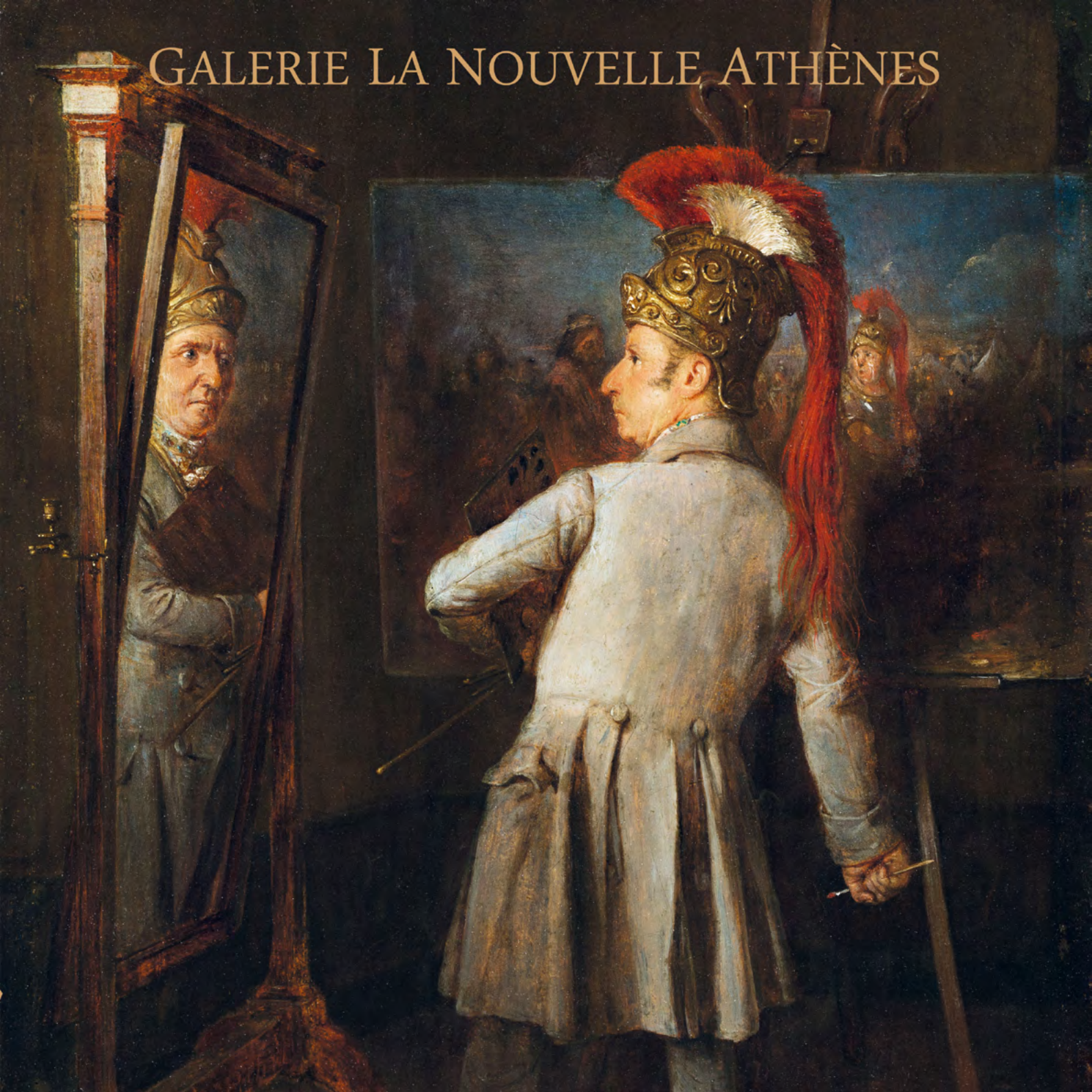
Galerie La Nouvelle Athènes



Galerie
La Nouvelle Athènes

Raphaël Aracil de Dauksza & Damien Dumarquez

Peintures et œuvres préparatoires du XIXe siècle

Exposition du 25 octobre au 16 novembre 2018

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. Alexandre PAU DE SAINT-MARTIN (1751-1820)

Trois études d'arbres, vers 1800-1810

Huile sur papier marouflé sur toile

56 x 39 cm - 55,5 x 39 cm - 56,5 x 40,5 cm

Alexandre Pau de Saint-Martin, *Tilleuls*, 1809, huile sur papier, Paris, Galerie La Nouvelle Athènes.

Alexandre Peau est né à Mortagne-au-Perche le 7 septembre 1751. Neveu de Toussaint Peau, un artiste local, Alexandre se forme auprès de Joseph Vernet et de Jean-Baptiste Le Prince. Peu de temps après son installation à Paris près de la porte Saint-Martin, il épouse Marie-Anne Colombe Morillon en 1782. De cette union naît Pierre-Alexandre qui plus tard deviendra peintre à son tour. Alexandre signe alors du nom de Pau de Saint-Martin probablement en référence au quartier où il réside. Il débute au Salon en 1791 et expose principalement des paysages où les arbres tiennent souvent une place centrale.

Pendant la période révolutionnaire, le peintre se lie d'amitié avec l'architecte Louis-François Petit-Radel (1739-1818), alors en charge du démantèlement des reliquaires royaux. Ce dernier aurait remis à Pau de Saint-Martin le cœur momifié de Louis XIV jusqu'alors conservé dans l'église Saint-Paul-Saint-Louis. Une fois broyée, la relique fut utilisée par le peintre comme pigment pour obtenir un rouge réputé profond. Le musée de Pontoise conserve une grande *Vue de Caen* qui selon la légende intégrerait partiellement ce mélange royal dans sa composition.

Les œuvres d'Alexandre Pau de Saint-Martin sont majoritairement peintes à l'huile sur papier. Élaborées sur le motif avant leur mise en couleur en atelier, elles montrent dans de nombreux cas une préparation du support teintée d'ocre rose. Cette couleur spécifique est clairement présente dans le fond inachevé de ces trois arbres. De formats presque identiques et initialement reliées entre elles par un cordon en portefeuille, ces œuvres n'étaient pas destinées à être exposées en l'état. Elles témoignent des recherches du peintre et devaient préparer des compositions plus abouties. On peut voir que l'artiste traite très différemment, d'une page à l'autre, feuillages, branches et écorces, individualisant chaque essence. La manière semble cependant dominer l'exactitude naturaliste et rend difficile l'identification de chacun de ces arbres. Leurs profils respectifs suggèrent cependant un peuplier, un hêtre et éventuellement un chêne.

Par l'intermédiaire de son fils, qui imite largement son style et sa technique, Pau de Saint-Martin aura une grande influence sur l'œuvre de son jeune parent, le peintre Théodore Rousseau.

2. Jean-Victor BERTIN (1767-1842)

L'Arcade, vers 1805

Huile sur toile

48,7 x 36,3 cm

Jean-Victor Bertin, *Tivoli, vue prise en amont de la cascata vecchia*, 1806, huile sur toile, Stockholm, Nationalmuseum.

Jean-Victor Bertin naît à Paris le 20 mars 1767. À dix-huit ans, il intègre l'atelier de Gabriel-François Doyen pour y étudier le genre historique mais change rapidement de voie et s'oriente vers le paysage, en choisissant pour nouveau maître le peintre Pierre-Henri de Valenciennes. L'influence de cet artiste, alors chef de file du paysage néo-classique en France, sera déterminante sur l'ensemble de sa carrière. C'est au Salon de l'an VIII (1799) que Bertin connaît son premier succès public et officiel en obtenant un prix d'encouragement. Dès lors, il est reconnu comme l'une des figures montantes de la peinture de paysage et reçoit à ce titre ses premières commandes publiques et privées. Le style de Bertin s'affirme dans les premières années de l'Empire, laissant apparaître une approche du paysage très personnelle où deux grandes entités coexistent : la nature et l'architecture. Dans certains cas, les représentants du vivant, animaux ou personnages, antiques ou contemporains, assistent minuscules et silencieux à la tension palpable qui règne entre le végétal et le bâti. Entre 1800 et 1805, Bertin, qui n'a pas encore entamé son grand tour, recherche dans la région parisienne des modèles et des sujets évoquant la douce lumière de l'Italie.

Installé dans une ruelle, l'artiste fixe par l'ouverture d'une grande arcade l'intérieur d'une cour inoccupée. Le battant d'un portail de bois, largement ouvert, laisse apparaître au regard du passant un bassin de brique au crépi lézardé. À droite, sur le bas d'un mur percé de deux fenêtres, un bec de plomb laisse échapper un mince filet d'eau claire. La végétation envahit sans contrainte le muret qui ferme la composition et ménage, dans une découpe ajourée, un espace libre au ciel refermé par la courbure de l'arcade. Les rayons du soleil, ciselés par le profil des feuillages, tissent une savante dentelle d'ombre et de lumière.

Il existe plusieurs versions de cette composition, copies d'atelier ou redites autographes. L'une d'elles, aujourd'hui en collection privée, intègre un personnage accompagné d'un âne, venu se désaltérer. Comme souvent dans son œuvre, Bertin répète avec des variations ses compositions savamment élaborées. Grâce à une copie, réalisée par le peintre allemand Eduard Gaertner en 1827, alors élève de Bertin à Paris, nous savons que le maître conservait encore à cette date une version de la composition sans figures, accrochée dans son atelier.

3. François-Édouard PICOT (1786-1868)

L'Amour se brûlant au foyer d'Anacréon, vers 1815

Peinture à la cire sur toile

47 x 36 cm

Provenance : vente Sotheby's Londres, 1955 ; puis collection particulière Venise.

François-Édouard Picot, *L'Amour et Psyché*, 1817, huile sur toile, Paris, musée du Louvre.

Cette œuvre peinte à la cire mêle les sujets de deux poèmes d'Anacréon : *L'Amour venant se réchauffer au foyer d'Anacréon*, et *Un amour en cire*. Dans ses *Odes anacréontiques*, le poète antique évoque à plusieurs reprises ses rencontres malheureuses avec le jeune dieu de l'amour. Dans le premier poème, Éros surpris par l'orage frappe à la porte d'Anacréon et lui demande l'hospitalité. Après s'être réchauffé près des flammes, l'adolescent espiègle quitte son hôte en se moquant de lui. Dans le second texte, Anacréon relate sa vengeance. Sur un marché, il achète une petite sculpture en cire représentant l'Amour. De retour chez lui, il approche du feu la fragile figurine et menace de la faire fondre si le dieu ne l'embrase pas.

François-Édouard Picot intègre l'atelier du peintre François-André Vincent à l'âge de quatorze ans. Il obtient à titre honorifique un second Grand Prix de Rome en 1813 et reçoit du ministère de l'Intérieur une bourse exceptionnelle qui lui permet de se rendre en Italie pour un séjour de cinq ans. Les témoignages du séjour romain de Picot sont rares. Pour l'illustration de ce sujet anacréontique, Picot emploie de la peinture à la cire. Le choix de cette technique suggère que l'artiste rencontra Antoine-Laurent Castellan (1772-1838) ou du moins qu'il eut connaissance de l'un de ses rapports envoyés à l'Académie. Ancien élève de Pierre-Henri de Valenciennes, Castellan réalisa en Italie un travail d'étude long et complexe sur la peinture à la cire telle qu'employée depuis l'antiquité. Son rapport envoyé en 1815 constituait un véritable guide pratique pour les peintres. Deux artistes de renom furent chargés de vérifier pour l'Institut la validité technique du procédé : Nicolas-Antoine Taunay et François-André Vincent, le maître de Picot.

Dans son tableau, le jeune Édouard Picot représente l'Amour adolescent tel un pantin de cire, nu, dépourvu de ses ailes. Sur le sol reposent son arc et son carquois. À l'arrière-plan, deux colombes installées sur le rebord d'une fenêtre s'embrassent, alors qu'un éclair illumine le paysage sous la tempête. Anacréon, plutôt que de retenir le jeune dieu de se brûler, semble le pousser vers les flammes pour illustrer le dernier vers du second poème : *-Mais toi, Eros, enflamme-moi au plus tôt, ou je te ferai fondre au feu !* En 1817, Picot choisira de nouveau un épisode de la vie d'Éros pour son tableau le plus célèbre, *Amour et Psyché*. Il reviendra également à l'utilisation de la peinture à la cire trente ans plus tard pour les décors de l'église Saint-Vincent-de-Paul à Paris.

4. Merry-Joseph BLONDEL (1781-1853)

Apollon jouant de la flûte au pied du temple de Vesta, vers 1815-1820

Huile sur toile

22 x 27 cm

Signé en bas à gauche *Bl*

Au revers : Marque Belot (attestée de 1806-1824)

Michel-Ange, *Ignudo,* 1508-1512, fresque du plafond de la chapelle Sixtine, Vatican (détail).

Au bord d'une rivière, assis sur la souche d'un arbre, Apollon joue de la flûte. Un homme tenant une lyre et une jeune femme, passant sur le chemin, viennent de s'arrêter pour l'écouter. Le dieu des arts couronné de lauriers se détache sur un fond de paysage dominé par l'antique temple de Vesta, à Tivoli. Le sujet de ce petit tableau peint par Merry-Joseph Blondel n'est pas évident. La présence du temple antique, immédiatement reconnaissable, peut suggérer l'épisode, rare, où Apollon tente de séduire la déesse Vesta (Hestia chez les Grecs) qui a fait vœu de chasteté comme Diane et Minerve.

Merry-Joseph Blondel étudie la peinture dans l'atelier de Jean-Baptiste Regnault. À l'École des Beaux-Arts, il remporte un grand nombre de récompenses, jusqu'à sa victoire au concours du Prix de Rome en 1803 sur le sujet d'*Énée portant son père Anchise*. Pour des raisons politiques, il doit cependant attendre 1809 pour partir en Italie et rejoindre la Villa Médicis à Rome grâce au soutien de son maître. Durant son séjour, il fréquente Ingres, autre pensionnaire, qui réalise son portrait. De retour à Paris après un séjour italien réduit à trois années au lieu de quatre, Blondel expose régulièrement au Salon. Apprécié sous la Restauration, il reçoit rapidement un grand nombre de commandes comme décorateur. À ce titre, il participe aux décors du Louvre, à ceux du nouveau palais Brongniart et réalise vingt-et-une peintures pour la galerie de Diane au château de Fontainebleau.

Blondel affectionne les sujets rares, voire d'invention, inspirés par la mythologie antique, comme en témoignent certaines des compositions pour la galerie de Diane. Cet *Apollon jouant de la flûte* semble un prétexte à la réunion de plusieurs souvenirs de son séjour en Italie. La vue de Tivoli où le temple de Vesta domine l'Aniene, servant de décor à la scène, doit directement s'inspirer de l'un des dessins réalisés par l'artiste lorsqu'il visitait les alentours de Rome. La figure d'Apollon s'inspire des *ignudi*, figures androgynes de Michel-Ange au plafond la chapelle Sixtine, et reprend la posture du célèbre *Torse du Belvédère* conservé au Vatican. Le support de la toile portant la marque du marchand Belot atteste d'une réalisation de cette peinture peu de temps après le retour de l'artiste en France.

5. François-Marius GRANET (1775-1849)

Jeune Italienne à la fontaine, 1819

Huile sur toile

32 x 24 cm

Signé localisé et daté en bas à droite *Granet - Rome 1819*

Au revers : marque Jules Berville (loueur de tableau entre 1834 et 1869)

François-Marius Granet, *Le Chœur de l'église des Capucins à Rome*, vers 1808-1815, New York, Metropolitan Museum.

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 (1756-1844) qui lui transmet sa passion pour l'Italie. Cinq ans plus tard, Granet se rend à Paris avec Auguste de Forbin (1777-1841) 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 lesquels il partage un atelier dans le couvent désaffecté des Capucins. En 1802, toujours en compagnie de son fidèle ami Forbin, Granet quitte Paris en direction de l'Italie. Après un périple qui dure plusieurs mois, les deux peintres atteignent Rome. Granet, fasciné par la Ville éternelle, 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. Il capture à l'huile sur papier les changements du ciel sur la campagne romaine et saisit avec la plume les édifices les plus célèbres et les moindres recoins de la cité. Il s'intéresse également aux figures du peuple de Rome, moines, bergers ou jeunes Italiennes qui viennent animer par la suite ses compositions les plus abouties.

Datant des derniers mois de son premier séjour romain, *La Jeune Italienne à la fontaine* est une toile de petit format. Vêtue d'une robe rouge et noire, ceinte d'un tablier bleu, la jeune femme coiffée de blanc tient entre ses mains une cruche qui se remplit au mince filet d'eau d'une fontaine. Se détachant sur un fond brun nuancé, elle semble se tourner vers nous comme surprise par notre présence. Traitée à la manière d'une étude, l'œuvre conserve un sentiment d'inachèvement ; les mains du modèle, tout juste esquissées, se découpent sur un espace laissé délicatement en réserve. Le peintre a cependant choisi de signer, dater et localiser sa toile, scellant son caractère d'œuvre à part entière.

De retour à Paris, Granet expose au Salon de 1819 son tableau le plus célèbre, *Le Chœur de l'église des Capucins à Rome,* peint en 1808. Les œuvres qu'il choisit de présenter lui valent tous les éloges. Son ami d'enfance le comte Auguste de Forbin, directeur des musées royaux, le nomme conservateur adjoint 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.

6. Jean-Baptiste AUBRY-LECOMTE (1787-1858)

Sous la direction d'Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson

Ariane abandonnée, vers 1822

Huile sur toile

38,5 x 46 cm

Historique : probablement la toile exposée en 1939 au musée Carnavalet sous l'attribution à Girodet : *La Révolution française dans l'histoire, dans la littérature, dans l'art,* Paris, musée Carnavalet, 1939, n°1058

Jean-Baptiste Aubry-Lecomte, sous la direction d'Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson, *Ariane abandonnée*, 1822, lithographie, Paris, musée Carnavalet.

Au XIXe siècle, l'art du graveur avait deux destinations principales. La première, la gravure d'invention, incluait les caricatures, les scènes de genre et les vignettes d'illustration ; la seconde était dite d'interprétation. Dans ce cas particulier, le graveur devait, soit au burin soit en utilisant la technique nouvelle de la lithographie, retranscrire sur la plaque l'œuvre d'un peintre pour permettre sa diffusion par un éditeur. Jean-Baptiste Aubry-Lecomte, qui ne se destinait pas à une carrière artistique, étudia les mathématiques à Nice avant d'être employé au ministère des finances à Paris. S'adonnant au dessin en amateur, il rencontre Girodet qui devient son ami et son maître. Ce dernier insiste beaucoup pour que le jeune artiste intègre l'École des Beaux-Arts et c'est en tant que graveur et interprète des œuvres de Girodet qu'Aubry-Lecomte connut ses premiers succès. Au Salon de 1824, l'artiste présente deux lithographies réalisées sous la direction de Girodet : *Ariane abandonnée* et *Érigone endormie*. Les deux œuvres présentées au Salon comme des pendants illustrent des thèmes mythologiques centrés sur deux figures féminines allongées.

Les mentions au bas de la gravure de l'*Ariane* indiquent assez clairement la genèse d'un travail de collaboration. Le pluriel *delineaverunt* utilisé en lieu et place du traditionnel *delineavit* (dessiné par) insiste sur l'importance de l'implication d'Aubry-Lecomte dans la conception de cette œuvre, au-delà de la simple retranscription. Si le musée de Montargis conserve de la main de Girodet un dessin préparatoire pour la figure d'Ariane, il n'existe aucune œuvre achevée du maître sur ce thème qui aurait pu servir de modèle au graveur. Cependant, Sylvain Bellenger mentionne en 2006 dans le catalogue de l'exposition *Girodet* du Louvre qu'Aubry-Lecomte se serait servi d'un modèle peint spécifiquement pour l'*Ariane*. Les différences entre le dessin de Girodet et la composition finale de la lithographie sont multiples et suggèrent effectivement l'existence d'une étude intermédiaire. C'est Aubry-Lecomte qui se chargea donc de cette esquisse sous la direction de son ami. La figure d'Ariane endormie, dont le dessin sous-jacent reste visible, n'est que partiellement mise en couleur et reste inachevée, au contraire du paysage que le peintre a traité jusque dans les moindres détails — chaque feuille, fleur, et brin d'herbe étant clairement identifiables.

Cette peinture, qui fut probablement celle exposée à tort sous l'attribution à Girodet au musée Carnavalet en 1939, répète le modèle de la *Naïade* couchée pour les décors du château de Compiègne et intègre le vaste corpus des figures endormies dans l'œuvre de Girodet.

7. Jean-Victor SCHNETZ (1787-1870)

Les Adieux du consul Boetius à sa famille, 1826

Huile sur toile

17 x 13 cm

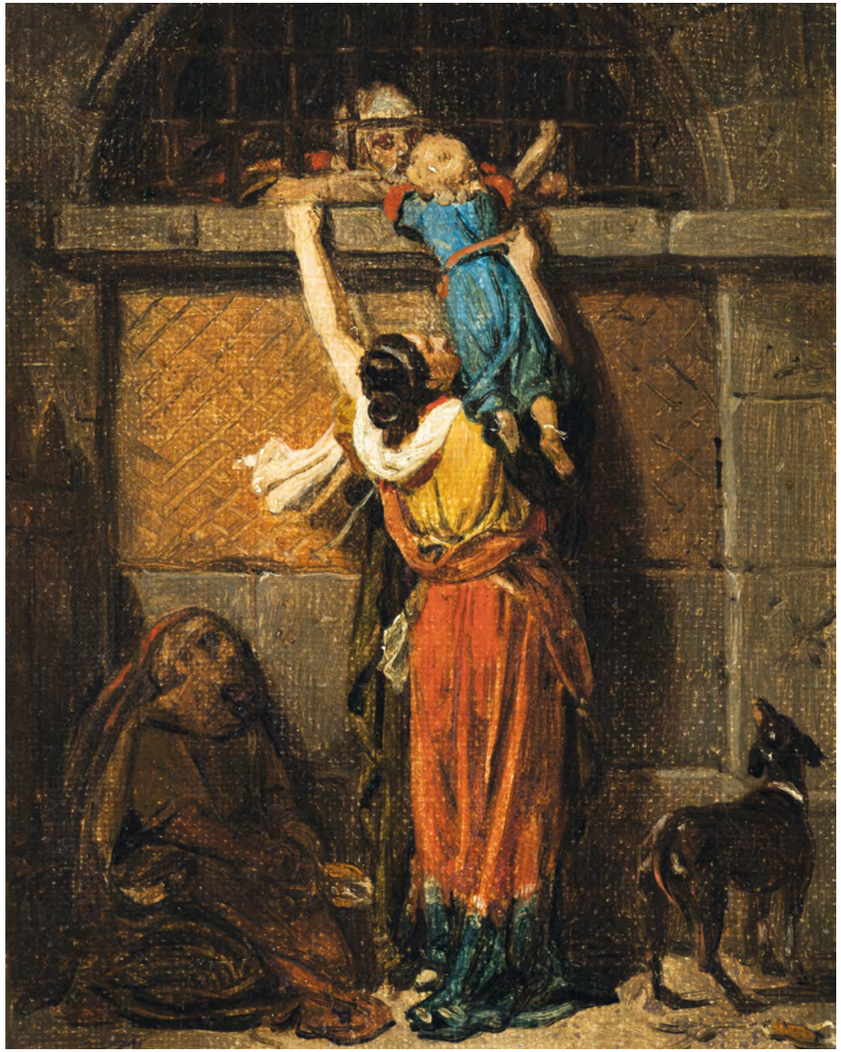
Modello du tableau exposé au Salon de 1827

Jean-Victor Schnetz, *Les Adieux du consul Boetius à sa famille*, 1826, huile sur toile, Toulouse, musée des Augustins.

D'abord élève de Jean-Baptiste Regnault, Jean-Victor Schnetz rentre dans l'atelier de David en 1812. Il y fait la connaissance de Léopold Robert et de François-Joseph Navez avec qui il se lie d'une profonde amitié. L'artiste tente à maintes reprises le concours du Prix de Rome, sans succès, et n'obtient finalement qu'un second prix en 1816. L'année suivante, ayant atteint l'âge limite pour le concours, il décide de rejoindre l'Italie par ses propres moyens et arrive à Rome au printemps de 1817. Il loue un atelier via del Babuino, à proximité de celui d'Ingres, et parcourt la campagne romaine en quête de sujets. Schnetz partage certains de ses modèles avec Léopold Robert, son ami d'atelier, et avec Géricault dont il devient un proche. Il y rencontre également sa compagne Maria Grazia, une belle Italienne qui lui servira souvent de modèle. Depuis l'Italie, il connaît ses premiers succès. Selon Stendhal, en pleine bataille entre néo-classiques et romantiques, le peintre emprunte une voie médiane consistant à traiter de manière classique des sujets pittoresques tirés de la vie quotidienne.

En 1826, alors qu'il est toujours à Rome, le peintre réfléchit à son prochain envoi au Salon et choisit un thème qui lui permette d'associer histoire religieuse, sujet antique et modèles pittoresques. C'est sur l'histoire des *Adieux du consul Boetius à sa famille* que le peintre décide finalement de travailler. Sujet rare dans l'iconographie picturale, le personnage de Boetius, également appelé Boèce, vécut à Rome au tournant des Ve et VIe siècle. Auteur et philosophe de confession chrétienne, il fut nommé consul de Rome à trois reprises sous le règne de Théodoric le Grand. Finalement tombé en disgrâce suite aux manigances de ses ennemis, il fut emprisonné puis exécuté en 524.

Sur le *modello* de petit format traité avec une grande légèreté technique, comme sur l'immense tableau exposé au Salon de 1827, Schnetz représente Boetius derrière les barreaux de sa cellule à la veille de sa mise à mort. Sa fille, venue lui dire adieu, tient à bout de bras son fils, pour que son grand-père puisse l'embrasser une dernière fois. Au bas de la composition, l'épouse du condamné, agenouillée sur le sol, prend les traits typiques des vieilles Romaines telles qu'on pouvait les croiser dans les rues de la ville au début du XIXe siècle. Un chien, symbole de fidélité, complète la scène. Acquise par l'État, l'œuvre définitive fut envoyée en 1886 au musée des Augustins à Toulouse où elle est encore exposée aujourd'hui.



8. Jean-Baptiste BERLOT (1775-1836)

Vue de la porte Moret, près Fontainebleau, 1826

Huile sur toile

24,5 x 18,5 cm

Signé et daté en bas à droite *Berlot 1826*

Contresigné et titré à l'encre sur le châssis

Alfred Sisley, *L'Église de Moret (Le soir)*, 1894, huile sur toile, Paris, musée du Petit-Palais.

Élève d'Hubert Robert, Jean-Baptiste Berlot assimile parfaitement l'enseignement de son maître, notamment son goût pour les vues d'architectures réelles ou imaginaires. Dès 1804 et jusqu'en 1836, il expose régulièrement au Salon. Fasciné par l'Italie, il y fait de fréquents séjours où il puise son inspiration pour de nombreuses toiles ; il s'intéresse tout particulièrement aux ruines romaines mêlées de scènes pittoresques. À partir de 1820, Berlot renouvelle son vocabulaire architectural, en substituant parfois aux édifices antiques et italiens des monuments médiévaux bien réels, sur le modèle des lithographies illustrant les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* du baron Taylor et de Charles Nodier.

Au salon de Lille de 1825, Jean-Baptiste Berlot choisit d'exposer sept peintures : deux ont des sujets italiens, trois suggèrent par leur titre des compositions imaginaires ou non identifiées, et enfin deux renvoient à des édifices bien réels, visibles à proximité de Paris. C'est le cas du petit tableau exposé sous le numéro 35, titré *Vue de la porte Moret, près Fontainebleau*. L'édifice, toujours visible dans la petite ville de Moret-sur-Loing à quelques kilomètres de Fontainebleau, est aujourd'hui mieux connu sous le nom de Porte de Samois ou Porte de Paris. Cette architecture monumentale du XVe siècle était l'une des trois portes fortifiées de la ville.

L'artiste s'est installé côté intérieur pour saisir son motif en regardant au travers de l'arcade en direction de la campagne, au nord. Conservant son goût pour le pittoresque, il anime l'endroit avec deux figures : une jeune femme, portant un panier à la main et un garde installé devant une guérite architecturée, adossée au montant de la porte. Berlot complète l'ensemble par de nombreux détails anecdotiques : sculptures de saints ou de madones dans les niches, enseigne fleurdelisée et végétation grimpante. Au loin, au-dessus des champs, le ciel se couvre et l'orage menace. Plusieurs décennies plus tard, en 1889, le peintre Alfred Sisley s'installe définitivement à Moret. Comme Berlot pour cette peinture, l'impressionniste cherchera à confronter dans ses œuvres la force architecturale du lieu avec les changements du climat et de la lumière.

9. Théodore CARUELLE D'ALIGNY (1798-1871)

Vue depuis le parvis de Santa Maria Assunta à Ariccia, 1826

Huile sur papier marouflé sur toile

16,5 x 24 cm

Titré et daté sur le châssis *Souvenir d'Italie - 1826*

Jean-Baptiste-Camille Corot, *Ariccia* vers 1826-1827, huile sur toile, Baden, musée Langmatt.

Théodore Caruelle d'Aligny est né dans la Nièvre où il réside jusqu'à l'âge de onze ans, avant de s'installer avec sa famille à Paris. Il reçoit ses premières leçons du peintre paysagiste Louis-Étienne Watelet qui l'incite à travailler sur le motif. Pour parfaire sa formation, il intègre l'atelier de Jean-Baptiste Regnault, peintre d'histoire. Fort de ce double apprentissage, il participe pour la première fois au Salon en 1822 et présente un *Daphnis et Chloé*. La même année, Caruelle commence à fréquenter Jean-Baptiste Corot, amitié qui sera déterminante pour la carrière des deux peintres. En 1824, il entreprend seul le voyage en Italie, rejoint un an plus tard par son complice.

Après deux années à parcourir la péninsule, les deux peintres s'arrêtent à Ariccia en 1826. De Corot, nous connaissons une vue de la ville en contre-plongée d'où émerge le dôme de l'église ; de Caruelle d'Aligny un seul dessin, référencé dans le catalogue raisonné de l'œuvre de l'artiste par Marie-Madeleine Aubrun (n° D229), mais mal localisé. Le peintre avait choisi un angle de vue surprenant : installé sur le parvis de la collégiale Santa Maria Assunta, chef d'œuvre architectural du Bernin, Caruelle ne s'était pas placé dans l'axe du bâtiment. Regardant en direction du lointain, il laisse sur sa gauche le profil du fronton et de la colonnade de l'église, permettant ainsi aux deux vasques de marbre d'occuper le centre de la composition.

Cette huile sur papier, réalisée in situ, reprend le même choix de cadrage inattendu que le dessin cité précédemment. Longtemps attribuée abusivement à Corot, l'œuvre correspond assurément à la technique de Caruelle d'Aligny. D'un pinceau léger d'ocre et de blanc mêlés, le peintre souligne les pilastres du pronaos puis s'attarde sur les flaques d'eau verte qui se détachent sur un sol ocre clair à l'ombre des vasques. Plus haut, il trace avec soin les nuages blancs qui dominent des collines verdoyantes. À son retour en France, Caruelle d'Aligny découvre le potentiel du site de Barbizon avec ses paysages de forêt qui lui rappellent tant l'Italie. Surnommé par certains critiques de son temps « l'Ingres du paysage », le peintre, à l'inverse de son ami Corot, est peu à peu tombé dans l'oubli.

10. Augustin ENFANTIN (1793-1827)

L'Entrée du port de Marseille, 1827

Huile sur papier marouflé sur toile

41,5 x 43 cm

Augustin Enfantin, *Vue de Mergellina*, 1827, huile sur papier, collection particulière.

Augustin Enfantin grandit au sein d'une famille bourgeoise en pleine période révolutionnaire. Très jeune, il aime déjà dessiner mais son père, banquier, le détourne de toute vocation artistique pour le destiner à une carrière de comptable. Suite à son enrôlement dans l'armée napoléonienne, il se rend en Espagne. De retour à Paris, Enfantin peut enfin intégrer, selon ses désirs, l'atelier du peintre paysagiste Jean-Victor Bertin. Parmi les premiers, il vient dessiner et peindre sur le motif dans la forêt de Fontainebleau. Ses huiles sur papier, modestes dans leurs formats mais ambitieuses dans leurs choix de composition témoignent encore de son talent précoce. Au début des années 1820, il se lie d'amitié avec le baron Taylor et participe à l'illustration des *Voyages pittoresques*, avant de parcourir la France et l'Europe en quête de nouveaux motifs, visitant la Normandie, la Suisse, le Dauphiné, l'Auvergne et l'Angleterre. Accompagné de son ami Charles Cicéri, Enfantin découvre en 1827 la Provence et Marseille, point de départ pour l'Italie où se trouvent déjà les peintres Jean-Baptiste Corot et Théodore Caruelle d'Aligny.

Au lever du soleil, installé en contrebas des remparts du fort Saint-Nicolas, le peintre représente le Vieux-Port en regardant vers la ville. Travaillant sur le motif, à l'huile sur papier, il traite l'étendue d'eau retenue tel un miroir où se reflètent les tons rose et ocrés du ciel matinal. Assis dans une barque, à quelques mètres de lui, un homme à la peau sombre semble attendre, immobile. Les lointaines collines et les façades des maisons bordant le port découpent l'arrière-plan alors que, longeant les quais, les bateaux de pêche ou de commerce, grands ou petits, rythment de leurs mâts élancés cette calme composition.

Nous ne savons pas combien de temps Augustin Enfantin resta en Provence. Seul un dessin daté et localisé témoigne, en plus de cette peinture, de son bref séjour marseillais au printemps 1827. Dès la fin du mois de juin, le peintre est en Italie. Il travaille alors sans relâche, comme pressé par la fièvre contractée pendant son voyage. Le 15 octobre, près de Naples, Enfantin meurt des suites de la maladie laissant son œuvre inachevé à la postérité. Moins d'un mois après sa mort, plusieurs œuvres du peintre sont exposées au Salon qui vient d'ouvrir ses portes. En plus d'un ensemble de dessins et d'une vue de Fontainebleau, le peintre avait envoyé l'un de ses sujets napolitains tout juste achevé. Cette *Vue du mont Pausilippe* put témoigner officiellement du talent de feu Augustin Enfantin pour la première et la dernière fois.

11. Giambattista BASSI (1784-1852)

Le Casino Raffaello dans les jardins de la Villa Borghèse, 1832

Huile sur toile

37,5 x 50 cm

Signé et daté en bas à droite *GBBassi 1832*

Christoffer Wilhelm Eckersberg, *La Villa dite de Raphaël dans les jardins de la Villa Borghese*, 1814-1816, huile sur toile, Hambourg, Kunsthalle.

Giambattista Bassi étudie la peinture à l'académie des beaux-arts de Bologne où il a pour premier maître le peintre paysagiste Vincenzo Martinelli. En 1807, il remporte un premier prix académique qui, associé à une bourse d'étude, lui permet de poursuivre sa formation à Rome pendant trois ans. Son talent et son amitié avec l'écrivain Pietro Giordani (proche de l'occupant français) lui ouvrent les portes des salons mondains et de l'aristocratie romaine. Fort d'une notoriété nouvelle mais grandissante, il est appelé à Naples par Joachim Murat qui lui passe commande de deux tableaux en 1811. Ferdinand Ier roi des Deux-Siciles, Henri prince de Prusse, ou la duchesse du Devonshire, Elizabeth Hervey, lui commandèrent également des œuvres, assurant sa reconnaissance dans toutes les cours d'Europe. Son style qui perpétue dès ses premières toiles l'esprit classique des védutistes romains se mêle, après 1820, d'un naturalisme qui le font qualifier de précurseur du vérisme.

Daté de 1832, cette toile représente un lieu de Rome hautement symbolique pour les artistes. Le Casino de Raphaël fut jusqu'à sa destruction pendant le siège de Rome en 1849, l'objet d'un pèlerinage inévitable pour les peintres étrangers : de Ingres à Eckersberg en passant par Turner et Corot, tous ont rapporté de leur séjour romain une toile ou un croquis représentant cette modeste bâtisse. Situé au milieu des vignes surplombant la piazza del Popolo, le casino fut intégré aux jardins de la Villa Borghèse au début du XIXe siècle. La légende séduisante qui l'associait au célèbre peintre de la Renaissance est aujourd'hui largement contestée par les historiens. Bassi, qui depuis plus de vingt ans vit à Rome, choisit un angle de vue proche de celui d'Eckersberg pour représenter le site. Si ses confrères illustrent l'édifice sans chercher à l'animer -appuyant le caractère intemporel de l'endroit- Bassi intègre à la composition différents personnages vêtus à la mode du temps. Au pied de la maison, un jardinier ratisse les feuilles mortes sur les parterres tandis qu'une jeune mère en robe rose se promène avec son enfant sous la fraîcheur d'une ombrelle. Plus loin dans l'allée, deux garçonnets en pantalon blanc et haut bleu s'amusent à l'ombre des pins parasols.

Au début des années 1830, la carrière de Giambattista Bassi connaît plusieurs revers de fortune. La critique lui reproche de ne pas réussir à se renouveler en adoptant un style plus romantique, puis finit par l'ignorer complètement. L'artiste poursuit cependant son œuvre, ne cessant jamais de peindre malgré l'oubli du public et la pauvreté des dernières années de sa vie.

12. Auguste de FORBIN (1777-1841)

Les Latomies de Denys à Syracuse, 1834

Huile sur toile

27 x 35 cm

Inscription à l'encre au dos du cadre d'origine : *Aug^e Comte de F.*

Sur la traverse du châssis : *7bre 1834*

Provenance : collection particulière, Aix-en-Provence

Auguste de Forbin, *Confession d'un brigand italien*, 1831, huile sur toile, Avignon, musée Calvet.

Auguste comte de Forbin fut l'un des plus proches amis du peintre François-Marius Granet, comme lui originaire d'Aix-en-Provence. Élève de David à Paris, il fut nommé directeur général du musée du Louvre en 1816 et à ce titre entreprend de nombreux voyages qui le mènent jusqu'en Sicile à plusieurs reprises. Il rapporte de chacun de ses séjours un grand nombre de dessins et fait publier ses récits de voyages dans *Souvenirs de Sicile* en 1823. Il y décrit en détail *l'Oreille de Denys*, l'une des grottes artificielles creusées dans le roc au cœur de l'antique carrière de *Latomia del Paradiso*. C'est Le Caravage, qui lors de son passage à Syracuse en 1608 donna ce nom à la grotte, dont l'entrée en forme d'oreille de faune est associée au tyran Denys l'Ancien qui, selon la légende, y enfermait ses ennemis au quatrième siècle avant J.-C.

La vue de cette latomie, d'une grande fidélité topographique, est le décor d'une scène mystérieuse : un homme ensanglanté, veillé par des moines, gît au centre de la grotte. On distingue dans la pénombre une procession de religieux portant des flambeaux et une bannière. Forbin met ici en scène une page de l'histoire locale également évoquée dans ses récits de voyage : le moine saint Marcian, premier évêque de Syracuse fut précipité du haut d'une tour puis inhumé dans les catacombes. Une chapelle desservie par l'ordre des Capucins lui fut dédiée. D'une manière fluide et précise, le peintre s'attache à décrire le jeu de la lumière sur les volumes de la carrière, dans l'esprit de la peinture de plein air telle que son ami Granet aimait à la pratiquer. L'œuvre est stylistiquement très proche d'une autre peinture de Forbin, conservée au musée Calvet à Avignon. Intitulée *Confession d'un brigand italien*, elle présente également une ouverture surélevée dans le fond d'une grotte, avec un fort effet de clair-obscur.

Cette vue des *Latomies de Denys,* datée de septembre 1834 sur la traverse du châssis, doit être également rapprochée d'une peinture portant la signature de Granet et la date de 1841. Acquise en 1868 par le musée de Tessé au Mans, sous le titre de *Grotte de Cervara*, elle reprend, dans un format presque identique, la composition de Forbin, mais dans une gamme de tons plus sombres.

13. Paul FLANDRIN (1811-1902)

Vue de la campagne de Rome, 1835

Huile sur papier marouflé sur toile

30 x 45 cm

Au revers à l'encre *Paul Flandrin - Campagne de Rome - 1835*

Marque Haro sur le châssis

Provenance : descendants de l'artiste

Anonyme, *Vue de l'atelier de Paul Flandrin*, vers 1900, photographie, collection particulière.

Paul Flandrin est l'un des rares élèves d'Ingres, avec Édouard Bertin et Alexandre Desgoffe, son futur beau-père, à s'être spécialisé dans l'art du paysage. Issu d'une famille de peintres lyonnais, Paul prend ses premières leçons de dessin avec son frère aîné Auguste. Après des études à l'école des beaux-arts de Lyon, il se rend avec son autre frère Hippolyte à Paris où ensemble ils rejoignent l'atelier d'Ingres en 1829. Quelques années plus tard en 1832, Hippolyte remporte le grand prix de Rome de peinture d'histoire et intègre la Villa Médicis à Rome. Paul remporte cette année-là le concours d'esquisses de paysage historique mais échoue au Grand Prix. Il décide néanmoins de rejoindre son frère à Rome auprès d'Ingres pour parfaire sa formation. Son attirance pour le paysage ne fait que se renforcer en découvrant la campagne romaine et les lumières de l'Italie.

D'une grande pureté, la composition de ce paysage à l'huile sur papier est divisée en deux par la ligne d'horizon. Dominée par un ciel bleu strié de nuages et par la crête des montagnes, la partie inférieure est traitée avec un jeu de brun, d'ocre et de vert. L'ambiance étrangement lunaire de cette terre vierge de toute intervention humaine exclut le caractère anecdotique auquel les peintres s'attachent habituellement en découvrant la campagne romaine. Paul Flandrin n'intègre ni les ruines antiques ni les buffles qui font souvent le charme des œuvres de ses confrères. Seule la présence de deux figures, minuscules et perdues sur un chemin creusé au cœur du vallon, accentue par contraste l'impression d'un vide infini. Tel l'abbé Pierre Froment dans *Rome,* roman de Zola publié en 1896, Paul Flandrin nous confronte à « la campagne romaine [qui] s'étendait par échappées immenses, nue et majestueuse, tel qu'un désert de mort, d'un vert glauque de mer stagnante. »

Dès son retour en France en 1839, Paul expose régulièrement au Salon mais tarde à connaître un véritable succès. À partir de 1852, soutenu par l'état qui lui achète des œuvres, le peintre débute sa carrière officielle. Une photo prise dans son atelier peu de temps avant son décès en 1902 montre cette *Vue de la campagne de Rome* parmi d'autres de ses peintures. Ce cliché témoigne de l'attachement de l'artiste pour ce paysage qu'il conserva près de lui pendant soixante-sept années.

14. Michel DUMAS (1812-1885)

Fontaine dans la campagne de Rome, vers 1838-1840

Huile sur toile marouflée sur panneau

17,5 x 35,2 cm

Signé en bas à droite *Dumas*

Paul Flandrin, esquisse pour *Les Pénitents de la mort dans la campagne de Rome*, vers 1838-1840, huile sur papier marouflé sur toile, Beauvais, Mudo.

En 1834, Ingres s'apprête à fermer son atelier pour rejoindre Rome où il vient d'accepter le poste de directeur de la Villa Médicis, lorsqu'un jeune artiste lyonnais se présente à la porte de son atelier. Michel Dumas, d'origine très modeste, avait débuté son apprentissage dans l'atelier de Claude Bonnefond, comme les Flandrin. Une fois à Paris, il put retrouver auprès du maître montalbanais une importante communauté de peintres originaires des bords du Rhône. Son séjour chez Ingres ne fut cependant que de très courte durée, ce dernier quittant Paris avant la fin de l'année. Empêché financièrement, Dumas ne peut suivre Ingres et ses amis en Italie et accepte d'assister Orsel et Perrin pour les décors de l'église Notre-Dame-de-Lorette à Paris. Grâce aux gains rapportés par ce travail et par quelques commandes privées, il finit par réunir les fonds nécessaires à son voyage et peut enfin partir pour Rome en 1838.

À son arrivée en Italie, il retrouve Paul Flandrin qui peut le guider aux alentours de Rome à la découverte de la campagne. Dumas ne peut s'empêcher, face au motif, de saisir la vue d'une source aperçue près de l'Acquatraversa dans le Latium. Le musée de Beauvais conserve dans ses collections une petite huile de Flandrin représentant une fontaine isolée sur fond de paysage et dont la composition est proche de celle de Dumas. Point de départ pour *Les Pénitents de la mort dans la campagne de Rome* — œuvre peinte par Flandrin à son retour en France — l'étude esquissée en Italie fait du bassin de pierre le sujet unique de l'œuvre. Chez Dumas, il s'intègre au centre d'un paysage étiré qui, malgré sa taille réduite, est travaillé avec force et finesse. Le choix d'un format panoramique accentue l'allongement du bassin d'où s'écoule un filet d'eau. Ainsi irriguée, la terre aride de la campagne se teinte d'un vert lumineux.

Depuis l'Italie, où il reste une quinzaine d'années, Dumas envoie régulièrement des œuvres au Salon, et c'est en 1845 que le public découvre son *Fra Giovanni Angelico da Fiesole,* acheté par l'État. Le peintre trouve en Italie une reconnaissance qu'il n'avait pas connue en France et développe une passion pour son pays d'adoption qu'il partagera toute sa vie avec son ami Paul Flandrin et son maître Ingres.

15. François BONNET (1811-1894)

Temple des Dioscures à Rome, vers 1843-1848

Huile sur papier

44 x 29,5 cm

Signé en bas à gauche *F Bonnet*

François Bonnet, *Paysage depuis les collines de Rome*, vers 1843-1845, huile sur carton, Paris, Galerie la Nouvelle Athènes.

François Bonnet est un artiste suisse d'origine française. Il grandit à Saint-Marcellin où il reçoit son premier enseignement artistique, avant de compléter sa formation à Paris auprès de Camille Roqueplan. À cette époque, il rencontre le paysagiste suisse Léon Berthoud, de onze ans son cadet. Il le retrouvera en Italie en 1845 en compagnie d'Alexandre Calame. Au début des années 1840, Bonnet est invité par le théologien suisse Alexandre Vinet à prendre un poste de professeur de dessin à Lausanne. Avant son départ pour l'Italie en 1843, il épouse une jeune femme originaire de Vevey au nord du lac Léman. Une fois à Rome, il semble qu'il rencontre Jean-Baptiste Corot, qui effectue alors son troisième voyage.

Pour représenter le temple des Dioscures au cœur du Forum romain, le peintre fait preuve d'une grande liberté de touche qui rappelle la technique enlevée de son maître Roqueplan et le synthétisme des premières œuvres italiennes de Corot. Il détache d'un geste de pinceau visible, sur un fond de ciel bleu sans nuages, les trois antiques colonnes. À l'arrière-plan, l'Arc de Titus, peint en ocre brun et rosé, s'ouvre sur la ville éternelle et ses nombreux dômes. Il se dégage de l'œuvre une impression de chaleur écrasante, renforcée par le contraste des complémentaires bleu et orangé. Le séjour de l'artiste dans la péninsule dura cinq années et François Bonnet rapporta en Suisse de nombreux carnets de croquis illustrant les paysages et les monuments croisés pendant son voyage.

De retour à Lausanne, le peintre reprend son enseignement à l'école supérieure des jeunes filles et ouvre un atelier privé pour dames. À partir de 1862, il accepte le poste de maître de dessin au collège Saint-Michel de Fribourg, charge qu'il conservera jusqu'en 1890. Les éditeurs suisses font régulièrement appel à son talent de lithographe et diffusent largement son œuvre. Ses peintures sont conservées aujourd'hui dans de nombreux musées suisses, tels que ceux de Lausanne, Genève ou Fribourg. En France, le musée du Louvre a reçu en don huit œuvres de l'artiste dont une vue de *La Porte Saint-Sébastien à Rome*. Le musée d'art et d'histoire de Fribourg a consacré une exposition rétrospective à l'œuvre de François Bonnet en 1969.

16. Hippolyte FLANDRIN (1809-1864)

Esquisse d'ensemble du mur gauche du sanctuaire de l'église Saint-Germain-des-Prés, entre 1842 et 1846

Huile sur toile

100 x 46,5 cm

Provenance : descendants de l'artiste

Exposition : *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin : une fraternité picturale au XIXe siècle*, Paris, musée du Luxembourg, novembre 1984 - février 1985; Lyon, musée des Beaux-Arts, mars - mai 1985, n°53.

Hippolyte Flandrin, *L'entrée à Jérusalem*, vers 1842-1846, peinture murale, Paris, église Saint-Germain-des-Prés.

Hippolyte Flandrin est l'un des peintres religieux majeurs du XIXe siècle. Originaire de Lyon, il apprend très tôt à dessiner avec son frère aîné Auguste avant d'entrer à l'école des beaux-arts de Lyon. En 1829, il se rend à Paris avec son frère Paul pour étudier dans l'atelier du peintre Louis Hersent, avant d'entrer dans celui d'Ingres. Il remporte en 1832 le Prix de Rome et rejoint l'année suivante la Villa Médicis pour un séjour de cinq ans. De retour à Paris en 1839, il se consacre principalement à la peinture religieuse. Son talent remarqué par tous lui vaudra d'importantes commandes de l'État pour des édifices religieux : Saint-Séverin et Saint-Vincent-de-Paul à Paris, Saint-Paul à Nîmes et Saint-Martin d'Ainay à Lyon. Les quatre commandes successives pour l'église Saint-Germain-des-Prés restent sa plus importante réalisation religieuse.

En 1842, l'administration mandate deux artistes pour organiser la réalisation des décors attribuée à Hippolyte Flandrin : Édouard Gatteaux, sculpteur, ami d'Ingres et Victor Baltard, architecte. Ce dernier décide de confier à Alexandre Denuelle la réalisation des encadrements décoratifs pour les œuvres de Flandrin, avec qui il collaborera durant quatre années. Les deux parois qui encadraient autrefois le maître-autel sont composées en regard, chacune s'organisant autour d'un grand tableau surmonté par des figures de saints. Le tableau principal de la paroi de droite qui illustre *La Montée au calvaire* fait face à *l'Entrée du Christ à Jérusalem* qui orne la paroi de gauche. L'esquisse pour la composition d'ensemble de cette seconde paroi montre, avec le résultat définitif, des variations qui témoignent des hésitations du peintre. Sur cette première étude, le Christ, assis sur son âne, tend le bras en direction des habitants de Jérusalem venus nombreux pour l'accueillir. Le ciel dominant les remparts de la ville, qui sera finalement entièrement doré à la manière d'une mosaïque byzantine, est encore à ce moment-là strié par les nuages. Flandrin semble hésiter également sur le choix de la quatrième figure qui suit les vertus théologales. Avant de se décider pour la Patience, il lui préfère tour à tour l'Obéissance et la Mansuétude.

Les choix définitifs de Flandrin pour la composition de *L'Entrée à Jérusalem* laissèrent en leur temps les critiques partagés. Gustave Planche, l'un des plus solides soutiens du peintre put toutefois écrire : « Monsieur Hippolyte Flandrin a voulu concilier le sentiment catholique de Giotto avec la science païenne de Raphaël. C'est là une tentative que nous approuvons hautement. »

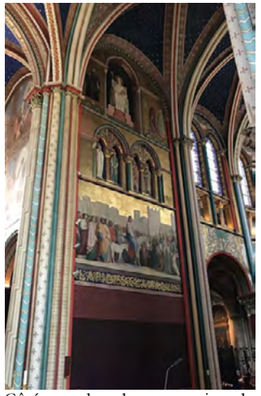
17. Hippolyte FLANDRIN (1809-1864) et atelier

Modello d'ensemble du mur gauche du sanctuaire de l'église Saint-Germain-des-Prés, entre 1842 et 1846

Huile sur toile

100,5 x 46,5 cm

Provenance : descendants de l'artiste

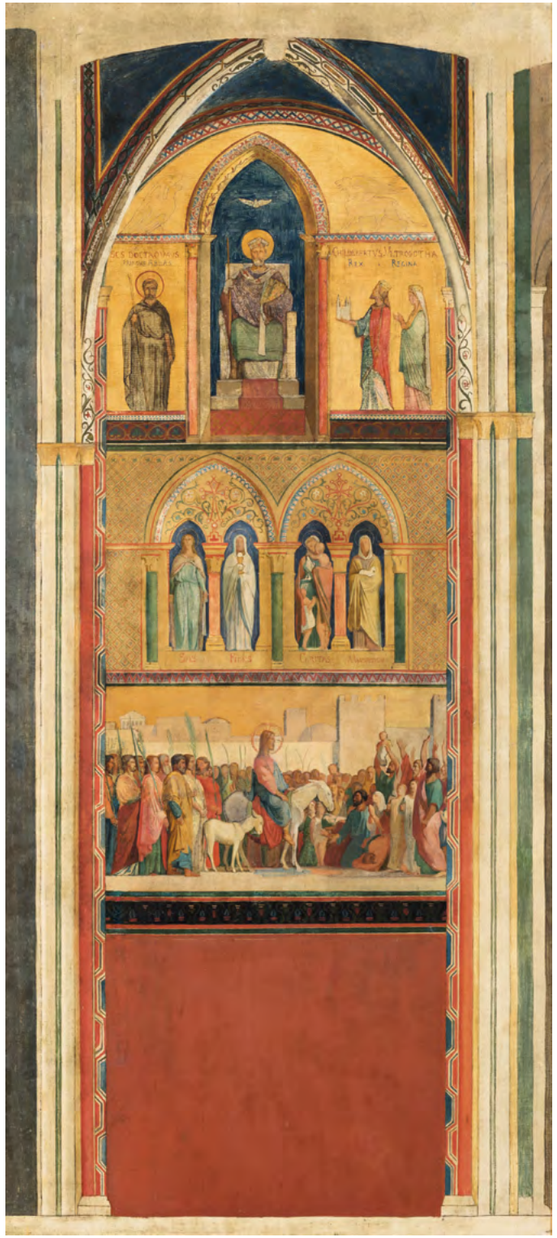


Côté gauche du sanctuaire de l'église Saint-Germain-des-Prés.

Pour la décoration de l'église Saint-Germain-des-Prés comme sur l'ensemble de ses autres grands chantiers, Hippolyte Flandrin avait l'habitude d'être assisté par son frère Paul. Dans de nombreux cas cette participation dépassait de loin la simple assistance : les deux frères se répartissaient les tâches et concevaient ensemble certaines des compositions. Si aujourd'hui Hippolyte est souvent cité comme l'inventeur unique de ces différents projets, nous savons que Paul fut pour beaucoup dans la création de certaines parties du décor de l'église, dont les différents paysages, son domaine de spécialité. Dans le cas particulier de la paroi gauche du sanctuaire, il se chargea seul de la figure du Christ en prenant pour modèle le visage de son frère aîné. Nous savons également, grâce aux archives familiales, qu'il peignit l'ânesse sur laquelle Jésus est assis et l'ânon qui les accompagne.

Très proche du résultat définitif, cette seconde toile est un *modello* de présentation plutôt qu'une autre esquisse d'élaboration. On y retrouve la figure du Christ avec les deux bras le long du corps ainsi qu'un ciel d'or sans nuages. De format identique à l'esquisse présentant le Christ au bras tendu vers la ville, cette étude s'y superpose presque parfaitement. Après avoir décidé de modifier certains détails, Hippolyte dut demander à son frère et à deux de ses élèves, Louis Lamothe et Joseph Pagnon, de reporter par jeu de calque la composition en y intégrant les changements choisis. Si certains détails, tels que le groupe central de quatre figures, semblent être de la main du maître, la mise en couleur d'autres parties comme *L'Entrée à Jérusalem* fut vraisemblablement déléguée à son équipe.

Les descendants du peintre conservent plusieurs études de détails pour cette composition, mais celle-ci est la seule qui corresponde précisément au travail définitif visible sur la paroi. Les travaux de restauration des décors peints dans l'église Saint-Germain-des-Prés devant être achevés en 2020, l'ensemble de ce programme décoratif spectaculaire, dont cette paroi du sanctuaire, sera bientôt dévoilé au public dans tout son éclat d'origine.



18. Henri LEHMANN (1814-1882)

Étude pour la Sibylle libyque, vers 1844

Huile sur papier marouflé sur carton

26,5 x 29 cm

Historique : don de l'artiste à Faustine Léo

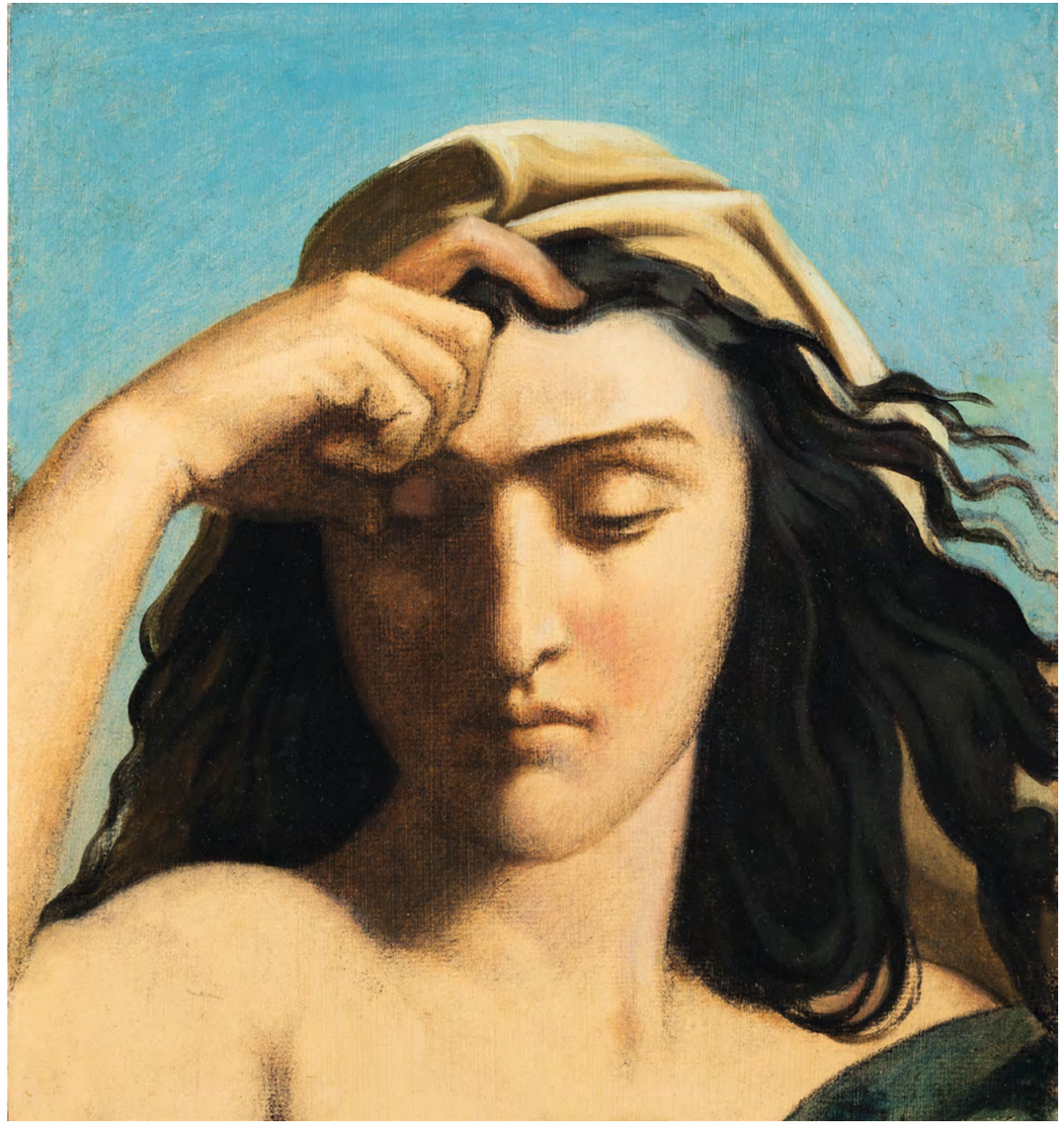
Au revers : étiquette *Mlle Faustine* à l'encre

Henri Lehmann, *Portrait de Faustine Léo*, 1842, huile sur toile, New York Metropolitan Museum of Art.

Henri Lehmann débuta sa formation artistique en Allemagne auprès de son père Leo Lehmann, avant d'entrer dans l'atelier d'Ingres en 1831 à Paris. En raison de sa nationalité étrangère, Lehmann ne put concourir au Prix de Rome et partit à ses frais rejoindre son maître, alors directeur de l'Académie de France à Rome, en 1838. En Italie où il passe quatre années, il peut retrouver plusieurs de ses amis de l'atelier tels que les frères Flandrin ou Michel Dumas. Revenu à Paris en février 1842, il entame une carrière officielle couronnée de succès. Peintre d'histoire et portraitiste renommé, il accepte très rapidement après son retour de réaliser plusieurs grands décors religieux dont ceux de la chapelle du Saint-Esprit dans l'église Saint-Merri à Paris.

Avant même qu'il n'ait achevé ce premier grand chantier, il reçoit le 9 mai 1843 une nouvelle commande de grande envergure. Décidée le 18 juillet 1838, la construction d'un institut éducatif pour les jeunes aveugles au 56 du boulevard des Invalides est confiée à l'architecte Pierre Philippon qui achève son chantier en six ans. Dès lors, Henri Lehmann peut commencer la décoration de la chapelle du bâtiment. Au mois de juin, il note dans ses carnets ses premières idées pour la composition d'ensemble de l'hémicycle, puis en janvier 1844, celles définitives pour les figures des prophètes et des sibylles qui doivent prendre place sur les quatre pendentifs de la coupole. Pour chacune de ces compositions le peintre associe un prophète avec une sibylle : Isaïe avec celle de Cumes, Jérémie avec Persica, Elie avec Delphica et enfin Ezéchiel avec Libyca. Ce dernier groupe donne lieu comme les autres à un grand nombre d'études dessinées et peintes. Chaque figure est traitée en détail isolément avant d'être reportée sur les murs de la chapelle.

L'étude à l'huile sur papier pour la figure de la sibylle libyque se détache sur un fond bleu uni. Le visage de la prophétesse, aux tons ocre et carmin, est entouré par une abondante chevelure d'un noir profond. Henri Lehmann choisit pour cette étude un cadrage qui concentre l'attention sur l'attitude pensive de Libyca. Appuyant son front sur sa main droite, les yeux presque clos, elle regarde en direction du sol les jeunes fidèles qui ne pourront la voir. L'année où Lehmann reçoit cette commande pour les décors de la chapelle, il expose au Salon de 1843 le célèbre portrait de sa cousine germaine, Faustine Léo, âgée de onze ans. Une étiquette ancienne, collée au revers du support de cette étude pour la sibylle libyque, indique que le peintre dut l'offrir à sa jeune cousine une fois son œuvre achevée. Lehmann consacra en tout sept années à la décoration de la chapelle qui fut inaugurée en 1850.



19. Eugène ISABEY (1803-1886)

Le Départ de la reine Victoria du Tréport, vers 1844

Huile sur toile

49 x 62 cm

Signé du monogramme en bas à gauche *E.I*

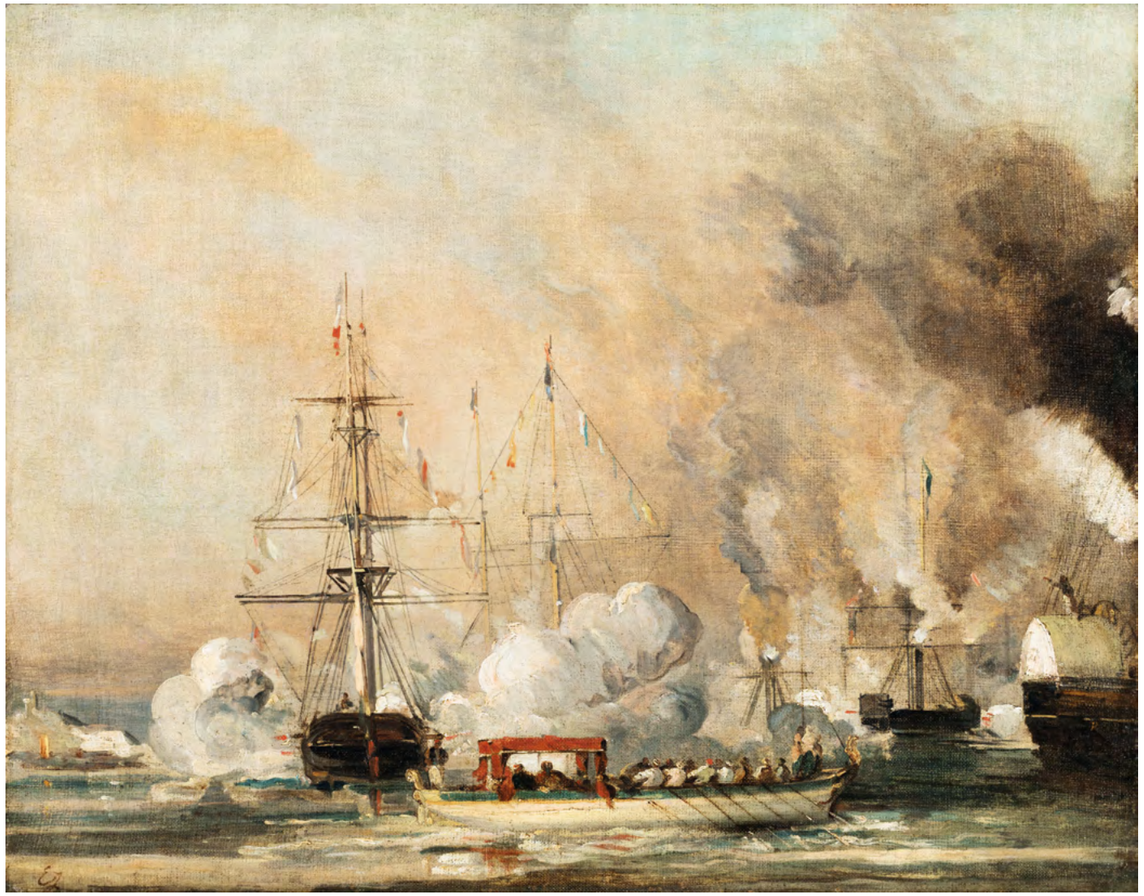
Au revers : étiquette numéro 582

Eugène Isabey, *Le départ de la reine Victoria du Tréport*, 1844, aquarelle, Londres, Royal Trust Collection.

Lorsqu'en 1843 la jeune reine Victoria vient rendre une visite amicale à Louis-Philippe dans sa résidence d'été du château d'Eu en Normandie, elle débarque avec son mari et plus de trois cents membres d'équipage au Tréport. Cette rencontre officielle, qui prendra le nom d'*Entente cordiale*, débute le 2 septembre, dure cinq journées et s'achève par le départ de la reine le 7 septembre à huit heures du matin. Pour commémorer cet évènement historique, la France commandera plusieurs œuvres à différents artistes. Eugène Isabey, qui fut nommé peintre officiel de la Marine en 1830, réalisera deux grandes toiles et plusieurs aquarelles illustrant les différentes étapes du séjour de Victoria. La première œuvre, exposée au Salon de 1844, représente la réception de Louis Philippe sur le yacht de la reine en rade du Tréport, le jour de son arrivée. L'année suivante, un second tableau illustre le départ de la reine Victoria du Tréport le 7 septembre 1843, sous le numéro 861. Cette toile qui est commandée pour le musée historique de Versailles évoque le moment où Louis-Philippe raccompagne la reine à bord du *Victoria and Albert*.

Il existe plusieurs peintures et aquarelles qui préparent ou répètent la composition exposée au Salon de 1845. Cette grande étude à l'huile présente des variations visibles avec l'œuvre définitive. En choisissant un cadrage légèrement resserré, le peintre offre davantage de monumentalité aux navires que dans la toile conservée à Versailles. Il abaisse la ligne d'horizon et laisse une large place au ciel chargé de nuages. Tout en se concentrant plus particulièrement sur les effets de texture, l'artiste s'attache à mêler la fumée blanche des tirs de canons à celle des vapeurs noires qui s'échappent de la cheminée d'un bateau à aubes. Finalement, seul le dais rouge vif de la chaloupe royale au premier plan rappelle le prétexte narratif de la composition. Avec virtuosité, Isabey met en avant dans cette esquisse des préoccupations proches des réflexions de William Turner sur le paysage. L'artiste anglais qui a peint la même année l'un de ses tableaux les plus célèbres, *Rain, Steam and Speed (Pluie, Vapeur et Vitesse)* avait eu une grande influence sur les paysagistes français de la génération d'Isabey. Sans atteindre le caractère iconique du tableau manifeste de Turner, l'étude pour *Le Départ de la Reine* d'Eugène Isabey annonce, sous de nombreux aspects, les recherches esthétiques que mèneront les impressionnistes. Eugène Boudin, qui fut l'élève d'Isabey, transmit à Claude Monet les leçons de son ami et maître. Elles s'exprimeront pleinement dans une œuvre telle qu'*Impression soleil levant*.

Le manoir d'Anglesey Abbey, en Angleterre, conserve dans ses collections une autre étude de composition très proche et de même format, qui fut anciennement attribuée au peintre anglais Richard Parkes Bonington.



20. François-Auguste BIARD (1798-1882)

Le Peintre classique, 1846

Huile sur toile

25 x 20 cm

Signé en bas à gauche *BIARD*

Exposition : Salon de 1846

François-Auguste Biard, *Vue de l'océan glacial, pêche au morse par des Groënlandais*, 1841, huile sur toile, musée de Dieppe.

Peintre d'origine lyonnaise, François-Auguste Biard expose pour la première fois au Salon de Paris en 1824 avant de recevoir une médaille d'or en 1827. Attiré par les voyages, il part à la découverte de l'Italie, de la Grèce et du Levant, puis participe en 1839 à l'expédition dirigée par Paul Gaimard au Spitzberg et en Laponie. De ce voyage long et difficile, il tire ses toiles les plus spectaculaires : ses chasses à l'ours et au renne qui mêlent le caractère fantastique des paysages polaires à des scènes d'une grande force dramatique, lui assurent alors un immense succès public. Capable de varier les sujets dans des formats allant de l'immense au tableau de cabinet, alternant scènes de genre moralistes pleines d'humour et paysages spectaculaires, Biard expose chaque année un grand nombre d'œuvres au Salon.

Pour l'édition de 1846, il ne présente pas moins de huit peintures. Ses *Naufragés attaqués par un requin* conservent le souvenir de son voyage avec Gaimard alors que *Un Dessert chez le curé* et *Le Repos après le bain* cherchent à répondre aux attentes de la bourgeoisie louis-philipparde. Une autre œuvre cependant, malgré son format réduit, attira les regards du public et les commentaires des critiques. C'est le cas de Baudelaire qui semblait vouloir ranger cette dernière œuvre, non sans humour, dans la catégorie des « tableaux spirituels ». Reproduite par la gravure dans le journal *L'Illustration*, cette petite toile titrée *Le Peintre classique* est une caricature peinte, un genre assez rarement représenté au Salon. Avec un grand souci du détail, Biard installe au centre de sa composition la figure d'un peintre officiel en fin de carrière. Coiffé d'un casque militaire aux plumes et décors exubérants, il prend la pose devant le miroir d'une psyché. Derrière lui, disposée sur un haut chevalet à col de cygne, son œuvre en cours de réalisation illustre un épisode épique de l'histoire antique. Sur la droite le personnage principal, peut-être Alexandre à la bataille d'Issos, s'anime péniblement, affublé du même couvre-chef théâtral que son auteur.

Ce casque, véritable sujet de l'œuvre trois fois répété par jeu de mise en abyme, peut évoquer pour l'amateur d'aujourd'hui les origines du qualificatif *« pompier »*. Utilisé pour définir certains peintres de l'époque, il visait en particulier les membres d'un mouvement qui naît précisément en 1846 : les néo-grecs. En voulant renouveler le goût de l'antique en opposition au romantisme, ce groupe de jeunes artistes issus de l'atelier de Paul Delaroche fut la cible régulière des moqueries. Les casques dont ils couvraient leurs personnages ressemblaient tant à ceux des pompiers de Paris que le terme finit par leur être associé. Sans chercher à railler un artiste en particulier, Biard dut jouer du même rapprochement vestimentaire pour construire sa charge avec malice.

21. Cornelis CELS (1778-1859)

Portrait de Jean-Michel Cels, 1847

Huile sur toile

73 x 61,8 cm

Signé et daté sur le dossier du fauteuil *C.CELS 1847*

Jean-Michel Cels, *24 juillet 1875,* huile sur toile, collection particulière.

Jusqu'à la redécouverte récente d'un ensemble de quatorze peintures représentant des ciels, nous ne connaissions du peintre belge Jean-Michel Cels que quelques lignes lapidaires aux contenus souvent erronés dans des dictionnaires spécialisés et quelques œuvres isolées dans des musées prestigieux. Son père Cornelis Cels fut au contraire un peintre célèbre et reste l'une des figures dominantes de la peinture néo-classique en Belgique. Formé à Anvers puis à Bruxelles dans l'atelier d'André Lens (1739-1822), Cornelis Cels vint à Paris en 1800 pour retrouver son compatriote, Joseph-Benoît Suvée (1743-1807). Sur les conseils de ce dernier, il voyagea en Italie durant sept années, passant par Florence et Naples, tout en résidant principalement à Rome où il fut membre de l'Académie de Saint-Luc. À son retour en 1820, il prit la direction de l'académie de Tournai puis s'installa définitivement à Bruxelles en 1827.

Cornelis est déjà un artiste accompli et âgé lorsqu'il réalise le portrait de son fils Jean-Michel. Représenté assis face à nous, palette à la main, le peintre se détache sur un fond de paysage qui laisse une large place au ciel et aux nuages. Une bordure noire entourant la composition nous indique, grâce au débordement de la main du peintre, que Jean-Michel n'est pas installé en extérieur devant le motif mais devant la toile qu'il est en train de peindre. Nous ne pouvons qu'imaginer l'émotion de Cornelis peignant son fils qui s'engage dans la carrière. À cette époque, le jeune artiste de vingt-huit ans vit toujours chez ses parents à Bruxelles dans la maison-atelier du 12 boulevard Barthélémy. Il se prépare à exposer publiquement son travail pour la première fois pendant l'exposition nationale des Beaux-Arts de 1848 qui doit se tenir à Bruxelles. À cette occasion, Jean-Michel présente trois paysages d'Italie, deux scènes de genre et une série de dessins. L'accueil de ses œuvres par la critique n'est cependant pas des plus chaleureux. Son échec au salon de Bruxelles en 1848 puis sa participation sans échos au Salon de Paris deux ans plus tard semblent avoir dissuadé le peintre de se confronter au public.

Pour autant, il ne cessera jamais de peindre et préservera sa production des regards étrangers jusqu'à sa mort en 1894. Le corpus des œuvres connues du peintre, bien que réduit en nombre, montre une préoccupation presque exclusive, depuis sa prime jeunesse et jusqu'à la fin de sa vie, pour l'étude des nuages. L'œuvre sur laquelle le jeune peintre travaille dans ce portrait est semblable à celles qui ont été redécouvertes puis exposées en janvier 2018.

22. Paul BAUDRY (1828-1886)

Étude pour Saint Pierre chez Marie, 1848

Huile sur toile

26,2 x 21,7 cm

Signé, annoté et daté en bas au centre :

Paul Baudry - d'un tableau de loge - 1848

William Bouguereau, *Saint Pierre chez Marie*, 1848, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay.

Paul Baudry est né dans une famille modeste à La Roche-sur-Yon le 7 novembre 1828. Son père sabotier ne s'oppose pas à sa vocation précoce et le laisse étudier le dessin au lycée de Bourbon-Vendée. Son premier maître, le peintre Antoine Sartoris, reconnaît rapidement le talent de son élève et sollicite pour lui une bourse d'étude auprès du conseil municipal. Grâce à celle-ci, le jeune Paul peut quitter sa Vendée natale à tout juste seize ans et entrer à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1844. Dès son arrivée dans l'atelier du peintre Michel-Martin Drolling, Baudry se fixe pour objectif de remporter le Grand Prix de peinture. Il participe sans exception à tous les concours de l'atelier et se fait positivement remarquer par son nouveau maître. Durant l'année 1846, son travail acharné est récompensé par de nombreux prix avant qu'il ne soit admis l'année suivante à concourir pour le Prix de Rome de peinture d'histoire. Cette première participation sur le sujet de *La Mort de Vitellius* est immédiatement couronnée par un second Grand Prix qui fait de lui l'un des meilleurs espoirs de l'École.

En 1848, il est admis à « monter en loges » et semble plein d'optimisme à l'approche de la nouvelle épreuve du concours. Le 21 mai, il écrit à ses parents : « j'aurai le premier prix ou rien ». Cependant le doute s'installe à l'annonce du nouveau sujet : l'apôtre Pierre qui a pu quitter sa prison grâce à l'intervention d'un ange se rend chez Marie où sont réunis tous les fidèles du Christ. Ce thème de *Saint Pierre chez Marie* ne l'inspire pas du tout. Il le juge dans une autre lettre à sa famille, « insignifiant, à l'eau de rose et à la fleur d'oranger ». Nous connaissons sa composition grâce à un dessin sur calque conservé à l'École des Beaux-Arts. Le saint qui entre dans la maison de Marie apparaît devant les fidèles qui, surpris, s'agenouillent devant lui. Malgré un travail sans compromis, son œuvre déçoit, comme celles des autres concurrents. Aucun premier prix n'est décerné cette année-là : Gustave Boulanger et William Bouguereau se partagent un deuxième prix ex-aequo alors que Baudry n'est pas cité dans les premiers rangs. De déception, il détruit son tableau et n'en conserve que les parties qui trouvent grâce à ses yeux. C'est le cas de ce visage d'homme à la barbe rousse. La figure du fidèle, représenté les yeux levés vers le ciel, se détache sur un fond sombre. L'expression saisie par le peintre avec une grande justesse explique que celui-ci n'ait pas réussi à détruire ce morceau de bravoure. Une fois découpée, Baudry a pris soin de signer son œuvre et de la titrer par la sombre mention « d'une peinture faite en loge ».

Après un nouvel échec en 1849, Paul Baudry remporte enfin le concours en 1850 et peut se rendre à Rome. Là, débute une carrière qui trouvera son point d'orgue vingt ans plus tard avec la réalisation des décors du foyer de l'Opéra de Paris à la demande de l'architecte Charles Garnier.

23. Évariste-Vital LUMINAIS (1821-1896)

Pâle étoile du soir…, vers 1852

Huile sur toile

25 x 33 cm

Signé en bas à gauche *Ev. Luminais*

Au revers : poème d'Alfred de Musset

Évariste-Vital Luminais, *Le Pâtre de Kerlaz*, 1852, huile sur toile, Quimper, musée des Beaux-Arts.

Évariste-Vital Luminais est né à Nantes en 1821. À dix-huit ans, il entre à l'École des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier de Léon Cogniet puis fréquente Constant Troyon, paysagiste et peintre animalier, qui deviendra son véritable maître. Il débute rapidement au Salon en exposant plusieurs peintures aux sujets inspirés par sa région natale. Pour le Salon de 1852, il choisit justement deux sujets bretons : *Pêcheurs de homards en Bretagne* et *Berger breton*. Ces deux œuvres largement commentées par la critique valent au peintre sa première médaille. Edmond Goncourt décrit le second tableau en ces termes « Assis sur la berge, (…) un vieux pâtre de Tréguier (…) regarde longuement dans le lointain noir d'orage ses brebis blanches ». Aujourd'hui exposée au musée des beaux-arts de Quimper sous le titre du *Pâtre de Kerlaz*, cette œuvre d'assez grandes dimensions (85 x 115 cm) est à mettre en rapport avec une peinture plus réduite. Si le sujet en reste identique, sa mise en place est très différente. La figure monumentale du pâtre accompagné de son chien n'est ici plus qu'une ombre dominée par le paysage du soir. Divisée en plusieurs bandes horizontales, la composition s'organise de bas en haut : la mer dans laquelle se reflète les rochers, la lande verte et onduleuse coiffée de quelques arbres et le ciel dont les dernières lumières se couvrent de larges nuages noirs. Le peintre breton montre ici sa dette à Alexandre-Gabriel Decamps dont il adopte la technique sableuse. Associé par les critiques au mouvement réaliste, Luminais partage avec Gustave Courbet un goût pour une peinture épaisse qui accroche la lumière dans ses paysages.

Au revers de son œuvre, le peintre a tenu à inscrire sur le châssis de bois les quelques lignes qui suivent : *Pâle étoile du soir… / Toi que regarde au loin le pâtre qui chemine, / Tandis que pas à pas son long troupeau le suit.* Empruntés au poème *A l'étoile du berger* d'Alfred de Musset, ces quelques vers viennent compléter et titrer avec justesse la peinture de Luminais.

La suite de la carrière de Luminais sera marquée par des œuvres aux sujets d'inspiration gauloise. Propre à illustrer les discours des manuels d'histoire, ce choix thématique vaudra au peintre des commandes régulières de l'État sous le Second Empire et la Troisième République. Aujourd'hui encore ses oeuvres dominent les cimaises des musées français. En 2002, le musée de Carcassonne a consacré une exposition, première grande rétrospective de l'œuvre d'Évariste-Vital Luminais.

24. Alexandre DESGOFFE (1805-1882)

Femme assise à l'entrée de Boisséjour en Auvergne, 1857

Huile sur papier marouflé sur toile

25,8 x 35 cm

Signé et daté en bas à droite *Alex Desgoffe - 1857*

Alexandre Desgoffe, *Vue d'Ariccia,* vers 1841, huile sur papier, Paris, Fondation Custodia.

Très jeune, Alexandre Desgoffe pratique la peinture en autodidacte avant d'entamer sa formation dans les ateliers parisiens de Louis-Étienne Watelet et de Charles Rémond, deux paysagistes reconnus. Par la suite, il entre chez *Monsieur Ingres* avec qui il se lie d'amitié et dans l'atelier duquel il rencontre les frères Flandrin : Hippolyte le peintre d'histoire et Paul son futur gendre, qui comme lui s'est spécialisé dans la peinture de paysage. En 1834, il accompagne les deux frères en Italie sans avoir remporté de prix. Il parcourt la campagne et les sites les plus célèbres de la péninsule, dessinant et peignant des vues de Capri, Naples, Pompéi, Paestum, Sorrente et Rome. Il est fréquent de retrouver chez les descendants communs de Paul Flandrin et Alexandre Desgoffe des esquisses réalisées sur le motif, par l'un ou l'autre, le même jour au même endroit, dans des compositions presque identiques. Différencier les œuvres des deux peintres, pour cette raison, n'est pas toujours aisé. De retour à Paris en 1843, il poursuit sa carrière en exposant régulièrement au Salon et reçoit une médaille d'or en 1845.

Avant de retourner en Italie en 1858, Desgoffe recherche en France les paysages abrupts et dépouillés qu'il affectionne particulièrement. À cet effet, il se rend régulièrement dans la forêt de Fontainebleau, visite le midi de Toulon à Antibes, et s'arrête en Auvergne où il est saisi par les reliefs du puy de Dôme. Il existe un grand nombre de dessins et quelques peintures qui sont localisées précisément à Boisséjour, un village situé au sud-ouest de Clermont-Ferrand dans lequel réside une partie de sa famille.

Assise en bordure d'un chemin de terre, une femme coiffée d'un large chapeau s'est arrêtée dans l'herbe fraîche, à l'ombre d'un massif d'arbustes. Un peu plus loin sur la gauche, des vaches sont en train de paître. Derrière elles, le vert des arbres se mêle aux toits rougis d'un village. Cette partie de la composition, d'un jeu de verts intenses, est dominée par les cimes ocre rouge et la chaîne des monts d'Auvergne que l'artiste a peinte dans un camaïeu de gris mauve et bleu se prolongeant dans le ciel et les nuages. Probablement commencée sur le motif, cette huile sur papier de 1857 contraste avec les études habituelles de Desgoffe. Son caractère très achevé, associé à l'ajout d'une bande de papier sur la droite pour compléter la composition, atteste des intentions du peintre de faire œuvre.

25. Alexandre DESGOFFE (1805-1882)

Paysage d'Auvergne près de Boisséjour, vers 1857

Huile sur papier marouflé sur carton

27,8 x 46 cm

Signé en bas à droite *Alex Desgoffe*

Alexandre Desgoffe, *L'Ecueil*, 1857, huile sur toile, Montauban, musée Ingres.

En 1857, le peintre Alexandre Desgoffe reçoit la Légion d'honneur et connaît la consécration lors de l'exposition de ses œuvres au Salon. Outre une *Vue de la campagne de Rome* et *Souvenir de Montmorency*, deux paysages dans sa manière, le peintre expose trois toiles de grand format. *Les fureurs d'Oreste*, *Le Christ au jardin des oliviers* et *L'Écueil* montrent son désir d'apparaître comme un peintre d'histoire à la suite de son maître et non comme un simple paysagiste. Le succès est au rendez-vous et le peintre peut, toujours en quête de motif, reprendre ses voyages. Dès lors, il quitte Paris en direction du midi et traverse l'Auvergne, une nouvelle fois.

Ce paysage à l'huile sur papier doit être mis en rapport avec la *Femme assise à l'entrée de Boisséjour* peinte en 1857. On peut y retrouver la même chaîne de montagne à l'arrière-plan prise sous un angle de vue presque identique. Les deux œuvres saisies à peu de distance l'une de l'autre montrent les paysages fortement contrastés du puy de Dôme. À la luxuriance des prés bordés d'arbres répond la rigueur d'un panorama de terres asséchées, de pierres et d'herbes brûlées. Ici, aucune femme se reposant à l'ombre d'un massif, mais des figures, hommes et femmes, travaillant sous la chaleur écrasante du soleil d'été. Lorsque Desgoffe redécouvre l'aridité des terres auvergnates, il doit conserver le souvenir nostalgique de la campagne romaine qu'il a quittée depuis presque quinze ans et qu'il projette de retrouver l'année suivante.

Durant cet intervalle, le peintre reçoit de nombreuses commandes à titre personnel ou comme collaborateur de son maître. Entre 1843 et 1847, il assiste Ingres pour les décors du château de Dampierre et réalise pour lui le paysage de fond de *L'Âge d'or* et de *L'Âge de Fer*. Ces deux œuvres resteront inachevées. En 1849, Henri Labrouste le charge de décorer le vestibule de la bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris puis fera de nouveau appel à lui sur le chantier de la Bibliothèque nationale, rue de Richelieu. Cette commande, la plus prestigieuse qu'ait reçue Desgoffe, concerne plus précisément la salle de lecture en cours de construction. L'ensemble, qui prend les atours d'une basilique byzantine, devait paraître perdu dans les bois, loin des tumultes de la ville moderne. Pour obtenir cet effet, Labrouste demande au peintre de décorer la partie supérieure des six arcs latéraux. Loin de toute recherche narrative, Desgoffe choisit de ne représenter que la cime des arbres visible sur fond de ciel clair à l'ouest et intense à l'est. La Bibliothèque nationale a fait récemment l'acquisition de trois études pour ce projet décoratif d'envergure.

26. Jules LAURE (1806-1861)

Orientales dans un harem, vers 1855-1860

Huile sur carton

40 x 27 cm

Signé en bas à droite *J. Laure*

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Le Bain turc*, 1862, huile sur toile, Paris, musée du Louvre.

Jules Laure eut pour maître Jean-Auguste-Dominique Ingres. Ce dernier qui fut toujours fasciné par l'Orient sans jamais l'avoir visité ne pouvait que le fantasmer. De *La Baigneuse Valpinçon* peinte en 1808 jusqu'au célèbre *Bain turc*, l'œuvre du maître de Montauban est ponctué de belles odalisques. Dès 1806, à son départ pour l'Italie, il recopie dans ses carnets une description des bains du sérail, puis en 1825 certains passages des *Lettres d'Orient* de Lady Mary Montagu. Ingres semble avoir été particulièrement marqué par la *Description du bain des femmes d'Andrinople* : « De belles femmes nues dans des poses diverses... Les unes conversant, les autres à leur ouvrage, d'autres encore buvant du café ou dégustant un sorbet, et beaucoup étendues nonchalamment, tandis que leurs esclaves (…) s'occupaient à natter leur chevelure avec fantaisie. »

Jules Laure, originaire de Grenoble, fut l'un des premiers et plus fidèles élèves d'Ingres. Peintre reconnu sous la monarchie de Juillet, puis pendant le second Empire, il participe régulièrement au Salon et reçoit plusieurs commandes officielles. Proche de la femme de lettres Flora Tristan et adepte du saint-simonisme depuis le début des années 1830, il fréquente toujours l'atelier de son vieux maître au milieu des années 1850. À cette époque, il peut voir Ingres travailler sur l'une de ses toiles les plus surprenantes. Ébauché dès 1852, *Le Bain turc*, véritable testament esthétique, ne sera achevé qu'en 1862, après la mort de Jules Laure.

Peinture hommage, émaillée de références à l'œuvre de son maître, ces *Deux femmes dans un harem* témoignent de l'indéfectible admiration de Jules Laure pour Ingres. Au centre de la composition en hauteur, une jeune femme se tient debout, nue, les bras levés et se recoiffe en ignorant la présence du spectateur. Derrière elle, une seconde odalisque, étendue sur un sofa rouge brique, s'est endormie. Seuls deux éléments du décor prétexte, une table turque et une théière en cuivre, permettent au peintre de situer la scène dans un contexte oriental. Si la première figure reprend sans les copier le geste et le déhanchement de *La Source* exposée par Ingres en 1856, la seconde épouse l'une des premières postures de la femme assise à droite dans *Le Bain turc*.

27. Ercole TRACHEL (1820-1872)

Pergola au-dessus de Nice, vers 1860

Huile sur carton

65 x 54 cm

Signé en bas à gauche *E. Trachel*

Au revers : marque Muller (attesté 1855-1860)

et étiquette de la librairie Delbecchi à Nice

Jean-Léon Gérôme, *Portrait de la baronne Charlotte de Rothschild*, 1866, huile sur panneau, Paris, musée d'Orsay.

Ercole Trachel est né le 5 juillet 1820 à Nice. Premier enfant de Louis Trachel, un peintre d'enseigne et de fiacre, il se forme au collège des jésuites avant d'être envoyé par ses maîtres et son père étudier à l'Académie de Turin en 1837. De retour dans sa ville natale en 1839, le jeune peintre est rapidement plébiscité pour ses vues de Nice. Ses aquarelles en particulier sont alors très appréciées par les membres de la colonie anglaise installés dans la région.

Les liens qu'il tisse pendant plus de dix ans avec ses commanditaires et mécènes Britanniques, guident ses pas vers l'Angleterre en 1853. Accompagnant le général Charles Fox et son épouse Mary jusqu'à leur résidence de Londres, Trachel accumule les commandes pour des décors intérieurs et rencontre Nathaniel et Charlotte de Rothschild dont il devient le protégé et le professeur à partir de 1858. La baronne Charlotte, que le peintre accompagne dans toute l'Europe, mettra toujours un point d'honneur à se présenter comme élève de Monsieur Trachel lorsqu'elle exposera au Salon à partir de 1864.

Les multiples vues rapportées par Trachel de ses voyages ne peuvent égaler en nombre celles des paysages du comté de Nice, sa région natale. Grâce aux belvédères naturels qu'offrent les différentes collines niçoises, le peintre peut modifier les points de vue, variant l'altitude, l'éloignement, l'orientation, dans des compositions parfois très originales. Perché sur les hauteurs de l'arrière-pays, le peintre s'est installé à l'ombre d'une pergola. Des rosiers grimpants aux couleurs variées s'accrochent et envahissent la structure frêle de bambous. Véritable sujet de l'œuvre, les fleurs blanches, jaunes, rouges ou roses occultent presque entièrement le panorama à l'arrière-plan. La mer qui se perd à l'horizon laisse place rapidement au ciel immense. Sur la droite, les côtes sinueuses qui dessinent la baie de Nice finissent par esquisser au loin le cap d'Antibes. La composition surprenante de cette œuvre, à mi-chemin entre nature morte et paysage, témoigne de l'influence de la peinture anglaise sur l'artiste niçois.

Lorsque Trachel retourne définitivement dans sa ville de naissance, Nice est devenue française. Le peintre ne signe plus alors Ercole mais Hercule. Son œuvre, toujours visible dans les nombreuses églises et les musées de Nice, n'est plus connue que de quelques amateurs et érudits locaux. Cet intérêt discret contraste aujourd'hui avec la célébrité acquise par le peintre au cœur du XIXe siècle tant localement qu'auprès d'un public prestigieux et international.

28. Benjamin ULMANN (1829-1884)

Patrocle chez Amphidamas, vers 1863

Huile sur toile

20 x 20,3 cm

Signé en bas à gauche *B Ulmann*

Esquisse pour le tableau du Salon de 1863

Benjamin Ulmann, *Patrocle chez Amphidamas*, 1863, huile sur toile, Le Mans, musée de Tessé.

D'origine alsacienne, Benjamin Ulmann grandit à Paris. En 1846, il est admis à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier de Drolling puis dans celui de Picot. Lauréat du Prix de Rome en 1859, il passe cinq années à la Villa Médicis. Pendant son pensionnat romain, il envoie au Salon de 1863 un tableau sur le thème de *Patrocle chez Amphidamas*. Assis sur un banc, dans la cour d'une villa antique marquetée de marbre, deux jeunes adolescents jouent aux osselets. À leurs pieds, deux disques reposent sur le sol. Le premier garçon qui nous tourne le dos se protège le visage de son bras alors que le second, ivre de colère, se dresse et lève la main pour frapper son ami.

Le sujet de l'œuvre exécutée dans le goût néo-grec -très à la mode sous le Second Empire- est précisé dans le livret du Salon. Benjamin Ulmann emprunte à Homère un passage du chant XXIII de *L'Iliade* : "Jouant aux osselets, je frappai, dans mon courroux, le fils d'Amphidamas d'un coup imprudent". Alors qu'Achille pleure sur la dépouille de Patrocle, il se remémore cet épisode sombre de l'enfance de son cousin et amant. La légende à laquelle fait référence le peintre raconte que le jeune Patrocle, alors qu'il n'était encore qu'un enfant, tua son camarade Clitonymos, le fils d'Amphidamas, durant une partie d'osselets. Condamné à l'exil, il fut recueilli par Pélée qui le donna comme compagnon à son propre fils, Achille. Élevés et formés ensemble à l'art de la guerre, les deux amis restèrent inséparables jusqu'à la mort de Patrocle sous les coups d'Hector.

Dans l'esquisse de petit format les deux protagonistes sont représentés sensiblement plus jeunes que dans l'œuvre définitive. Les deux compositions restent cependant identiques. Acquise par Napoléon III sur sa liste civile, l'œuvre est offerte directement par l'empereur au musée de Tessé du Mans où elle se trouve encore aujourd'hui.

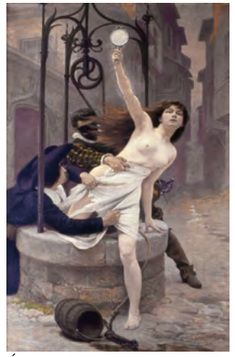
29. Édouard DEBAT dit DEBAT-PONSAN (1847-1913)

Alexandre rompant le nœud gordien, vers 1866-1870

Huile sur toile

41 x 33 cm

Signé en bas à droite *Ponsan-Debat*

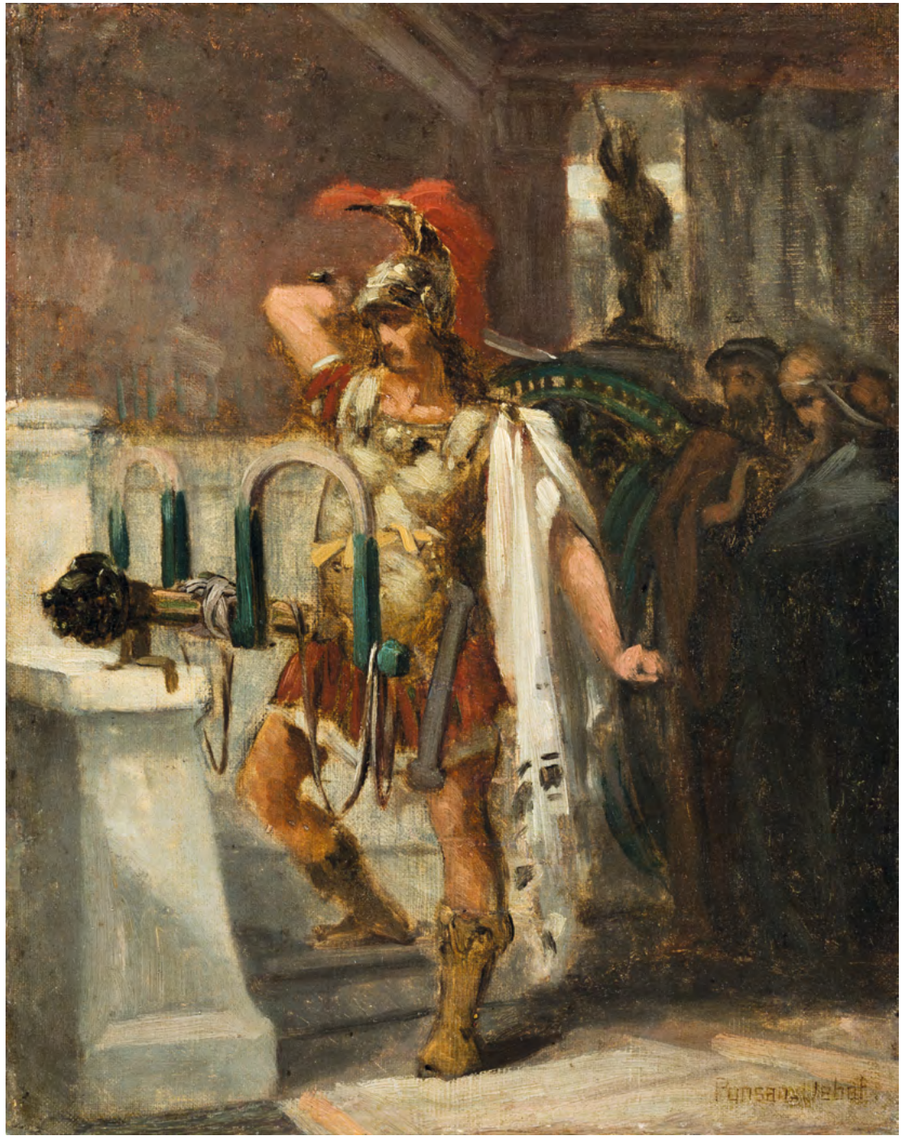


Édouard Debat-Ponsan, *Nec mergitur ou La Vérité sortant du puits*, 1898, huile sur toile, musée de hôtel de ville d'Amboise.

Né à Toulouse dans une famille de musiciens, Édouard Debat est l'aîné de six enfants dont trois réussiront brillamment une carrière musicale. À quatorze ans, sans se désintéresser de la musique, Édouard montre sa préférence pour le dessin. Ses parents qui ne s'opposent pas à cette autre vocation l'inscrivent à l'école des beaux-arts de Toulouse. Après cinq années de formation marquées par de nombreuses récompenses scolaires, le jeune artiste se rend à Paris où il est admis à l'École impériale spéciale des Beaux-Arts dans l'atelier du peintre Alexandre Cabanel.

En 333 av. J.-C., Alexandre, parti à la conquête de l'Asie, atteint la Phrygie, une région située dans l'actuelle Turquie. Là, une légende ancienne racontait que seul un homme capable de dénouer le nœud enserrant le timon du char de Midas pourrait revendiquer son trône. Alexandre tenta de défaire le nœud mais ne trouva aucune prise. Saisissant son épée, il le trancha et résolut ainsi brutalement le problème du nœud gordien (du nom de Gordias le père de Midas). Ce sujet, qui fut celui du Prix de Rome de 1767 remporté par Jean-Simon Berthélémy, est traité par Édouard Debat d'un geste libre et enlevé. La technique utilisée pour cette toile est caractéristique des esquisses réalisées comme exercices préparatoires pour les concours de l'École et montre l'influence de Cabanel sur son jeune élève. Édouard qui se cherche un nom signe alors Ponsan-Debat. Ce n'est qu'en 1875, année où l'État lui achète deux toiles, qu'il décidera de signer Édouard Debat-Ponsan.

Malgré ses échecs répétés au concours du Prix de Rome, il obtient à l'occasion de son second Prix en 1873, une bourse exceptionnelle qui lui permet de séjourner un an en Italie. Cette absence de consécration n'empêcha pas l'artiste de connaître le succès à son retour. Portraitiste recherché par la bonne société, il ne cache pas ses engagements politiques. En 1898, son choix d'exposer au Salon *La Vérité sortant du puits* apparut comme un véritable manifeste pour la cause dreyfusarde. Le tableau fut offert grâce à une souscription à Émile Zola, autre ardent défenseur du capitaine Dreyfus. Il est aujourd'hui conservé au musée de l'Hôtel de Ville d'Amboise. Le musée des beaux-arts de Tours, ville où l'artiste passa les quatorze dernières années de sa vie, a consacré une exposition rétrospective de son œuvre en 2014.



30. Edme-Adolphe FONTAINE (1814-1883)

Incendie, vers 1870

Huile sur toile

33 x 41 cm

Signé au crayon en bas à droite *A.Fontaine*
et titré sur une étiquette *Incendie(...)*

Ernest Meissonier, *Ruines des Tuileries*, vers 1871, huile sur toile, musée du château de Compiègne.

Élève de Léon Cogniet, Edme-Adolphe Fontaine est admis à l'École des Beaux-Arts en 1838. Lorsque son maître reçoit la commande d'une peinture pour l'église de La Madeleine, il demande à Fontaine de l'assister. Trop vieux pour concourir au Grand Prix de peinture de l'École, l'artiste s'installe à Versailles et débute au Salon. En 1847, il expose une toile illustrant la visite d'Ibrahim Pacha à l'école militaire de Saint-Cyr, le 22 mai 1846. L'œuvre remarquée positivement par la critique l'incite à se spécialiser dans la peinture historique et militaire. Parallèlement il accepte un poste de professeur de dessin à l'École spéciale militaire de Saint-Cyr et mène une carrière de portraitiste.

Inscrite sur un fond crème, une forme sombre dérive dans le vide telle une péniche dans la brume. Peu à peu, le spectateur devine le sommet d'un toit, une fenêtre, des poutres calcinées, puis l'ensemble des décombres. Au premier plan, perdus dans la noirceur des ruines, les reflets dorés d'un casque signalent la présence d'un homme. Un pompier esseulé regarde, les yeux baissés, pioche à la main, l'étendue des dégâts. Cette vision d'une maison dévastée par les flammes, laissée en l'état par le peintre, confronte deux impressions : celle d'une œuvre inachevée mais signée à celle d'un ouvrage détruit mais figé sur la toile pour l'éternité. L'œuvre annotée « Incendie » par l'artiste sur une étiquette collée en bas à droite de la peinture n'apporte pas plus d'informations. S'agit-il d'un fait divers ou d'un témoignage historique lié à des évènements contemporains du peintre ?

Le 23 mai 1871, les Parisiens assistent paniqués à la destruction par les communards de plusieurs édifices emblématiques de la capitale : le palais des Tuileries, le palais de la Légion d'honneur et le palais d'Orsay prennent feu sous leurs yeux. Le lendemain, c'est au tour de l'Hôtel de Ville, du palais de justice puis de la préfecture de police d'être incendiés sur les ordres de Pindy et Ferré. Le brasier qui dura plusieurs jours ne laissa qu'un champ de ruines. Nombreux furent les artistes qui se rendirent sur place une fois les flammes éteintes. Horrifiés mais fascinés, ils saisirent pour certains leurs crayons, pour d'autres leurs pinceaux. Ce fut probablement le cas d'Edme-Adolphe Fontaine qui, outre cette petite peinture, s'inspira souvent des épisodes marquants de son époque. Les collections du musée Lambinet à Versailles conservent le témoignage de son œuvre grâce à un fonds de cent douze peintures léguées à la ville après la mort du peintre.

31. Jules-Antoine LECOMTE DU NOÜY (1842-1923)

Capitaine à la main gantée, vers 1876

Esquisse pour *Saint Vincent de Paul ramenant les galériens à la foi*

Huile sur toile

22,3 x 24,5 cm

Jules-Antoine Lecomte du Noüy, *Saint Vincent de Paul ramenant les galériens à la foi,* 1876, huile sur toile, Paris, église de la Sainte-Trinité.

Né en 1842, Jules-Antoine Lecomte du Noüy fut successivement l'élève de Charles Gleyre, Émile Signol et enfin Jean-Léon Gérôme dont il assimila le goût académique et une certaine vision anecdotique de l'Orient. Pour sa première participation au Salon en 1863, le peintre qui n'a que vingt-et-un ans expose une œuvre titrée *Francesca di Rimini et Paolo*, inspirée de Dante. Par la suite, il entreprend plusieurs voyages qui lui permettent de découvrir l'Égypte puis la Grèce, la Turquie et la Roumanie. Dès lors, sa production alterne sujets religieux et peintures orientalistes. La nouvelle église de la Sainte-Trinité, œuvre de Théodore Ballu achevée en 1867, offre l'opportunité à Lecomte du Noüy de montrer ses talents de peintre religieux en réalisant à la demande de l'État deux toiles monumentales. Commandées en 1873, *Saint Vincent de Paul ramenant les galériens à la foi* et *Saint Vincent de Paul secourant les Alsaciens et les Lorrains après la guerre de 1637,* sont livrées par l'artiste respectivement en 1876 et 1879.

L'étude peinte représentant une tête de capitaine de galère est préparatoire pour la première de ses compositions. En 1605, saint Vincent de Paul fut capturé par des pirates au cours d'un voyage en Méditerranée puis réduit en esclavage. De retour en France, après 23 mois de captivité, il fit tout son possible pour améliorer le sort des esclaves et des galériens. Dans l'œuvre définitive de Lecomte du Noüy, un capitaine des galères royales se tient accoudé sur la droite. Il regarde, médusé, Vincent en habit d'aumônier qui tente de redonner espoir aux hommes enchaînés sur son bateau. Inscrite dans une toile de petit format, l'étude pour cette figure coiffée d'un chapeau à larges bords se détache sur un fond esquissé, partiellement recouvert de peinture blanche. Le regard perdu dans le vide, l'homme attend et masque sa bouche d'une main richement gantée. Les qualités techniques et la puissance de cette esquisse illustrent parfaitement le commentaire d'un critique à propos du peintre : « C'est Ingres faisant du Gérôme ».

Le musée d'Orsay ainsi que de nombreuses institutions à travers le monde conservent et exposent les œuvres de ce peintre majeur d'un art que l'on qualifiait encore il y a peu de « pompier ».

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

La Dernière heure du Christ, entre 1878 et 1894

Huile sur toile

67 x 87,5 cm

Carolus-Duran, *La Dernière heure du Christ*, 1894, huile sur toile, localisation actuelle inconnue.

Charles-Émile-Auguste Durant est né à Lille en 1837. Fils d'un aubergiste, il se forme d'abord auprès du peintre François Souchon puis à seize ans s'installe à Paris et choisit le pseudonyme de Carolus-Duran. Ses premières œuvres exposées au Salon de 1859 sont influencées par le réalisme de Gustave Courbet et attirent l'attention d'une nouvelle génération d'artistes. Édouard Manet, Henri Fantin-Latour et Félix Bracquemond deviennent ses amis. Avant de se rendre en Espagne où il découvre Velasquez, Carolus-Duran voyage en Italie entre 1862 et 1865. À Rome, il trouve le sujet de son premier succès : *L'Assassiné, souvenir de la campagne de Rome* qu'il expose à son retour pour le Salon de 1866. C'est également durant ce premier séjour italien qu'il conçoit le projet d'une œuvre ambitieuse qu'il mettra cinquante ans à terminer : *La Dernière heure du Christ.*

Déportée sur la gauche, plantée à la base d'un tertre, la croix sur laquelle Jésus est supplicié domine la composition. À ses pieds, la foule des fidèles et les soldats romains assistent à ses derniers instants. Madeleine, dévastée, étend les bras en direction de son sauveur pendant que Marie, vêtue de blanc, se détache immobile d'un groupe de figures sombres. Sur la droite, deux cavaliers romains lèvent un étendard ocre jaune secoué par le vent de la tempête qui s'annonce. La toile, cintrée en partie supérieure, est plongée dans les ténèbres. Cette grande esquisse pourrait être celle exposée au musée du Luxembourg en 1919 sous le titre *Première étude pour La dernière heure du Christ* (n°39) et datée de 1878. Elle reste cependant très proche, dans sa composition, d'une autre œuvre exposée par le peintre au Salon de 1894 et reproduite par la gravure et la photographie. Elle emprunte sa matière épaisse et son souffle à Delacroix. Les deux cavaliers romains sont directement inspirés par *L'Entrée des croisés à Constantinople*, chef-d'œuvre du maître romantique peint en 1840.

D'une grande puissance dramatique, les œuvres religieuses de Carolus-Duran ponctuent tout au long de sa carrière une production plus conventionnelle de portraits mondains qui font sa fortune. À la fois proche des impressionnistes et des académistes, il accumule les honneurs. Membre permanent du jury du Salon puis de l'Académie des Beaux-Arts, il est finalement nommé directeur de la Villa Médicis en 1905 alors qu'il n'a jamais remporté lui-même le Grand Prix. Quatre ans avant sa mort, le peintre expose une dernière version de *La Dernière heure du Christ*. Cette peinture, probablement la plus aboutie, semble aujourd'hui disparue.

33. Marius PERRET (1851-1900)

Le Petit oiseau qui vient chaque matin… , vers 1884

Huile sur toile marouflé sur carton

20 x 31 cm

Signé au revers *Marius Perret*

Marius Perret, *Le Départ des pirogues pour la pêche à Guet n'dar au Sénégal*, 1891, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay.

Marius Perret grandit à Moulins dans l'Allier. À dix-huit ans, il débute des études de médecine puis s'inscrit à l'École des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier d'Alexandre Cabanel. Il exécute à cette époque des dessins d'illustration pour différents éditeurs avant de quitter la France en direction de l'Afrique du Nord. Arrivé en Algérie, il parcourt le désert du Sahara pendant trois années et rencontre le jeune peintre Étienne Dinet. De son voyage il rapporte de nombreuses toiles dont certaines sont exposées et récompensées à l'Exposition universelle de 1889.

S'étirant de gauche à droite sur la toile, la carcasse décharnée d'un chameau repose sur le sable du désert. Comme par mimétisme, le squelette de l'animal disparaît lentement en prenant la couleur ocre rose du sol aride. Dans l'angle supérieur droit, le peintre a esquissé la silhouette d'un oiseau. Inscrit entre deux traits de crayon formant un rectangle, ce petit bruant du Sahara est accompagné d'une note de voyage aussi poétique que descriptive : *Le petit oiseau qui vient chaque matin picorer la carcasse et dont on entend résonner les coups de bec.* A la fois biographique et philosophique, cette petite peinture de Marius Perret confronte sans les opposer le grand au petit, la mort à la vie, et l'horreur à la beauté.

Cette dualité vécue par le jeune peintre européen face à l'immensité du désert le fascina à tel point qu'il regagna l'Afrique dès la fin de l'année 1890. Il rejoint à ses frais l'expédition du colonel Alfred Dodds au Sénégal. En l'absence de médecin pour accompagner la mission sa formation médicale s'avère d'une grande utilité. Ce nouveau périple lui inspire une œuvre intitulée *Le Départ des pirogues pour la pêche à Guet N'dar au Sénégal* grâce à laquelle il obtient une médaille au Salon des Champs-Élysées en 1892. L'œuvre acquise par l'État est aujourd'hui conservée au musée d'Orsay. La même année, Marius Perret est nommé peintre de la Marine et des Colonies. Son dernier voyage en 1900 l'éloigne de l'Afrique et le dirige vers l'Asie où il est emporté par la fièvre à son arrivée sur l'île de Java. L'artiste n'a que quarante-huit ans. L'Exposition universelle de 1900, à titre posthume, montra un diorama de Djibouti réalisé d'après ses maquettes et le Salon des peintres orientalistes organisa une rétrospective de son œuvre au Grand Palais en 1902.

34. Xavier-Alphonse MONCHABLON (1835-1907)

Le Rapt de Coré, vers 1880-1890

Huile sur toile

41 x 33 cm

Signé au revers *Monchablon*

Xavier Alphonse Monchablon, *Le Triomphe du Christ sur le paganisme*, huile sur toile, Remiremont, musée Charles de Bruyères.

« La vaste terre s'ouvrit et Hadès s'en élança, porté par ses chevaux immortels. De force il enleva Coré et la porta pleurante sur son char d'or jusqu'aux enfers ». C'est en ces termes qu'Homère dans son douzième hymne à Déméter décrit l'enlèvement de la belle Coré avant qu'elle ne devienne reine des Enfers et prenne le nom de Perséphone. D'une touche synthétique et large, laissée visible sur la toile, le peintre Alphonse Monchablon illustre ce thème avec une verve aux influences wagnériennes. Le roi des Enfers à la barbe noire, sans visage, tient d'une main ses trois chevaux et de l'autre le corps de la jeune déesse qui se débat. Alors que l'équipage s'engouffre dans les flammes, un groupe de jeunes femmes avance sous les sapins sur fond de montagne. Ce décor sylvestre évoque plus facilement les Vosges natales du peintre que les sites héroïques de l'antique Grèce ou de la Sicile.

Fils d'un instituteur, Alphonse Monchablon commence sa formation en apprenant la lithographie et en travaillant pour les imageries d'Épinal. À vingt-et-un ans, il entre à l'École des Beaux-Arts de Paris dans les ateliers de Sébastien Cornu et de Charles Gleyre. Monchablon obtient un Second Prix en 1862 puis le Grand Prix l'année suivante. À partir de 1866, le peintre participe au Salon et reçoit plusieurs récompenses qui lui valent des commandes officielles. Quelques années plus tard, son œuvre sera profondément marquée par la perte de l'Alsace et de la Lorraine, annexées par l'empire allemand en 1871. Son style jugé académique et quelquefois grandiloquent est typique d'une certaine peinture en vogue au début de la Troisième République.

Il ne semble pas que cette œuvre à l'aspect esquissé ait donné lieu à une composition plus ambitieuse. Signée au revers de la toile, elle associe une thématique académique avec un style déjà influencé par le symbolisme. Le fils du peintre, Édouard Monchablon, remportera à son tour le Prix de Rome en 1903 mais mourra à trente-cinq ans avant d'avoir pu faire pleinement la preuve de son talent.

35. Émile-Antoine BOURDELLE (1861-1929)

Portrait de Stéphanie Bourdelle assise, vers 1905

Huile sur toile

65,3 x 54 cm

Provenance : ancienne collection Stéphanie van Parys

Émile-Antoine Bourdelle, *Femme sculpteur au repos*, vers 1905-1908, bronze, Paris, musée Bourdelle.

Originaire de Montauban, Émile-Antoine Bourdelle est le fils d'un ébéniste. Après une première formation à l'académie des beaux-arts de Toulouse, il intègre l'atelier d'Alexandre Falguière à Paris. Pour vivre, il fournit des dessins à la maison Goupil et travaille pour Théo Van Gogh, le frère de Vincent. Par la suite, il entre comme praticien dans l'atelier du sculpteur Auguste Rodin en 1893. À cette époque, Bourdelle se fait un nom comme peintre et surtout comme pastelliste. Il participe entre 1891 et 1898 au Salon de la Société nationale des beaux-arts en exposant des portraits peints ou dessinés.

Un jour du début des années 1890, Stéphanie van Parys, employée du magazine *Femina*, se rend dans son atelier et lui commande un pastel. La jeune femme qui vient de se marier tombe amoureuse de Bourdelle. Le 21 avril 1901, leur idylle donne naissance à un fils, Pierre, que l'artiste ne reconnaîtra qu'en 1903. Le couple doit attendre le divorce de Stéphanie pour pouvoir se marier le 22 mars 1904. Plus que la mère de son fils, l'artiste épouse sa muse. Au tournant du siècle, elle lui sert de modèle pour la plupart de ses sculptures féminines, mais également pour plusieurs portraits. L'épouse du peintre est assise les mains jointes sur ses jambes repliées. Habillé d'une large robe bleue et d'un collier de perles, le modèle s'inscrit massivement au centre de la toile. Chaque coup de pinceau creuse la matière à la manière d'un ciseau entaillant le marbre et dégage la figure sur un fond brun terreux mouvementé. Le musée Bourdelle conserve plusieurs autres portraits de Stéphanie dont un, sur panneau, presque identique à celui-ci.

Probablement exécutée vers 1905, cette peinture peut être également rapprochée de certaines sculptures de Bourdelle. Pour *L'Offrande*, réalisée la même année, Stéphanie porte une robe semblable. Elle pose également pour *Pénélope* et *Femme sculpteur au repos* qui marquent la fin de leur histoire d'amour. Ces deux œuvres mêlent les formes de sa femme aux traits aiguisés de Cléopâtre Sevastos, jeune élève grecque qui épousera le sculpteur quelques années plus tard. Vers 1910, Stéphanie et Bourdelle se séparent. Après leur divorce, elle conserve plusieurs portraits d'elle, peints ou sculptés par son ancien mari, dont celui-ci qui fut retrouvé dans son atelier il y a quelques années.

AUBRY-LECOMTE, Jean-Baptiste..... 6
BASSI, Giambattista..... 11
BAUDRY, Paul..... 22
BERLOT, Jean-Baptiste..... 8
BERTIN, Jean-Victor..... 2
BIARD, François-Auguste..... 20
BLONDEL, Merry-Joseph..... 4
BONNET, François..... 15
BOURDELLE, Émile-Antoine..... 35
CAROLUS-DURAN..... 32
CARUELLE D'ALIGNY, Théodore..... 9
CELS, Cornelis..... 21
DEBAT-PONSAN, Édouard..... 29
DESGOFFE, Alexandre..... 24-25
DUMAS, Michel..... 14
ENFANTIN, Augustin..... 10
FLANDRIN, Hippolyte..... 16-17
FLANDRIN, Paul..... 13
FONTAINE, Edme-Adolphe..... 30
FORBIN, Auguste de..... 12
GRANET, François-Marius..... 5
ISABEY, Eugène..... 19
LAURE, Jules..... 26
LECOMTE DU NOÜY, Jules-Antoine..... 31
LEHMANN, Henri..... 18
LUMINAIS, Évariste-Vital..... 23
MONCHABLON, Xavier-Alphonse..... 34
PAU DE SAINT-MARTIN, Alexandre..... 1
PERRET, Marius 33
PICOT, François-Édouard..... 3
SCHNETZ, Jean-Victor..... 7
TRACHEL, Ercole..... 27
ULMANN, Benjamin..... 28

Nous tenons à remercier chaleureusement :
Christophe Argain, Sylvain Bellenger, Chantal Bourgeot, Isabelle Bozzi, Bernard Branger, Jean Cazal, Jean-Loup Champion, Bruno Chenique, Danielle Chevalier, Denis Coekelberghs, Léopold Comtet, Daniel Clauzier, Gabrielle et Sylvain Dayras, Denis Froidevaux, Marie-Geneviève Froidevaux, Éric Gillis, Adrien Goetz, Véronique Goarin, Bernard Habault, Baptiste Henriot, Isabelle Julia, Sidonie Lemeux-Fraitot, Jean-Louis Litron, Elsa Manant, Jérôme Montcouquiol, Stéphane Paccoud, Stéphane Pinta, Loualid Saïdi, Bruno Saunier et Georges Vigne.

Dépôt légal octobre 2018 - ISBN 978-2-490440-01-6
Achevé d'imprimer à 400 exemplaires en octobre 2018 par Samper Impresores - Espagne