de l’Institut en 1930. Son œuvre la plus célèbre, *La Charge*, est aujourd’hui conservée au musée d’Orsay.



André Devambez, *La Charge* [Salon de 1902], huile sur toile, Paris, musée d’Orsay



44. Alphonse VISCONTI (vers 1856-1941)

Le Cabinet de Faust, vers 1903

Projet de décor de l’acte I, tableau 1 pour *La Damnation de Faust* [légende dramatique d’après Berlioz [1846] montée pour l’opéra de Monte-Carlo [1893]; reprise inaugurée à Paris au théâtre Sarah-Bernhardt le 7 mai 1903]

Lavis d’encre et gouache blanche sur papier

23,5 × 26 cm

Signé en bas à gauche *A Visconti*

Titré en bas à droite *DAMNATION DE FAUST 1er 1 T*

Publication : Henri de Curzon «La Damnation de Faust», *Le Théâtre*, n° 108, 16 juin 1903, reproduit par la photographie p. 7

La Damnation de Faust est un oratorio pour solistes, chœur et orchestre, composé par Hector Berlioz. Inspirée librement du *Faust* de Goethe, publié en 1808 et traduit par Gérard de Nerval en 1828, l’œuvre, résultat de plus de quinze ans de réflexion, est jouée pour la première fois à l’Opéra-Comique de Paris le 6 décembre 1846. Très mal accueillie, la composition qui n’est interprétée qu’à deux reprises devant une salle presque vide, ruine son auteur. Berlioz décide de présenter sa *Damnatio*n l’année suivante en Russie, à Saint-Petersbourg et Moscou puis à Berlin et enfin à Londres en 1848, mais plus jamais en France de son vivant. En 1893, alors que le compositeur est mort depuis vingt-quatre ans, Raoul Gunsbourg ressuscite l’œuvre sur la scène de l’opéra de Monte-Carlo. Abandonnant le format purement musical des directions de Berlioz, il ajoute mise en scène, costumes et décors à la partition pour en faire un opéra complet. Les décorateurs parisiens Rubé et Chaperon conçoivent les éléments qui sont envoyés pièce par pièce pour être montés par Poinot sur la scène monégasque. Le succès est tel que l’ensemble ainsi remanié voyage dans toute l’Europe, passant par Venise, Florence, Naples ou La Haye.

Le 7 mai 1903, l’arrangement de Raoul Gunsbourg arrive enfin en France sur la scène parisienne du théâtre Sarah-Bernhardt. Cette fois, les décors de *La Damnation de Faust* sont confiés au peintre Alphonse Visconti. Né à Milan en 1857, mais ayant passé une partie de son enfance en Russie,

Visconti arrive à Paris en 1867. Là, il étudie la peinture auprès d’Antoine Vollon et Pierre Puvis de Chavannes avant de devenir apprenti dans l’atelier de Copelli, décorateur du Théâtre-Italien, puis de Jean Baptiste Lavastre qui travaille régulièrement pour l’Opéra de Paris. Devenu indépendant au début des années 1890, Visconti s’installe à Monaco en 1901 et prend la direction des décors de l’opéra de Monte-Carlo en 1903. C’est à ce titre qu’il se rend à Paris pour la reprise de *La Damnation de Faust*. Le premier tableau du premier acte doit alors représenter le cabinet de Faust. L’artiste conçoit l’atelier de l’alchimiste comme un intérieur ouvert par une grande verrière de style néo-gothique donnant sur un paysage dominé par les hautes murailles d’une ville médiévale. Son projet, réalisé à l’encre noire et à la gouache blanche sur une feuille de papier beige, s’inscrit dans un format presque carré.

Enfin, l’œuvre de Berlioz, plus de cinquante-cinq ans après sa création, rencontre son public à Paris. Les multiples représentations sont saluées par la critique et les journaux spécialisés consacrent des articles détaillés à la composition. Celui de Henri de Curzon, publié dans *Le Théâtre* le 16 juin 1903, est illustré par une reproduction photographique du dessin de Visconti pour le cabinet de Faust en septième page du journal. De retour à Monaco, Visconti poursuit sa carrière et collabore aux ballets russes à l’occasion desquels il rencontre Pablo Picasso et Georges Braque.



Gustave Fraipont, *La Damnation de Faust*, 1878, affiche, Paris, BnF



45. Georges Jules Victor CLAIRIN (1843-1919)

Cèdre mort dans la forêt de Theniet el Had, Algérie,
vers 1908-1911

Aquarelle et gouache sur papier contrecollé sur carton

52,5 × 73,2 cm

Signé en bas à gauche *G. Clairin*

Au dos du carton plusieurs cachets de la maison Mary [1890-1914]
Geo MARY/ 26 rue Chaptal, Paris

Au dos de l'encadrement d'origine une étiquette *Envoi de Hardy-
Alan Monsieur G. Clairin Alger 1911 n° 1 une aquarelle*

Georges Clairin entre à l'École des beaux-arts de Paris en 1861. Dans les ateliers de François Édouard Picot et Isidore Pils il se lie d'amitié avec un autre étudiant : Henri Regnault. Après avoir fait ses débuts au Salon de 1866, Clairin accompagne son ami en Espagne puis au Maroc où ils arrivent en 1869. Mobilisés en 1870, les deux jeunes artistes doivent rentrer en France pour participer à la guerre contre la Prusse. Le 19 janvier 1871, moins de dix jours avant la signature de l'armistice, Regnault meurt au champ de bataille à Buzenval. Esseulé, Georges Clairin poursuit néanmoins sa carrière et devient un peintre orientaliste recherché. Insatiable voyageur, il retourne rapidement au Maroc puis découvre l'Algérie et visite l'Égypte en 1895, où il séjourne à Karnak avec Camille Saint-Saëns. Les paysages qu'il dessine ou peint à l'aquarelle *in situ* au cours de ses nombreux périples lui servent de modèles en atelier pour des œuvres orientalistes aux prétextes historiques.

Au cours de son séjour à Alger, l'artiste découvre au sud-ouest de la capitale la forêt de Theniet el Had, dans le massif de Ouarsenis, près de Miliana. Cette forêt, célèbre pour ses cèdres de l'Atlas plusieurs fois centenaires, fascine les visiteurs autant que les habitants de la région. Les arbres les plus grands, dont les troncs pouvaient dépasser neuf mètres de diamètre, souvent associés à des légendes, portent des noms tels «La Sultane» ou «Messaoud». Clairin noircit ses carnets de croquis représentant ces géants sylvestres et de

retour à Paris réalise plusieurs œuvres peintes ou dessinées sur ce thème. Lors du Salon de 1908, l'artiste expose une immense toile titrée *Les Révoltés dans la forêt de Teniet el Haal* [sic]. L'œuvre évoque l'insurrection des populations autochtones contre l'occupation française entre 1843 et 1856. Durant cette période, l'armée française ciblant la forêt à l'artillerie lourde fit tomber plusieurs de ces arbres majestueux. Sur une aquarelle de grandes dimensions, Clairin nous montre l'un de ces cèdres monumentaux, allongé sur le sol et occupant tout l'espace de la page. Après avoir vu la souche de bois rouge au premier plan, le regard suit le chemin tracé par l'écorce pour atteindre la ramure et les branches qui se déploient tels des éclairs menaçants. Sur la gauche, Clairin intègre plusieurs petites figures de soldats en costumes traditionnels, donnant, par ce détail, un contexte historique à la scène.

Après la mort de l'artiste, la galerie Georges Petit à Paris organise deux ventes en février 1920 pour disperser le contenu de son atelier. Dans le catalogue de la première apparaît sous le numéro 147 une aquarelle intitulée «*L'Arbre abattu ; forêt de Teniet-el-Had*» dont les dimensions (35 × 69 cm) sont inférieures à celles de l'œuvre présentée ici. *Le Cèdre mort* évoqué ici, du fait de son degré d'achèvement et de sa taille, peut en outre difficilement avoir fait partie du lot numéro 143 de la deuxième vente, décrit comme «douze études de cèdres morts ; forêt de Teniet-el-Had, aquarelles et pastels.»



Georges Clairin, *Les Révoltés dans la forêt de Teniet el Had* [Salon de 1908], huile sur toile, coll. part.



46. Jean-Paul TILLAC, dit Pablo TILLAC (1880-1969)

Portrait présumé de Julio Gonzalez Pumariega (1880-...),
1913

Pierre noire, sanguine et craie blanche sur papier
20 × 12 cm

Localisé et daté en haut à droite *MADRID/-1913 -*

Légendé et daté en bas de la feuille *DE PUMARIEGA/Pumariega 1913*

Provenance : collection de l’artiste ; par succession

Jean-Paul Tillac est né à Angoulême le 14 avril 1880. Fils d’enseignant, il déménage pendant l’enfance, au gré des affectations de son père, à Clermont-Ferrand, Bordeaux, Montluçon puis à Niort où il obtient son baccalauréat à l’âge de dix-sept ans. Grâce à une bourse d’études, le jeune homme peut s’inscrire à l’École des beaux-arts de Paris. Élève des peintres Jean-Léon Gérôme et Fernand Cormon, Tillac se forme également à la gravure et à la sculpture auprès d’Oscar Roty. À l’âge de vingt-trois ans, il quitte l’école et entreprend de nombreux voyages à travers le monde. Traversant l’Atlantique, il découvre les États-Unis : débarque à New York où il reste dix-huit mois, visite la Louisiane et La Nouvelle-Orléans puis accepte un poste de professeur de dessin à College Station, une ville du Texas. Après un peu plus de cinq années passées sur le continent américain, Tillac décide de regagner l’Europe. Sur le trajet du retour, il fait une halte sur l’île de Cuba et atteint les côtes anglaises en 1909 avant de revenir en France.

Ne tenant pas en place, Jean-Paul Tillac qui vient d’avoir trente ans se rend en Espagne. Contournant les Pyrénées par l’est, il découvre Barcelone. Dans la capitale catalane, il profite des terrasses pour dessiner les passants en costumes populaires et les scènes de rues animées. Il réside alors au cœur de la ville, sur la Ronda de la Universitat, dans le quartier étudiant jusqu’en 1912. C’est au cours de ce voyage que l’artiste choisit de changer de prénom pour signer désormais Pablo Tillac. En 1913, il est à Madrid comme en

Pablo Tillac, *Profil de jeune femme espagnole*, 1914, pierre noire et craies de couleur sur papier, coll. part.

atteste un beau portrait de sa main, localisé et daté. Tracé au fusain et à la sanguine sur une page de carnet, l’œuvre représente un élégant jeune homme aux airs proustiens. Le col fermé par un nœud papillon rouge, le modèle porte une fine moustache et baisse la tête, le regard plongé dans un livre. Au-dessus de son épaule gauche, la tête d’un second personnage se dégage avec difficulté du fond saturé en noir. Le cadrage resserré suggère la proximité des deux hommes qui partagent une étroite table de café. En bas, Tillac a pris soin de noter deux fois le nom du modèle d’abord en cursive puis en capitale : «De Pumariega». Il pourrait s’agir du poète Julio Gonzalez Pumariega, connu à cette date pour ses activités de chroniqueur sportif, représenté à l’âge de trente-trois ans. Passionné de tauromachie, Pumariega écrit de nombreux articles sur le sujet, mais est également l’auteur de plusieurs romans et de pièces de théâtre.

Lorsque la guerre avec l’Allemagne éclate en 1914, Pablo Tillac doit rentrer en France. Exempté, il ne prend pas part aux combats. L’armistice signé, il retourne à Madrid où il est admis comme pensionnaire de la Casa de Velázquez en 1920. L’année suivante, il s’installe définitivement à Cambo-les-Bains, ville située dans les terres au nord-est du Pays basque. Fasciné par la culture spécifique de la région, Tillac s’en inspire pour ses œuvres et publie des articles à caractère ethnographique. Les villes de Bayonne et de Cambo-les-Bains ont consacré plusieurs expositions à ce peintre, chercheur et illustrateur fécond, basque d’adoption.



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

Faust et Méphistophélès au Sabbat, vers 1940
Crayon noir lavé et gouache blanche sur papier gris
32,4 × 24,7 cm
Numéroté en bas à droite 167

Publication : Johann-Wolfgang Goethe, *Faust, Première partie. Texte français de Gérard de Nerval*, Montpellier, Union latine d'éditions, 1942 [n. p., entre p. 172 et p. 173]

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

Inlassable illustrateur, Edy-Legrand contribue avec ses œuvres graphiques à plus de cent cinquante ouvrages. Dans son catalogue, les auteurs modernes côtoient les plus

Edy-Legrand, *Faust aux enfers*, vers 1940, crayon noir et gouache blanche sur papier gris, coll. part.

grands noms de la littérature mondiale. Sur le papier, l'artiste interprète les textes de George Sand, Alphonse Daudet, Guy de Maupassant, Anatole France et Henri de Montherlant, mais également les monuments que sont *La Divine Comédie* de Dante publiée en 1938 et le *Faust* de Goethe en 1942. Commandée au début de la Seconde Guerre mondiale par l'Union latine, maison d'édition installée en zone libre à Montpellier, l'illustration du *Faust* est commencée au Maroc en 1940. Publié en deux tomes, le texte est illustré d'un frontispice et de tirages photographiques d'après soixante dessins.

Dans la deuxième partie du premier livre, Edy-Legrand s'attelle à la représentation du sabbat durant la nuit de Walpurgis, passage du 30 avril au 1^{er} mai. Après avoir gravi la montagne du Brocken, Faust et Méphistophélès atteignent le lieu où les sorcières se sont réunies pour invoquer le diable. Tracée au crayon noir largement lavé et relevée à la gouache blanche sur une feuille de papier crème, la composition exprime toute l'ambition fantastique du texte de Goethe. Les deux personnages, placés à l'arrière-plan, découvrent au milieu des éclairs et des fumées, sur la gauche, une gorgone en lévitation, à droite un lycanthrope en cours de transformation et tout autour une multitude de figures et d'animaux pour le moins inquiétants. L'œuvre d'Edy-Legrand, dans un esprit néo-romantique, conserve le souvenir des interprétations gravées du sujet par Eugène Delacroix, Louis Boulanger et Gustave Doré au siècle précédent.



BARTHOLDI Auguste.....	37	GIRAUD Sébastien Charles.....	27
BOISSELIER Félix.....	5	GIRODET-TRIOSON Anne Louis.....	7
BONNEFOND Claude.....	8	GRANET François Marius.....	22
BOULANGER Louis.....	16	GRANGER Jean Pierre.....	9
CABANEL Alexandre.....	34	JOHANNOT Tony.....	30
CAZES Romain.....	31	LACAZETTE Sophie Clémence.....	10
CHAPERON Philippe.....	40	LEBAS Gabriel Hippolyte.....	24
CHAVARD Auguste.....	19	LEHMANN Henri.....	29
CLAIRIN Georges.....	45	LEROUX Victor Eugène Prosper.....	28
COURTOIS Gustave.....	39	LEVESQUE-CHENOU Camille.....	13
CURZON Alfred de.....	32	MARTIN Henri.....	33
DAVID Émile François.....	35	NICOLLE Victor Jean.....	6
DEGOTTI Ignazio.....	2	PONTHUS-CINIER Antoine Claude.....	25-26
DEJUNNE François.....	21	PROTAIN Jean Constantin.....	4
DELAROCHE Paul.....	23	ROBERT Aurèle.....	18
DELARÜE Fortuné.....	15	ROBECCHI Henri.....	41
DENON Dominique Vivant.....	1	ROBIDA Albert.....	42
DEVAMBEZ André.....	43	TILLAC Pablo.....	46
DEVÉRIA Eugène et Achille.....	14	TURPIN DE CRISSÉ Lancelot Théodore.....	17
EDY-LEGRAND.....	47	VAN HANSELAERE Pieter.....	12
ÉTEX Jules.....	38	VARLEY John.....	3
FORESTIER Henri Joseph de.....	11	VISCONTI Alphonse.....	44
FRÉMIET Emmanuel.....	36	WYLD William.....	20

Catalogue réalisé en collaboration avec Carole Rabiller

Nous tenons à remercier chaleureusement : Mathias Auclair, Gérard Audinet, Sarah Avenel-Tafari, Camille Ayasse--Staletti, Stephen Bann, Bernard Branger, Julien Chaudet, Karine Demay, Isilda Ferreira, Muriel Gache, Valentin Gandolfi, Adrien Goetz, Sandrine Kukuruzovic, Sidonie Lemeux-Fraitot, Elsa Manant, Ariane Maradan, Michele Marchesi Serra, Stéphane Paccoud, Loualid Saïdi et Olivia Voisin.

Dépôt légal : mars 2026 - ISBN 978-2-490440-17-7

Achevé d'imprimer en mars 2026 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