CATALOGUE

des

ŒUVRES EXPOSEES

Benoit de Lardemelle
www.lardemelle.com
06 75 51 37 49

Christian Le Serbon
www.galerie-leserbon.com
06 25 37 51 56

Passez au Salon…

Galerie La Scala aux Nues
du 9 au 26 juin 2016

Edmond Marthe Alphonse ANDRE
(Sèvres, 1837-Algérie, 1877)

Episode de la terreur

Huile sur panneau

Signé et daté « 1873 » en bas à droite

37,5 x 46 cm

Fils et élève du paysagiste et premier peintre à la Manufacture de Sèvres, Jules ANDRE, il suivit également les cours d'Isidore PILS et BERNE-BELLECOUR.
A partir de 1867, il exposa au Salon.
Il traite avec méticulosité des sujets historiques.

Alfred-Eloi AUTEROCHE
(Paris, 1831 Paris, 1906)

La herseuse (Vosges)

Crayon

Signé en bas à gauche et daté en bas à droite

57 x 83 cm

Dédicacé "A Mr Henri Besnard, souvenir amical"

Légendé: "Ense vir mulier aratro"; A l'homme l'épée, à la femme la charrue ?

1870-1871

Exposition: Salon de Paris de 1872 sous le numéro 37

Elève de Léon Cogniet et de Jacques Brascassat (il participera en 1868 à la souscription pour l'élévation d'un buste à la mémoire de son maître), qui l'influencera dans sa carrière d'animalier et de paysagiste, Alfred Auteroche expose au Salon de 1859 à 1887. Il s'agit de sujets paysans ou de paysages, essentiellement des vues de la côte normande (Trouville, Houlgate,...), mais aussi d'Auvergne.
Pendant la guerre de 1870, il est ambulancier, et il produit des carnets de croquis au grand intérêt historique et documentaire, acquis il y a quelques années par le département des Hauts-de-Seine.

Le Salon de 1872 (il est alors domicilié 70, rue Rochechouart à Paris) fut un succès pour Auteroche, à qui l'Etat acheta pour 1 200 Francs son tableau exposé sous le N°36, *Animaux en pâturage et traite du lait (Normandie)*, 0,83 x 1,12 m, conservé au musée de Saint-Brieuc.

Sa seconde œuvre exposée à ce Salon était notre grand dessin, qui, par son sujet, sa technique et son réalisme poétique, rappelle évidemment les paysannes des dessins au crayon ou au fusain de Jean-François Millet. Il semble en revanche plus éloigné du réalisme quelque peu moralisant et idéalisé des scènes paysannes de son quasi-contemporain Jules Breton.
Ce dessin servit peut-être de modèle à un tableau, car au Salon de 1875 Auteroche exposa une œuvre également titrée *La herseuse*, mais répertoriée dans la section "peinture", à moins qu'il ne s'agisse d'une erreur du livret et que l'œuvre présentée ai en fait été un dessin, en l'occurrence le nôtre (il arrivait effectivement qu'une même œuvre puisse être exposée deux ou trois fois au Salon).
La scène se situe probablement dans les Hautes-Vosges (le sud de la région), où les travaux de labours étaient quasi-exclusivement réalisés par des bœufs.

Eugène BAZIN
(Rennes, 1799 Paris, 1866)

Napoléon à la bataille d'Eylau

Gouache

Signée en bas à gauche

10,5 x 19,5 cm

Peintre d'histoire et de batailles, à la gouache et à l'aquarelle, BAZIN exposa régulièrement de 1833 jusqu'à sa mort au Salon de Paris.

Hippolyte BELLANGE
(Paris, 1800 Paris, 1866)

La Vivandière de Wagram

Aquarelle gouachée

Signée en bas à gauche

22 x 30,5 cm

1862

Cette poignante et forte aquarelle a été exécutée en 1862, une période où Hippolyte Bellangé, après avoir en majorité représenté des scènes du Second Empire pendant une quinzaine d'années, revient à sa passion pour la légende napoléonienne. Jules Adeline indique dans son ouvrage de 1882 consacré à Bellangé, que l'œuvre, décrite comme *Vivandière près du cadavre d'un cuirassier*, fut vendue pour 800 Fr à un certain M. Plisson. Elle figura à l'exposition posthume des œuvres de Bellangé à l'Ecole des Beaux-Arts de février 1867, sous le titre *La Vivandière de Wagram*, et fut reproduite dans le N°25 de La Presse Illustrée du 26 avril 1868.
Le dessin est d'une exécution très soignée, notamment dans les visages du soldat et de la femme, tous deux d'une grande expression. La détresse dans le regard de la vivandière, la crispation de son visage et de sa main, laissent supposer que le cuirassier est probablement son mari ; celui-ci agonise, le teint blême, ses yeux à peine entrouverts tentent de rencontrer une dernière fois ceux de sa femme. Dans l'horizon crépusculaire se détachent sur la gauche les silhouettes de deux cavaliers déjà préoccupés par l'avenir et la suite des combats. Dans un contexte très différent, l'ambiance rappelle, par certains aspects assez crus, celle de la lithographie de Daumier sur le massacre de la rue Transnonain.
Le cuirassier est un brigadier. La vivandière porte sur son épaule le traditionnel tonnelet rempli d'alcool, d'une contenance d'environ 1,5/2 l, avec son petit robinet, peint en bleu blanc rouge. Comme

parfois le faisaient les vivandières, elle a revêtu une pelisse de hussard (ici il semble s'agir des couleurs du 4ème régiment).
Le personnage de la vivandière apparaît fréquemment dans les œuvres de Bellangé, comme par exemple *La veuve du soldat* de 1847, tableau aujourd'hui conservé au musée de l'Hermitage de Saint-Petersbourg. L'ambiance y est volontiers "troupière", plutôt joyeuse et souvent anecdotique, à l'opposé de l'atmosphère dramatique, voire romantique, de notre composition, où toute mièvrerie ou misérabilisme est absent.
De même, Bellangé traita plusieurs fois le thème de la bataille de Wagram : *La bataille de Wagram* (exposée au Salon de 1837), une grande composition à la Lejeune ou Thévenin, *Napoléon à Wagram* (exposé au Salon de 1842 sous le N°75), … parmi d'autres.

Fils d'un célèbre ébéniste de l'Empire, Hippolyte Bellangé effectue de courtes études au lycée Bonaparte. Il entre à 16 ans dans l'atelier du baron Gros, où il rencontre notamment Nicolas Charlet, avec lequel il restera ami sa vie durant. Tout comme Charlet et son autre ami Raffet, il est ébloui et fasciné par le prestige de Napoléon. Il expose pour la première fois au Salon en 1822, et y reçoit une médaille de deuxième classe en 1824. En 1834, c'est la consécration avec l'obtention de la Légion d'Honneur pour son tableau *Le retour de l'île d'Elbe*. En dehors de quelques grandes compositions de batailles (dont certaines sont conservées à Versailles), c'est dans les petits formats et les tableaux de chevalet ainsi que dans les dessins et aquarelles qu'il excelle véritablement, en y faisant preuve d'une habileté extrême. Les 17 années qu'il passe à Rouen (1837-1854), où il est conservateur du musée et a son atelier rue des Champ-des-oiseaux, l'éloignent quelque peu des succès parisiens. Travailleur acharné et artiste fécond, il peint jusqu'au jour de sa mort. Son fils Eugène (1837-1895) fut lui aussi un peintre militaire.

Nicolas BERTHON
(Paris, 1831 Paris, 1888)

Auvergnate à la quenouille

Huile sur toile

Signée en bas à droite

40,5 x 32,5 cm

Il commença par travailler sous la direction de La ROCHENOIRE, puis fut élève à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris de COGNIET et d'YVON.
Il exposa régulièrement au Salon à partir de 1857.
Ses scènes auvergnates montrent, par leur réalisme, l'influence de son premier maître.
Notre œuvre témoigne d'une intéressante peinture régionaliste à rattacher au courant naturaliste culminant vers 1880. En effet, l'artiste peint ici dans une verve précise et vraie une paysanne très probablement auvergnate région chère à l'artiste- à l'ouvrage dans son pieux intérieur témoin de son temps.

Musées : Arras, Besançon, Clermont-Ferrand, Sydney…

François-Edouard BERTIN
(Paris, 1797 Paris, 1871)

Edifice religieux à Sorrente (Italie)

Plume et encre

Situé en haut à droite

31 x 24 cm

Elève de GIRODET et des paysagistes néo-classiques BIDAULD et Louis-Etienne WATELET, puis de INGRES, François-Edouard BERTIN fut un artiste voyageur qui effectua onze séjours en Italie.
Il séjourna plusieurs fois à Sorrente, entre Naples et la côte amalfitaine, et exposa au Salon de 1843 *Souvenirs de Sorrente*, considéré comme le plus beau paysage du Salon dans « La Revue de Paris » ou « La Revue des 2 mondes ».
Il dessina et peignit sans relâche jusqu'à la fin de sa vie, laissant plus de 3 500 œuvres.

Jean-Victor BERTIN
(Paris, 1767 Paris, 1842)

Jeune pâtre au bord de l'eau dans la campagne italienne

Huile sur toile fixée sous-verre

Diamètre: 8,4 cm

Début du XIXème siècle

Inscription à l'intérieur du carton protecteur: "Madouée (?) tabletier garnisseur rue Greneta n° 17 (ou 15 ou 11) Paris"

Maître du paysage néo-classique historique, Jean-Victor Bertin, avec son maître Pierre-Henri de Valenciennes, développa ce genre à la fin du XVIIIème siècle, reprenant le style antique de Nicolas Poussin et de Claude Gelée au XVIIème siècle. Il fut le principal maître de Corot.
Bertin réalisa plusieurs œuvres de format circulaire, à la manière des miniatures, qui illustrent sa finesse d'exécution.
La rue Greneta abritait traditionnellement les échoppes de tabletiers (comme le célèbre Compigné).

Musées: Louvre, Met de New York, Boston, LACMA, Montréal, Nantes, Toulouse, Lille…

Achille BILLOT
(Sellières, 1834 ?)

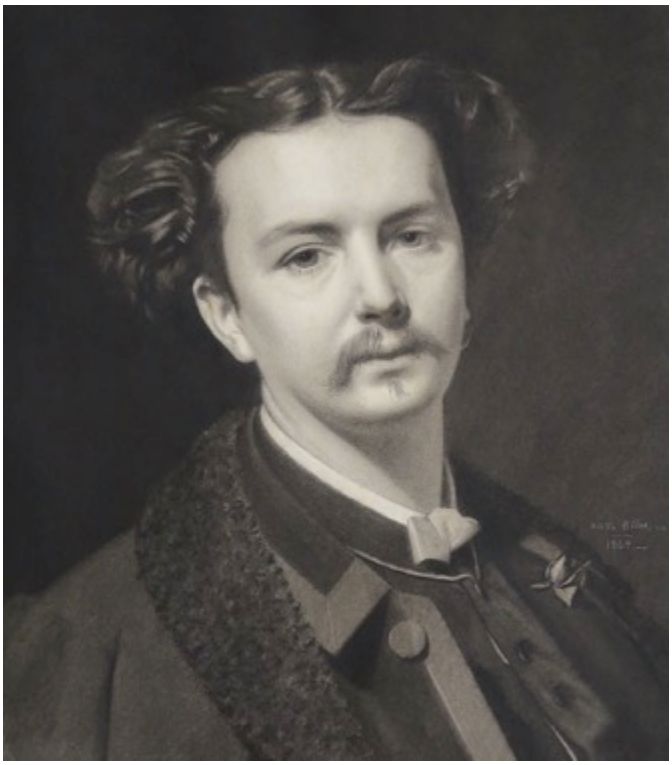
Portrait de M. L…

Fusain

Signé et daté 1869 à droite

53 x 43 cm

Exposition : Salon de Paris de 1870, sous le numéro 3092.



Il fut élève de BESSON, COGNIET, ROBERT-FLEURY et J. PERRAUD et expose régulièrement au Salon en section peintures, dessins, sculptures et gravures à partir de 1864 et jusqu'en 1887.
BILLOT fut d'abord professeur de dessin au Lycée de Lons-le-Saunier puis Directeur de l'école municipale de dessin de cette même ville. Il n'est connu des collections publiques que par son autoportrait conservé au Musée Sarret de Grozon (Arbois) et une Sainte Geneviève acquise par l'administration des beaux-arts en 1872 et donnée au musée Perraud de Lons-le-Saunier.

Notre portrait est un dessin tout à fait remarquable, plein de finesse et de précision, délicat et expressif à la fois.

Etienne BOUHOT

(Bard-lès-Epoisses, 1780 - Semur-en-Auxois, 1861)

Intérieur de la chapelle de la Vierge de l'Eglise Saint-Sulpice

Huile sur toile

Signée et datée 1821 en bas à gauche sur la base de la colonne

27 x 22 cm

Exposition: "De Pierre et de Cœur" - Juin 1996 - Mairie du 6ème arrondissement de Paris

Cet émouvant et raffiné petit tableau est un modello de l'œuvre du Salon de 1822, exposée sous le N°145, et acquise par Louis XVIII pour ses collections.

Originaire de Bourgogne, Etienne Bouhot, après une expérience de peintre décorateur pour des châteaux appartenant aux Bonaparte, se forme à Paris chez Prévost, l'inventeur des "panorama"; aux côtés de Charles-Marie Bouton, il y acquière la science de la perspective, la rigueur topographique, et la précision des architectures. Sa facture est léchée, méticuleuse, et donne à ses tableaux le rendu porcelainé des œuvres hollandaises du XVIIème siècle et en particulier de l'Ecole de Leyde. Il expose avec grand succès au Salon à partir de 1808 (*Vue de la place Vendôme*), et se spécialise dans les vues urbaines parisiennes, lumineuses, vivantes et pittoresques, grâce à la présence de nombreux petits personnages. Après la chute de Napoléon, il est un des peintres préférés du duc d'Orléans et de la duchesse de Berry.
En dehors du Salon, il participe à de nombreuses expositions à Paris et en province, et forme quelques élèves, dont le plus connu sera Alexandre Decamps. La mort accidentelle en 1823 de son fils aîné Philibert (19 ans), puis celle de son autre fils en 1834, le marquent profondément, et il préfère alors se retirer dans le Semur de sa jeunesse. En 1834 il y est nommé directeur de l'Ecole de dessin; il y

consacre la fin de sa carrière, entre la création du musée de Semur et l'envoi régulier de tableaux au Salon, essentiellement des vues de la région bourguignonne. Mais son heure de gloire est passée.
Il trouve la mort à 82 ans en exerçant son métier, à la suite d'une chute d'échafaudage.
Paul Marmottan, dans "L'école française de peinture 1789-1830", loue hautement les mérites de Bouhot, et le classe stylistiquement dans le même groupe d'artistes que Demachy, Clérisseau, Hubert Robert ou Bouton. Il en fait "le Canaletto de l'école française du XIXème siècle" et juge que "ce maître, un des Raguenet de son époque, est intéressant pour l'histoire de Paris".
Bouhot est également salué dans les Bulletins de la Société de l'histoire de Paris, en 1888 et 1900: il y est considéré "comme un des peintres qui nous ont conservé les meilleures vues de Paris".
1822 correspond pour Bouhot à l'apogée de sa carrière, à la fois auprès du public et de la critique. Au Salon qui s'ouvre le 24 avril et où il est domicilié au 228, rue Saint-Martin (tout comme en 1817 et 1819), il présente 4 tableaux (N°145 à 148); L'*Intérieur de la chapelle de la Vierge de l'Eglise Saint-Sulpice*, toile de grandes dimensions (1,59 x 1,17 m), y fait figure de chef-d'œuvre et est acquise par l'Etat pour être placé au Palais du Luxembourg. Reflet de son succès encore une dizaine d'années plus tard, la composition est gravée à l'eau-forte par Nicolas-Auguste Leisnier (1787-1862) et exposée au Salon de 1831 (section Gravure) avec le titre *Vue perspective de la chapelle de la Vierge à Saint-Sulpice, d'après le tableau de M. Bouhot.*
On sait qu'en 1842, le tableau est accroché au château de Saint-Cloud (sous le N°189) dans le salon de Service des appartements de la duchesse d'Orléans; à ses côtés se trouve une œuvre d'Hippolyte Lecomte, *Jeanne d'Arc reçoit une épée des mains de Charles VII*.
Il entre ensuite dans les collections du musée du Louvre, qui le dépose en 1876 au musée Carnavalet, avant l'ouverture de celui-ci au public en 1880.
Aujourd'hui le tableau (INV 2753 / L3832) se trouve dans les réserves de Carnavalet, dans un mauvais état, son encrassage et son assombrissement bitumeux rendant sa lecture difficile.
Autant la peinture du Salon était assez exceptionnelle dans l'œuvre de Bouhot de par ses dimensions (probablement son plus grand tableau), autant le modello, par son format et sa précision, correspond peut-être davantage à l'esprit hollandisant des petits tableaux de cabinet que Bouhot produisit en nombre.
On y retrouve son goût pour les architectures, et son sens du détail sur les éléments du décor, tous bien lisibles malgré la petite surface: les 4 grands chandeliers, les dorures, la fresque du plafond - l'Assomption de la Vierge- peinte par François Lemoyne en 1730/1732 (où l'on arrive même à reconnaître le curé Monsieur Olier, rajouté dans la composition par Antoine Callet lors d'une restauration suite à l'incendie de 1762).
Bouhot nous fait fidèlement ressentir l'atmosphère spirituelle de la chapelle, à la fois impressionnante et émouvante de recueillement et de silence, à peine troublée par le mouvement petite fille attirée par le mendiant; celui-ci situe l'œuvre dans son époque, en évoquant les estropiés des campagnes napoléoniennes.
L'ambiance et le décorum religieux, la présence de la sœur en prière, la facture léchée, nous permettent de pouvoir intégrer ce petit tableau dans l'esthétique "troubadour", même en l'absence de références au passé médiéval ou Renaissance qui caractérise ce courant artistique.
Heureux hasard, la forme en arcade de la niche (conçue par Charles de Wailly en 1774) de la chapelle rappelle celle des porches, portes ou ouvertures qu'utilise très souvent Bouhot pour structurer ses compositions.

La construction (ou plutôt l'agrandissement de l'église déjà existante) de Saint-Sulpice fut impulsée par Jean-Jacques Olier (1608-1657), le curé de la paroisse. Mais les constructions principales eurent lieu dans les années 1720, période à laquelle la décoration de la chapelle de la Vierge commença réellement, dans un esprit plutôt baroque.
Nous avons évoqué la fresque de la coupole, réalisée par François Lemoyne avec l'aide de son élève, le futur portraitiste Donat Nonotte. Plus tard, les 4 peintures murales des côtés furent l'œuvre de Carle Van Loo. Les frères Slodtz sculptèrent les décors en bois et stuc dorés. Jean-Baptiste Pigalle ajouta vers 1777 la statue en marbre blanc de la Vierge à l'enfant écrasant le serpent, placée dans la niche imaginée par son neveu et élève Louis-Philippe Mouchy.

Pierre Nicolas BRISSET
(Paris, 1810 Paris, 1890)

Etude pour une Piéta

Pierre noire et craie blanche sur papier

Cachet d'atelier (Lugt 295f) en bas à gauche

24 x 21 cm

Élève de PICOT et de COUDER à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, il reçu le prix de Rome en 1840 et exposa au Salon à partir de 1847.
BRISSET a collaboré à l'élaboration de plusieurs peintures décoratives, notamment aux galeries de Versailles, avec KOEHN, ALAUX et BROCA ; à l'église Saint-Vincent-de-Paul, avec PICOT. On lui doit une *Adoration des Bergers* et une *Présentation au Temple* pour la chapelle de la Vierge dans l'église Saint-Augustin de Paris ; des décorations de la chapelle Sainte-Croix, dans l'église Sainte Clothilde ; et de la chapelle Sainte-Madeleine, dans l'église Saint Roch à Paris. Enfin, il est l'auteur de grands panneaux pour le théâtre de la Porte Saint-Martin.
Nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1868.

Musées : Narbonne, Château de Versailles, Los Angeles…

Lazare BRUANDET
(Paris, 1754 Paris, 1804)

Paysage lacustre aux pêcheurs

Gouache

Signée en bas à droite

32,5 x 53 cm

Circa 1785

Bruandet est considéré, avec son aîné Simon-Mathurin Lantara (1729-1778) et son ami Geoges Michel (1763-1843), comme le premier véritable paysagiste français, amoureux de la nature, peinte sans fard, et dont se réclameront les peintres de l'école de Barbizon.
Natif de la paroisse Saint-Michel, il formait un trio d'amis avec Jean-Louis Demarne et surtout Georges Michel, dont il fut l'inséparable compagnon, et sur lequel on considérait qu'il avait une mauvaise influence. C'est que Bruandet, surnommé "ce grand diable de Bohème" par la seconde épouse de Michel, avait l'esprit bagarreur, surtout quand il avait bu, ce qui lui arrivait plutôt fréquemment, et dans des proportions importantes. Lorsqu'il peignait ou dessinait, il était en revanche d'une nature très calme et était très exigeant avec lui-même, avec une exécution très soignée, ce qui ne l'empêchait pas de temps à autres, de produire très rapidement des oeuvres de faible qualité pour des raisons "alimentaires".
Ses terrains de travail étaient les bois et forêt à proximité de Paris, et particulièrement Fontainebleau, le bois de Boulogne et celui de Vincennes; mais à partir de 1795, il se déplaça un peu plus vers l'est, vers Romainville et le Pré Saint Gervais. On connaît l'amusante anecdote, qui traduisait son côté quelque peu "homme des bois", selon laquelle le roi Louis XVI, à l'issue d'une journée de chasse en forêt de Fontainebleau en octobre 1787, aurait dit n'y avoir rencontré que des sangliers et Bruandet.

Plus intéressé et habile à rendre les effets de la nature, il confiait très fréquemment l'exécution des personnages à ses amis Taunay et surtout Swebach-Desfontaines.
Bruandet exposa au Salon de 1791, 1793, 1795, 1796, 1799, 1801 et 1804 à titre posthume, et eut pour principal élève le dijonnais Philippe Budelot. On considère à juste titre que ses tableaux ressemblaient beaucoup à eux du hollandais Jan Wynants (1632-1684) et parfois aussi à Ruysdaël.

Notre belle gouache, pleine de poésie, avec sa palette de tons bleutés et vaporeux, est pleinement représentative de son talent.
Elle est stylistiquement proche des gouaches de la même époque de Pierre-Antoine Mongin, même si celui-ci agrémentait ses compositions avec d'avantage d'éléments architecturaux et d'élégants personnages.

Christian BRUNE
(Paris, 1793 Paris, 1849)

Vue de Saint-Cloud, prise des hauteurs de Sèvres

Huile sur toile

signée et datée 1837 en bas à droite

105 x 138 cm

Expositions : Salon de Paris de 1838, sous le numéro 210
Salon de Valenciennes de 1838 (médaille d'argent)

Elève du paysagiste néo-classique Jean-Victor Bertin, Christian Brune travailla au Dépôt de la Guerre entre 1808 et 1813, puis fut professeur de topographie et de paysage (respectivement en 1817 et 1826) à l'Ecole Polytechnique.
A partir de 1817, et jusqu'en 1848, il exposa au Salon peintures et aquarelles représentant le plus souvent des vues des Alpes, des Pyrénées, de l'Auvergne ou des environs de Paris, particulièrement vers Saint-Cloud et Sèvres; il y reçut une médaille d'or en 1826.
A l'occasion d'une exposition à Reims en 1842, un critique qualifiait le pinceau de Brune de "*calme et rêveur; il ne vise pas aux grands effets ou aux coups de théâtre*".
Domicilié 8, rue des Beaux-Arts à Paris, il épousa la femme peintre Aimée Pagès en 1833 et fut le père de l'architecte Emmanuel Brune (1836-1886).

Stylistiquement notre tableau peut se situer entre le classicisme de Joseph Vernet et le paysagisme romantique de Paul Huet ou de l'école anglaise. Par son ciel, il préfigure presque certaines peintures de Gustave Doré.
Le point de vue adopté par Brune n'était pas novateur; des artistes comme Michallon, Florent-Constant Bourgeois, Dunouy ou Ricois l'avaient déjà retenu dans les années 1810 et 1820, avec de légères différences.

Après avoir été exposé au Salon de Paris qui ouvrait ses portes le 1er mars 1838, le tableau participa également à l'exposition de Valenciennes en octobre 1838 et y fut récompensé par une médaille d'argent pour la catégorie "Grands paysages".

Musées : Aix, Besançon, Douai, Narbonne, Orléans, Rochefort, Saint-Cloud…

Philippe BUDELOT
(Dijon, vers 1770 Paris, vers 1841)

Halte de chasse à courre en forêt

Huile sur toile

Signée en bas à droite

24 x 32 cm

Meilleur et plus fécond élève de Lazare Bruandet dont il est proche aussi bien en terme de composition que de facture, Philippe Budelot débuta au Salon de 1791 pour y exposer régulièrement jusqu'en 1841.
Paysagiste avant tout (il réalisa toutefois quelques tableaux à thème historique, traités dans une veine "troubadour"), il parcourait les forêts de Saint-Germain ou Fontainebleau, et produisit de nombreuses scènes de chasse à courre, de convois militaires, de retour de moissons... avec une façon très reconnaissable de peindre les feuillages, et des compositions organisées autour d'un chemin encadré par deux groupes d'arbres plus ou moins fournis.
Ses figures étaient souvent réalisées par ses amis Swebach ou Taunay, et par Jean-François Demay après 1820. Il est d'ailleurs très possible que ce dernier ait peint les personnages de notre tableau.
A la fin de sa vie il fut nommé par le tsar Alexandre 1er directeur de la manufacture de porcelaine de St Petersbourg.
Selon Paul Marmottan, qui louait ses qualités de perspectives et surtout (à juste titre) son rendu du clair-obscur et la douceur de ses teintes, sa meilleure période s'étendit de 1802 à 1817.
Il eut un fils qui oeuvra dans le même genre, mais avec nettement moins de talent.

Paul BUFFET
(Paris, 1864 Paris, 1941)

Le cabinet du savant

Encre, fusain et gouache blanche

Signé au dos

15 x 20 cm

Circa 1900

Joli dessin d'atmosphère nous faisant partager l'ambiance du savant plongé dans l'étude; livres, carte, globe terrestre, animaux naturalisés (un marabout, un vautour et un petit crocodile), animent cette scène.
Paul Buffet fut un peintre orientaliste et d'histoire, qui exposa au Salon à partir de 1890, et chez le célèbre marchand des impressionnistes Paul Durand-Ruel. Il participa aussi à la décoration du restaurant "Le Train Bleu" (à la Gare de Lyon) et à celle de l'Hôtel de ville de Neuilly. A partir de 1916, il se destina à la prêtrise, sans abandonner son activité de peintre. Son frère Amédée était également peintre.

Musées: Orsay, Troyes,…

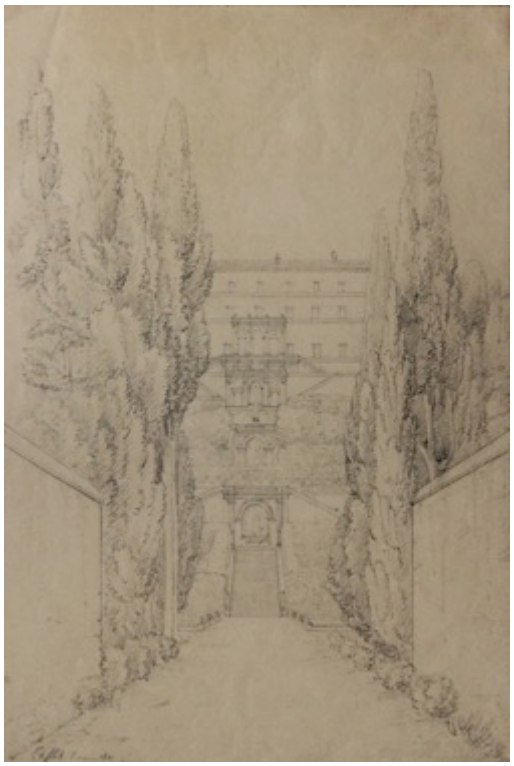
Emmanuel-Félix CALLET
(Paris, 1791 Paris, 1854)

Tivoli: vue de la villa d'Este en 1821

Mine de plomb

25,8 x 17,5 cm

Signé, daté et situé "Rome" en bas à gauche



Membre d'une famille d'architectes (son père Antoine fut architecte des bâtiments civils de la voirie de Paris), Emmanuel-Félix entre à l'Ecole des Beaux-Arts en 1809; il remporte en 1819 le premier grand Prix de Rome d'architecture à égalité avec Jean-Baptiste Lesueur (1794-1823), avec lequel il publiera en 1827 un ouvrage de référence, "Architecture italienne, ou palais, maisons et autres édifices de l'Italie moderne" (ces recueils "italiens" furent initiés par Percier et Fontaine, et plusieurs architectes prix de Rome en publièrent tout au long de la première moitié du XIXème siècle).
Il connaîtra une carrière plutôt prestigieuse, en étant nommé architecte de la ville de Paris et en étant un des membres fondateurs de la Société Centrale des Architectes en 1840. Parmi ses réalisations les plus connues, on compte la villa néo-classique Bartholoni (du nom de l'homme d'affaires qui lui passa commande), également appelée "Perle du lac", construite à la fin des années 1820 sur les rives du Léman à Genève, et qui abrite aujourd'hui le Musée d'histoire des sciences de la ville. Félix Callet construisit aussi, en dehors de demeures pour des particuliers et de monuments funéraires, la première gare d'Austerlitz, l'Hôtel des commissaires-priseurs de la Seine (situé place de la Bourse à Paris), et reste célèbre pour sa collaboration avec Victor Baltard sur les nouvelles Halles centrales de Paris.
Il vivait et tenait atelier au 53 rue de la Pépinière à Paris.

Notre dessin fut réalisé pendant le séjour de Callet à la villa Médicis à Rome, dans la première moitié des années 1820, alors que le directeur en était Pierre-Narcisse Guérin. Les pensionnaires de

l'Académie de France ne se limitaient pas à étudier les sites de la ville de Rome proprement dite, et parcouraient aussi les environs. Tivoli, situé à une trentaine de kilomètres de Rome, abrite ainsi la Villa d'Este, un joyau de l'architecture italienne qui fut construite par Ligorio à la fin du XVIème siècle pour le cardinal Hippolyte II d'Este (de la famille des Borgia); les bâtiments, mais surtout les jardins, proposant une multitude de fontaines, bassins, grottes, terrasses, sont mythiques.
En 1821 le site était très dégradé, conséquence de son abandon progressif depuis le milieu du XVIIIème siècle; ce n'est qu'en 1851, sous l'impulsion de Gustave de Hohenlohe, que la villa fut restaurée et devint alors un haut lieu culturel, avec par exemple de fréquents séjours de Franz Liszt. Le lieu devint après la 1ère guerre mondiale propriété de l'état italien, qui prit en charge la suite de la réhabilitation.
Le point de vue adopté par Callet est celui du visiteur qui venait d'entrer dans les jardins de la villa par une porte donnant sur la route de Rome, quelques dizaines de mètres avant la porte d'entrée dans la cité de Tivoli. Il se trouvait sous une pergola, encadrée de cyprès monumentaux, avec une longue perspective, sur un axe nord/sud, menant jusqu'au palais situé en hauteur. On reconnaît ainsi, de bas en haut, la fontaine des Dragons située au-dessus des marches, la coquille de la fontaine du Bicchierone, et la grande loggia construite sur deux niveaux.

Henri Michel Antoine CHAPU
(Mée sur Seine, 1833 Paris, 1891)

Projet pour un groupe sculpté, peut-être St Georges terrassant le dragon

Plume et encre bleue

Signé en bas à droite

16 x 9,5 cm

Vers 1888

Chapu, après être entré aux Beaux-Arts en 1849, remporte le Grand Prix de Rome de Sculpture en 1855. Il va dès lors cumuler les récompenses et honneurs dans le milieu artistique et devenir l'un des plus grands sculpteurs de la IIIème République, recevant par exemple de nombreuses commandes de statues pour orner les édifices parisiens. Son oeuvre la plus célèbre reste la Jeanne d'Arc entendant des voix de 1872, dans un style rappelant celui de James Pradier (qui fut d'ailleurs son professeur aux Beaux-Arts).
Notre dessin est stylistiquement très proche de dessins de Chapu conservés à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, réalisés dans les dernières années de sa vie, et plus particulièrement des études pour un monument pour Honoré de Balzac qu'il ne put mener à son terme.
On peut également rattacher notre dessin à une série d'études (N° 1450 à N°1487 dans la base Joconde pour les oeuvres de Chapu) issues d'un carnet comprenant 31 feuillets de mêmes dimensions (16×10,3 cm), conservé au Louvre depuis 1922, en provenance de Madame Berryer. Le dessin le plus proche est celui du feuillet qui porte le N°31 (N°1486 base Joconde, et N° d'inventaire RF5470,29).
Une partie ont pour sujet des études pour un monument représentant St Georges terrassant le dragon; l'autre partie (croquis numérotés 20 à 33) reprend notre groupe, qui finalement pourrait correspondre à ce même sujet de St Georges.
Le croquis N°27 semble porter les indications suivantes: « Gisant Louis…de l'hospice ….à St Raphael »; il existait bien un hospice à St Raphaël, qui fut inauguré en 1891.

Henri Michel Antoine CHAPU
(Mée sur Seine, 1833 Paris, 1891)

Scène de bataille dans une église

Mine de plomb et rehaut de sanguine

Cachet de la vente d'atelier au dos

23 x 21 cm

Ses parents, concierges, lui avaient fait apprendre le dessin pour être tapissier. Ses dons lui valurent une bourse. Le 9 octobre 1849, il entra à l'école des Beaux-Arts où il se forma sous la conduite de PRADIER et de DURET. Au concours pour Rome, en 1851, il eut le second prix de sculpture. En 1855, il remporta le prix. Il fut médaillé en 1863, 1865, 1866, la grande médaille lui fut décernée.
Bien qu'il se soit surtout distingué comme sculpteur, il n'en reste pas moins un très bon aquarelliste et dessinateur.

Musées : Ajaccio, Bayonne, Bordeaux, Bourges, Lausanne, Paris (Mus. du Louvre, d'Orsay et Carnavalet), Provins, Sens, Toul…

Charles-Abraham CHASSELAT
(1782, Paris - 1843, Paris)

Au bon fumeur, Lalipe débitant de tabac: "Les galants près d'elle ont accès, Quant à moi je n'en dis rien...mais, Fumons, fumons, voisin fumons ensemble"

Violoniste effrayé par un squelette

Plume et lavis d'encre brune

Signée et datée 1817 en bas au centre pour la première.

Signée et datée 1821 en bas au centre pour la seconde

11,3 x 6 cm

11,3 x 6,6 cm

Charles-Abraham Chasselat fut essentiellement un dessinateur et graveur illustrateur pour un grand nombre de romans, de pièces de théâtre ou de recueils de poésie, même si le début de sa carrière fut plutôt celle d'un peintre d'histoire dans le genre néo-classique.
Il était le fils du miniaturiste Pierre Chasselat, qui lui prodigua une première formation avant celle qu'il reçut de François-André Vincent, qui lui permit de remporter la première médaille de dessin, le prix pour la tête d'expression, de terminer deuxième au grand prix de Rome de peinture de 1804, et de participer régulièrement au Salon entre 1812 et 1842.
Sous la Restauration, il dirigea l'atelier de gravure de l'Ecole des Beaux-Arts et fut à partir de 1815 le dessinateur des fêtes et cérémonies, illustrant par exemple les obsèques de Louis XVIII ou le sacre de Charles X.
Son fils Jean-Saint Ange (1813-1880) fut également peintre, et remporta en 1833 le prix de Rome du paysage historique.

Elisabeth CHAUDET
(Paris, 1767 Paris, 1832)

Portrait de jeune femme

Huile sur toile

Signée en bas à gauche

60 x 50 cm

Circa 1795

Exposition : probablement Salon de 1796 sous le numéro 96

Née d'un père perruquier, Jeanne-Elisabeth Gabiou appartient au milieu artistique féminin de la fin du XVIIIème siècle, notamment grâce à ses belle-soeurs Marie-Elisabeth et Marie-Victoire Lemoine. Elle est élève du sculpteur néo-classique Jean-Antoine Chaudet, qu'elle épouse en 1793, alors qu'elle a déjà commencé à exposer au Salon de la Correspondance (crée par Pahin de la Blancherie en 1778) en 1785, essentiellement des portraits. Sa première participation au Salon date de 1796, avec 4 oeuvres exposées (N°95 à 98), dont possiblement notre portrait (la tenue du modèle correspond effectivement à la période du Directoire); elle y enverra régulièrement des oeuvres jusqu'en 1817.
A partir de 1800, le style de ses portraits évolue vers la peinture de genre, représentant par exemple des enfants avec des animaux, dans une ambiance que l'on pourrait qualifier de "néo-classique aimable ou anecdotique", rappelant à la fois Greuze et David, avant de finalement se rapprocher du pré-romantisme de Géricault. Ces thématiques alors à la mode associées à sa facture lisse et léchée lui valurent un réel succès.
Remariée en 1812 à un haut fonctionnaire d'Arras, Elisabeth Chaudet fréquentait notamment beaucoup les familles Brongniart et Bonaparte (Joséphine, les frères de Napoléon ou encore Murat furent ses clients). Paul Marmottan notait d'ailleurs que "les plus grands personnages de son époque voulaient avoir le portrait de leurs enfants peints par elle".

Pierre-Athanase CHAUVIN
(Paris, 1774 Rome, 1832)

Paysage montagneux du centre de l'Italie

Huile sur toile

Signée en bas à droite

24 x 32 cm

Circa 1805

Provenance: ancienne collection de Marie-Madeleine Aubrun (1924-1998)

Formé à l'art de la perspective par Pierre-Henri de Valenciennes, Chauvin est un paysagiste néo-classique qui passa toute sa arrière en Italie à partir de 1802, après avoir débuté au Salon en 1793.
Il sillonna le centre de l'Italie entre Naples et Rome, où il s'établit définitivement en 1804. Sur place, il entretint d'excellentes relations avec ses confrères, comme Granet, avec qui il aurait partagé un atelier romain, ou Ingres, qui réalisa plusieurs portraits de lui, ou encore Guérin, Boguet puis Bodinier dans les années 1820.

Talleyrand, prince de Bénévent, qui appréciait notablement ses talents de paysagiste, se l'était attaché par une pension; en échange, Chauvin s'était engagé à lui fournir deux tableaux par an.
Aujourd'hui peut-être moins connu que Jean-Victor Bertin ou Alexandre-Hyacinthe Dunouy, il fait néanmoins partie des plus grands peintres du paysage néo-classique recomposé de cette période 1780-1830, avec une abondante et riche clientèle internationale vivant ou séjournant à Rome à l'occasion du "Grand Tour". La réception à l'Académie Saint Luc à Rome en 1814, à l'Institut en 1827 et la légion d'honneur en 1828 viendront consacrer sa brillante carrière.

Il était renommé pour son habile et doux rendu des contrastes lumineux, avec une prédilection pour des lignes d'horizon assez basses et la présence quasi-systématique d'arbres repoussoirs sur les côtés. Dans le choix des figures, et l'ambiance générale de ses tableaux, son style est à la fois un peu moins "antique/mythologique", un peu plus "troubadour", un peu plus "poétique" ou "pastoral" que ses confrères paysagistes néo-classiques,, et le rapproche finalement assez du belge Simon Denis (1755-1813).

Sans qu'elle ait la finesse ou la fluidité de ses plus belles études à l'huile sur papier réalisées en plein air, notre œuvre n'en n'a pas moins été exécutée sur le motif par Chauvin. On y retrouve notamment sa facture caractéristique des feuillages (légères petites touches) aux extrémités des branches, et son goût pour les représentations de troncs d'arbres.

Jean-Baptiste Charles CLAUDOT
(Badonviller, 1733 Nancy, 1805)

Assemblée de personnages près de ruines antiques et d'un rivage italien

Huile sur toile

65 x 81 cm

Vers 1775

Fils d'un avocat à la Cour de Lorraine qui meure 3 mois après sa naissance, Jean-Baptiste (mais Charles fut son véritable prénom de baptême) Claudot manifeste très tôt un goût et des facilités pour la peinture.
Il commence par peindre, dès l'âge de 12 ans, des décors d'église (à Blâmont et Lunéville), puis de théâtre, en compagnie de son maître Jean Girardet (1709 - 1778). Il apprend également l'art de la perspective et des "vedute" auprès d'André Joly (1706 - après 1781).
Après son mariage en 1759, il s'installe définitivement à Nancy où il connaît un réel succès auprès de la ville, du gouvernement, et de riches clients privés. La situation politique et économique de la Lorraine devenant instable, il décide en 1766, malgré un carnet de commandes bien rempli, d'aller à Paris quelque temps en compagnie de sa femme; lors de ce séjour qui aurait duré presque 3 ans, il rencontre Joseph Vernet, qui devient son ami et lui prodigue un complément de formation, notamment dans la façon de produire vite et bien des grands effets décoratifs. Claudot exécute alors des paysages et des marines italianisantes proches de celles de Vernet, mais aux décors majoritairement imaginaires car il n'a jamais mis (et ne mettra jamais) les pieds en Italie, contrairement à son maître.

Durant toute sa carrière, Claudot peint énormément de tableaux pour les demeures de sa région. Certains, surtout dans les années 1790, étaient exécutés très rapidement, avec peu de soin, possiblement par des petites mains de son atelier, et vendus pour peu de prix. En dehors de cette production

"alimentaire", il sut la plupart du temps faire preuve de grande finesse dans ses plus beaux tableaux, tel le nôtre. Celui-ci, contrairement à d'autres de ses peintures, se rapproche d'ailleurs davantage de l'esprit pittoresque des oeuvres de Vernet ou Lacroix de Marseille, que de celui des pastorales rustiques de Boucher ou encore Nicolas Julliard.
Concernant son style, le fait de ne pas avoir observé de visu les ruines et sites italiens ou même la mer, et de ne les connaître que par les représentations forcément imparfaites ou subjectives d'autres artistes, donne parfois à ses tableaux un caractère italianisant aimablement factice, et dans le même temps sublime sa capacité à imaginer d'infinies variantes du paysage italien, "*avec une pointe de style héroïque mélangé d'idylle pastorale*" comme l'écrit si bien le peintre et historien Gaston Save dans un article de "La Lorraine artiste" de 1888. On considère que ses compositions sont pleines d'imagination poétique, de vie et de mouvement, représentant une certaine forme d'existence insouciante: ainsi on ne trouve dans son oeuvre quasiment pas de ciels tourmentés, de scènes de tempête, orage ou naufrage.
D'un point de vue technique, les tableaux de Claudot sont assez spontanés: ils sont peints du "premier jet", bien empâtés, avec un coloris frais et brillant, sans glacis, frottis ou repeints, ce qui leur garantit une bonne conservation. Il dispose de nombreux croquis (souvent exécutés à la sanguine) d'études de figures humaines ou animales et de végétaux, qu'il utilise de façon répétée pour ses compositions.
Claudot suivait en cela les préceptes de Vernet; en revanche, par rapport à son maître et ami, il a sensiblement moins le sens du détail et de la finition, ceci s'expliquant à la fois par des facilités naturelles de dessin assez exceptionnelles et par une certaine déformation professionnelle du décorateur qui vise avant tout à l'effet.

Particulièrement vers la fin de sa carrière, Claudot affirme son ancrage local en peignant des vues de villes lorraines (Nancy, Lunéville, Metz, Pont-à-Mousson...) et des "portraits" de châteaux de la région.
Même s'il pratiqua tous les genres picturaux (portraits, scènes religieuses, histoire, natures mortes, miniatures pour tabatières, décors de théâtre et de salles des fêtes, scènes grivoises...), c'est dans le paysage "ruiniste" qu'il s'exprima le plus et le mieux, lui qui dès son plus jeune âge avait été un admirateur de son illustre compatriote Claude Gelée.
D'une personnalité vertueuse, charitable, pieuse et pleine de bonté, humble et sérieuse, mais d'un tempérament cependant vif et alerte, Claudot était apprécié de tous. Parmi ses élèves figurèrent les futurs miniaturistes Jean-Baptiste Isabey, Jean-Baptiste Augustin, Jean-Antoine Laurent. Quant à ses fils aînés issus de son premier mariage, Dominique-Charles (né en 1769) devint conservateur du musée de Nancy, et Hubert-François (né à Paris en 1767, filleul de Joseph Vernet) fut professeur de dessin.

Peintre paysagiste le plus important en Lorraine dans la seconde moitié du XVIIIème siècle, Claudot fit l'objet d'une exposition au musée Lorrain de Nancy, du 25 juin au 16 octobre 2006.
Très attaché à sa région, il avait notamment refusé les offres de plusieurs souverains d'Europe qui l'avaient appelé auprès d'eux. Son oeuvre, adepte d'une nature vive, légère et brillante, incarne agréablement la période des "Lumières".

Jules COIGNET
(Paris, 1798 Paris, 1860)

Rennes: le moulin de la Poissonnerie au bord de la Vilaine

Huile sur papier marouflé sur toile

Situé et daté 1836 à la pointe en bas à gauche

26 x 35 cm

Formé à l'école du paysage historique par un des maîtres du genre, Jean-Victor Bertin, Coignet commence très tôt à travailler sur le motif, dans la nature, en particulier en forêt de Fontainebleau à Barbizon, et ceci dès 1819. En 1820, il part en Italie et y effectuera plusieurs séjours au cours de la décennie, et même plus tardivement. Il expose presque chaque année au Salon à partir de 1824.
Ses succès l'incitent à faire oeuvre de pédagogie avec "Principes et études de paysages dessinés d'après nature" publié en 1831 et "Cours complet de paysage" en 1833 que ne manquent pas de suivre les nombreux élèves de son atelier ou de simples artistes amateurs.
Coignet fut un peintre presque toujours en voyage, avec des visites en Suisse, en Allemagne, et en 1844 en Grèce et au proche-orient (Turquie, Levant, Egypte).
Il parcourut également les régions françaises (Alpes, Normandie, Auvergne, Pyrénées).

En 1836, année où il est fait Chevalier de la Légion d'honneur, il effectue un voyage en Bretagne et passe par Rennes, pousse jusqu'à Brest en s'arrêtant à Saint-Paul-de-Léon, et visite également le golfe du Morbihan.
Parmi les tableaux exécutés à cette occasion on connaît un *Arbre dans la forêt de Brocéliande*, conservé au musée des Beaux-Arts de Quimper, *La table des marchands à Locmariacquer*, conservé au musée de Brest, une *Vue de La Roche-Maurice* exposé au Salon de 1837 et conservé au musée de Dijon.

Notre oeuvre peut être comparée à deux autres tableaux ayant Rennes pour sujet: *Lavandières à Rennes* (30 x 39 cm, vente Marchandet/Dumousset 06/12/2001, Drouot), et *La passerelle Saint-Germain à Rennes* (39 x 30 cm, musée des Beaux-Arts de Rennes). Les trois peintures sont des huiles sur papier, de formats équivalents, croquées sur le motif, dans une palette et un style similaires, et représentant des bâtiments en pierre entre ciel et eau; elles sont situées à Rennes et datées 1836, à la pointe dans la peinture encore humide, comme avait l'habitude de le faire Coignet pour ses études sur le motif. L'artiste choisit dans ces oeuvres de représenter les parties industrieuses et populaires de la ville basse, consacrées aux activités de teintureries, draperies et autres tanneries, et qui ont aujourd'hui disparu.
Notre tableau propose une vue de la Vilaine au niveau de l'ancien port Saint-Yves, avec sur la gauche un des deux moulins dits "de la Poissonnerie", et au fond le pont de Chaulnes (aujourd'hui pont de la Mission). Plus précisément, il s'agit du moulin à froment (vs le moulin à seigle), avec la maison du meunier, que l'on peut reconnaître sur une gravure de Hyacinthe Lorette exécutée vers 1841 (Album Breton). Ces édifices seront abattus en 1845, dans le cadre de la construction des quais, décidée en 1840 et achevée à la fin des années 1850: depuis longtemps la ville avait effectivement le projet de domestiquer la Vilaine et de l'assainir. La rive gauche ici visible deviendra le quai Dugay-Trouin, et la Vilaine sera même recouverte dans le courant du XXème siècle.
Au-delà de ses qualités esthétiques et poétiques, notre tableau est un intéressant témoignage historique d'un Rennes aujourd'hui disparu.

Alfred de CURZON
(Moulinet, 1820 Paris, 1895)

Les bords du Clain, près des ruines du château à Poitiers

Pastel

Signé en bas à gauche

30 x 40 cm

1887

Cadre d'origine

Exposition: Salon de Paris de 1888, sous le numéro 2857

Originaire de Poitiers, Alfred de Curzon, après s'être un temps destiné à Polytechnique, entre en 1840 à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts pour y étudier dans l'atelier de Michel-Martin Drölling, puis de Louis Cabat à partir de 1845, tout en exposant au Salon (avec une première participation en 1843). Il effectue un premier voyage en Italie d'octobre 1846 à octobre 1847. Après quatre années passées à la villa Medicis à Rome entre 1850 et 1854, pendant lesquelles il effectue aussi un important séjour en Grèce en mars/juillet 1852 (les pensionnaires romains peuvent le faire depuis 1845), il obtient ses premières médailles au Salon (1857). Il peint alors énormément de paysages italiens (Rome, Naples) ou de Grèce (il est un des premiers artistes à traiter largement ce thème), qui ne sont pas sans rappeler ceux d'Achille Benouville et s'inscrivent dans la tradition du paysage historique.
S'imposant comme un des meilleurs peintres du Second Empire, ses œuvres sont achetées par l'Etat, et même par Napoléon III pour sa collection personnelle (comme *Ecco fiori, souvenir des bouquetières de Naples*, en 1861, acquis au Salon pour 10 000 francs). Il est très apprécié du pourtant peu indulgent

Théophile Gautier qui dit de lui "*M. de Curzon dessine les monuments comme un architecte et les adore comme un peintre*".
Entre 1870 et 1873, il séjourne dans la région de la Seyne sur Mer, en raison de la santé précaire de sa femme.
Aujourd'hui peu connu du grand public, Alfred de Curzon est cependant présent dans de nombreux musées français, et notamment à Orsay et au musée Sainte-Croix à Poitiers, qui lui consacra une importante exposition en 1982 (16 juin - 20 septembre).

Même s'il a pratiqué le pastel dans sa jeunesse à la fin des années 1830, Curzon abandonne ensuite cette technique durant quasiment toute sa carrière. Ce n'est qu'en 1887/88 qu'il réexpérimente le pastel; dans une lettre à son fidèle ami le peintre Georges Brillouin (1817-1893) datée du 16 août 1887, il déclare s'être mis "*à faire du pastel et à trouver le procédé agréable*", tout en regrettant sa fragilité, ce qui le fera assez rapidement renoncer à produire ce type de dessins. Dans une autre lettre datée du 11 septembre, il indique s'être redocumenté sur la technique et avoir été observer les pastels XVIIIème du Louvre. Enfin, dans un lettre au même Brillouin datée du 15 mars 1888, il précise, en mentionnant notre pastel, qu'il vient d'envoyer ses œuvres au Salon: deux peintures (*Dans la Forêt Noire près de Badonviller*, et *Au sommet des Appenins*) et un second pastel (*Portrait de Graziella*) sous le N° 2856.
Les dates de ces lettres, ainsi que l'observation des feuillages encore abondants et présentant un début de teintes automnales, permettent de situer la période de réalisation de notre œuvre vers août/octobre 1887.

Ce sujet poitevin n'est pas inédit chez l'artiste. Curzon exposa entre autres au Salon deux peintures représentant les bords de la rivière Clain à Poitiers: en 1846 (N°447) et en 1869 (N°593).
La vue se situe ici au niveau des ruines de l'ancien château dont on reconnaît une tour, et que Curzon traite en effet de soir au soleil couchant. Le pastel lui permet de créer un ciel vaporeux et rosé, qui s'oppose en douceur aux tons foncés de la végétation.

Isidore DAGNAN
(Marseille, 1788 Paris, 1873)

Pêcheur à l'épuisette au bord d'une rivière de montagne

Huile sur panneau

Signée en bas vers la gauche

41 x 33 cm

Circa 1845

Fils d'un marchand de toiles et de dessins, Isidore Dagnan, après des études de droit jusqu'à 25 ans, se forma à l'Ecole des Beaux-Arts de Marseille auprès d'Augustin-Raymond Aubert (1781-1857), puis effectua à ses frais, pour parfaire son apprentissage, un séjour à Rome jusqu'en 1819.
A partir de cette date, il exposa ses paysages très régulièrement au Salon jusqu'en 1868, y obtenant des récompenses en 1822 (médaille de 2ème classe) et en 1831 (médaille de 1ère classe), et des acquisitions par le roi. Sa vogue ne dura réellement que jusque vers 1835, avec l'obtention de la Légion d'Honneur en 1836.
Bien que rallié aux théories romantiques (il fréquentait beaucoup Delacroix), il était tout de même adepte d'une touche assez sage et d'un style classique; ses points forts étant la perspective (il fut un théoricien de la perspective aérienne et en dispensait des cours dans son atelier), et un réel sens de la lumière, à la fois douce, lumineuse et généralement dorée.
Artiste voyageur, il représenta Paris et ses environs, la Provence (surtout au début des années 1830), la Touraine, la Bretagne et les régions de montagne (l'Auvergne, le Dauphiné, le Jura et surtout la Suisse avec une prédilection pour l'Oberland bernois).
Jugé homme d'esprit et grand travailleur, la critique lui reprocha parfois une exécution un peu sèche, mais Prosper Dorbec, dans la Gazette des Beaux-Arts en 1908, se demandait si "dans Isidore Dagnan ne s'éveille-t-il pas quelque chose des subtiles vibrations d'un Sisley?".
Il était domicilié au 35, rue Saint-Georges, dans la quartier de la Nouvelle Athènes.
Il n'est pas à exclure que notre tableau corresponde au N°16 du catalogue de sa vente (19 janvier 1874) après décès, titré *Pêcheur au bord d'une rivière*.

Charles DAMOUR
(Paris, 1813 - 1901)

Sur les toits de l'Opéra

Aquarelle

Signée, titrée et datée en bas à gauche

34,5 x 51 cm

1884

Au-delà de ses qualités esthétiques et de perspective, notre aquarelle fournit un réel témoignage historique sur l'architecture de Paris à la fin du Second Empire et au début de la IIIème République. L'Opéra de Charles Garnier a été inauguré le 5 janvier 1875 après 15 ans de travaux. L'artiste s'est posté au pied de la statue en bronze doré de Charles-Alphonse Gumery (1827-1871), *L'Harmonie*, haute de 7,5 mètres; exécutée à la fin des années 1860, elle fait pendant à *La Poésie*, du même artiste, également posée sur le toit au-dessus de la façade principale du bâtiment. Commandée par Napoléon III pour relier l'Opéra aux Tuileries, l'avenue de l'Opéra vient d'être achevée en 1879; sur la droite c'est le début de la rue de la Paix.
Charles Damour entra aux Beaux-Arts de Paris en 1831; il y étudia dans l'atelier d'Ingres, où il se lia d'amitié avec Théodore Chasseriau. Après un voyage en Italie et Sicile en 1836 et 1837, il se spécialisa dans le dessin et la gravure à l'eau-forte, avec des paysages et des
sujets religieux. Il reçut une médaille de 3ème classe au Salon de 1852.
Damour aurait été l'oncle maternel par alliance de Robert Delaunay (1885-1941), et l'aurait élevé après le divorce de ses parents en 1894, l'initiant à la peinture. Cela supposerait, après une première union avec Lucie Curely (née en 1822), une seconde union tardive avec Marie de Rose (sœur de la mère de Delaunay, et d'une trentaine d'années plus jeune que lui), ce dont nous n'avons pas trouvé trace.

Pierre Jérôme Honoré DAUMET
(Paris, 1826 Paris, 1911)

Vue intérieure de la Basilique Saint-Antoine de Padoue

Aquarelle

Signée et datée 1855 en bas à droite et située à Padoue en bas à gauche
Envoi en bas à droite sur le montage « A monsieur Guifard, souvenirs affectueux »

28 x 22,5 cm à vue

Élève de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, DAUMET est grand prix de Rome d'architecture en 1855. Il effectua en 1861 à la demande de Napoléon III une mission en Orient qui dut sa célébrité à la qualité de ses dessins. Il remporta également la Royal Gold Medal du Royal Institute of British Architects en 1908.
Il devint membre de l'Institut.

Le duc d'Aumale choisit DAUMET comme architecte pour reconstruire le château de Chantilly à partir de 1875. C'est à cette occasion qu'il collabore avec le peintre décorateur Dominique Henri GUIFARD auquel il a destiné cette aquarelle peinte à Padoue et qui illustre les liens amicaux qu'ils entretenaient.

Notre aquarelle représente la chapelle San Giacomo peinte notamment par Altichiero vers 1370 et a été réalisée en 1855 probablement lors de la descente de DAUMET à la Villa Médicis suite à son obtention du Prix de Rome d'architecture cette même année.

Pierre-Louis DAVID D'ANGERS
(Angers, 1788 Paris, 1856)

Portrait de profil de Marc-Isambart Brunel

Bronze

Signé David sous le col et daté 1828 en bas du médaillon

Diamètre: 12,5 cm

Inscriptions: Marc Isambart Brunel....Né arrt (arrondissement) des Andelys. 1769

Signature en creux du fondeur au V°: J.J. Richard

Marc-Isambart Brunel (1769, Hacqueville - 1849, Londres), originaire de Normandie entre Gisors et Les Andelys, fut un célèbre ingénieur qui réalisa l'essentiel de sa carrière au Royaume-Uni, où sa plus grande réalisation fut un tunnel sous la Tamise. Son fils Isambard Kingdom Brunel fut lui aussi un grand ingénieur, au destin encore plus glorieux.

David d'Angers, un des plus célèbres sculpteurs du XIXème siècle, entama vers 1827 (en fait, il avait déjà exécuté dès les années 1815/1820 quelques portraits en médaillon) sa série de médaillons représentant les personnalités importantes de son époque (depuis la fin du XVIIIème siècle): militaires, politiques, scientifiques, artistes... Il en réalisera plusieurs centaines (entre 500 et 750 selon les sources). L'œuvre, parfois basée sur un dessin ou une peinture exécutée par l'artiste, était d'abord sculptée dans de la cire; ensuite en plâtre. Les médaillons étaient alors fondus à plusieurs exemplaires en bronze, par différents artisans-fondeurs travaillant à l'époque pour David d'Angers, sachant que ces médaillons ont continués à être édités de façon posthume jusque vers 1930.

L'exemplaire ici présenté est une fonte produite du vivant de David d'Angers. Plus précisément, on

peut la dater entre 1828 (date de la sculpture originale de David) et la première moitié des années 1830, car elle est signée au dos J.J. Richard.
Jean-Jacques Richard (1792-1865) était issu d'une famille de fondeurs. Avec son frère aîné Louis (1791-1879), ils furent remarqués par David dès 1818, qui recherchait, pour éditer ses premiers médaillons, des fondeurs qui puissent allier qualité de fabrication et faibles coûts de production. Les deux frères travaillèrent ensemble jusqu'en 1821 (utilisant la signature "Richard frères"); Louis souhaita développer son activité vers la statuaire, tout en continuant à produire des médaillons, alors que Jean-Jacques en resta à la fonte d'orfèvrerie et de bijoux en fer; ce dernier déposa néanmoins deux brevets d'invention en 1823 et 1827. En 1838, Louis Richard s'associa avec Eck et Durand, et il n'y eu plus de signature des deux frères sur les médaillons.

La signature de Jean-Jacques Richard est très rare, car on ne la retrouve que sur deux médaillons: celui du poète Casimir Delavigne daté de 1833, et celui de Brunel de 1828.

La technique est celle de la fonte au sable, pour laquelle les frères Richard avaient développé une grande virtuosité.
L'œuvre est conservée dans un encadrement en bois fruitier, d'époque et très vraisemblablement d'origine.

Plusieurs institutions muséales conservent un exemplaire de ce médaillon de Brunel: Louvre, British Museum, Metropolitan Museum de New-York, le musée David d'Angers à Angers (N° inventaire: 839.4.3), cabinet des médailles de la BNF, American Numismatic Society of New-York.

La date de création du médaillon, 1828, correspond à l'année où Brunel est élu membre correspondant de l'Académie des Sciences, pour la section mécanique, en février, et est en cohérence avec la reconnaissance officielle de l'ingénieur/architecte dans son pays d'origine.
Par ailleurs, grâce à sa correspondance, on sait que David effectua un court voyage à Londres fin avril/début mai 1828; il est vraisemblable que l'artiste ait rencontré Brunel à cette occasion et en ait profité pour sculpter son profil.
Au crépuscule de sa vie, David d'Angers écrit, à propos de ses rêveries nocturnes: "*... mes pensées me ramènent à mon atelier; je les contemple, ces ombres majestueuses des grands hommes auxquels j'ai voué ma vie, mon coeur d'artiste...* ", citant par exemple "*... j'aperçois Brunel, avec son vaste front en avant, qui semble pousser son gigantesque passage sous la Tamise...* "

Pierre-Louis DAVID D'ANGERS
(Angers, 1788 Paris, 1856)

Gutenberg

Bronze à patine brune

Signé PJ David et daté 1839 sur le côté droit de la terrasse

Hauteur: 40 cm

Avec sa plaque commémorative dorée sur le devant de la terrasse: "A Monsieur Paul Dupont - Ses ouvriers reconnaissants - IX Avril MDCCCXLVIII"

Cet exemplaire de Gutenberg a été fondu du vivant de David d'Angers, qui créa l'original en 1837/38; un exemplaire de taille monumentale fut érigé à Strasbourg (ville où Gutenberg avait effectué ses premiers travaux sur l'imprimerie 400 ans plus tôt) en 1840.
Notre bronze est une commande spéciale que les ouvriers de l'Imprimerie Paul Dupont offrirent en cadeau à leur patron; achevée le 9 avril 1848, elle fut officiellement remise au célèbre imprimeur le 15 mai 1848. Les ouvriers souhaitaient ainsi manifester leur reconnaissance à celui qui, en ces temps de difficultés et troubles économiques importants, avait décider de ne pas les licencier. Unique par sa provenance, cette statuette est mentionnée dans plusieurs ouvrages consacrés à l'histoire de l'industrie et de l'Imprimerie au XIXème siècle.

Figure marquante de l'imprimerie, Paul Dupont (1796-1879) est souvent cité comme un modèle en terme de progrès social; il était d'ailleurs en faveur de la participation des employés aux bénéfices. Après un apprentissage chez Firmin-didot, il avait crée sa propre affaire en 1825 à Paris, au 4 rue du Bouloi, près du Louvre; en 1858, l'imprimerie se délocalisa définitivement à Clichy, pour ne fermer ses portes qu'en 1987, après avoir été le plus gros employeur de la ville. Député bonapartiste, Dupont publia en 1849 une "Notice historique sur l'imprimerie", suivie en 1854 d'une plus détaillée "Histoire de l'imprimerie".

Paul DELAROCHE
(Paris, 1797 Paris, 1856)

Mazarin et sa nièce Marie Mancini avant le départ de celle-ci en exil à Brouage

Aquarelle

Signée et dédicacée “A Madame Vernet” en bas à droite

21x31 cm

1828

Important peintre du XIXème siècle, souvent situé entre classicisme et romantisme (le « juste milieu »), Paul Delaroche est particulièrement connu pour ses tableaux d’histoire. Elève du baron Gros, il expose au Salon à partir de 1822.
Nous présentons ici une belle et intéressante aquarelle, double témoignage de son goût pour les sujets historiques et de sa vie privée.

La scène représente les préparatifs de départ de Marie Mancini, la nièce de Mazarin, pour le château de Brouage près de Rochefort en Charente-Maritime, en juin 1659. Par raison d’état (mariage avec l’Infante d’Espagne), le ministre italien dut effectivement éloigner du jeune Louis XIV la séduisante Marie, qui le fascinait un peu trop.
Nous pouvons identifier les principaux personnages de la scène. L’homme debout derrière Mazarin serait le jeune Louis XIV, assez sobrement vêtu ; les deux femmes debout derrière Marie (agenouillée aux pieds de son oncle) seraient ses deux sœurs cadettes, Hortense et Marie-Anne, qui l’accompagnèrent en exil. Quant à la silhouette debout au fond à gauche, il pourrait s’agir de la mère de Louis XIV, la reine Anne d’Autriche.

Le contexte de la création de ce dessin peut assez clairement s'expliquer.
Delaroche fréquentait effectivement Horace Vernet et sa famille depuis le milieu des années 1820, alors que celle-ci était installée rue Saint-Lazare, dans le quartier de la Nouvelle Athènes (aujourd'hui dans le 9ème arrondissement de Paris); il réalisa en 1828 un portrait de la fille, Louise Vernet, avec laquelle il partageait déjà de forts sentiments (et qui allait devenir sa femme en 1835).
Mais au tout début de 1829, Horace Vernet dut quitter Paris pour Rome, où il venait d'être nommé, succédant à Guérin, Directeur de l'Académie de France à la Villa Médicis. A l'occasion du prochain départ de sa bienaimée Louise pour cet exil romain, Delaroche produisit ainsi cette aquarelle (dédicacée à Madame Vernet), sorte de « message » adressé aux parents Vernet, et amusant clin d'œil établissant un parallèle entre son histoire avec Louise et celle de Louis XIV avec Marie Mancini. Delaroche endossant le rôle du jeune roi Louis XIV « privé » de son amour.
Selon son habitude lorsqu'il s'agissait de petits cadeaux offerts à ses proches, Delaroche a signé cette aquarelle.

Le contexte de création de l'œuvre permet donc avec vraisemblance de dater celle-ci de 1828. Ceci étant assez logique par rapport aux deux compositions peintes conservées à la Wallace Collection, et traitant de thématiques de la même période historique : *Richelieu sur le Rhône* (datée de 1829) et *La Mort de Mazarin* (datée de 1830).
Le Victoria & Albert Museum conserve également une aquarelle très aboutie représentant Mazarin et Marie Mancini préparant son départ, mais moins narrative que notre esquisse, d'un format inférieur et d'un format moins « panoramique », avec une datation qui a été suggérée autour de 1830 ; il existait un pendant à cette aquarelle, vendu à la même vente aux enchères de 1897, mais aujourd'hui non localisé.

Le Professeur Stephen Bann, spécialiste de Paul Delaroche, indique que stylistiquement, notamment au niveau des visages, notre aquarelle peut se rapprocher de dessins de Delaroche conservés au British Museum, datés de 1825, et illustrant les Confessions de Jean-Jacques Rousseau.

Paul DELAROCHE
(Paris, 1797 Paris, 1856)

Représentation présumée de l'assassinat de l'amiral Gaspard de Coligny

Crayon

20,5 x 29 cm

Circa 1829

Ce dessin est un excellent exemple du double intérêt de Delaroche pour le théâtre et la période des guerres de religion.
Delaroche était effectivement très proche du monde du théâtre et des acteurs : il conçut par exemple les décors et les costumes (tout comme ses confrères Eugène Lami et Edouard Bertin) pour les pièces de Casimir Delavigne. Il s'intéressa beaucoup à la transformation en compositions picturales des conventions de la scène théâtrale, allant jusqu'à réaliser lui-même des petits théâtres, comme pour *Les Enfants d'Edouard* (Salon de 1831, Musée du Louvre).
Il réalisa ainsi des dessins, très proches du nôtre (aussi bien dans la facture que dans la composition, et avec la même présence d'un petit plan rappelant une scène de théâtre), illustrant le dernier des cinq actes du drame romantique d'Alexandre Dumas « Henri III et sa cour ». Ces dessins, appartenant à une collection privée allemande, faisaient partie de l'exposition L'Invention du Passé (Lyon, 19 avril-21 juillet 2014). Ce drame de Dumas précéda le genre du roman de « cape et d'épée », et fut joué pour la première fois, une année avant « Hernani » d'Hugo, en février 1829 au Théâtre Français, avec Mademoiselle Mars dans le rôle de la duchesse de Guise.
On pourrait dans un premier temps penser que notre dessin représente le moment où le duc de Guise et ses hommes entrent dans le salon où se trouve la duchesse de Guise et son amant Saint-Mégrin ; mais dans le texte de Dumas, Saint-Mégrin a disparu avant l'arrivée du duc, alors que la duchesse se trouve encore dans la pièce.

En fait, il semble plutôt que Delaroche se soit inspiré de cette composition théâtrale de l'entrée du duc de Guise chez sa femme pour illustrer un épisode historique réel des guerres de religion, en l'occurrence l'assassinat de Gaspard de Coligny (le chef des protestants) lors de la Saint-Barthélemy, le 24 août 1572. Cet épisode fait partie du roman historique de Mérimée « Chronique du règne de Charles IX », qui paraît en mars 1829, ouvrage auquel a donc eu accès Delaroche très peu de temps après son travail sur « Henri III et sa cour ». La composition de notre dessin correspond bien à l'événement, tel qu'il est par ailleurs relaté par Agrippa d'Aubigné : à deux heures du matin, un groupe de catholiques commandés par Besme enfonce la porte de la chambre de l'amiral de Coligny, et assassine ce dernier après un court dialogue destiné à s'assurer de son identité ; tout apparaît cohérent : la physionomie du personnage à la barbiche (proche de celle de Coligny), le fait qu'il soit en chemise de nuit, l'irruption violente d'un groupe de meurtriers avec à leur tête un homme décidé à tuer, la présence de la fenêtre à gauche, par laquelle le corps de l'amiral sera jeté aux pieds du duc de Guise, un des instigateurs de l'assassinat.
Le thème de la mort de Coligny avait notamment déjà été traité par le brugeois Benoît-Joseph Suvée (1743-1807) dans une toile exposée au Salon de 1787 et aujourd'hui conservée au Musée de Dijon.
Notre étude, non signée selon l'habitude de Delaroche, peut également être mise en rapport, du point de vue de son organisation spatiale, avec *L'assassinat du duc de Guise* (conservé au château de Chantilly), que Delaroche peindra en 1834, et dont le processus créatif s'étala sur plusieurs années.

Paul DELAROCHE, attribué à
(Paris, 1797- Paris, 1856)

Femme au chevet d'un personnage alité

Plume et lavis d'encre brune

16x17 cm

Circa 1830

On peut sans grande hésitation classer cet intéressant et beau dessin dans le courant romantique naissant, qui se développe avec Gros, Delaroche, Delacroix, Alexandre-Evariste Fragonard, ou encore Richard Parkes Bonington (cf N°102 vente Artcurial 30/03/2011) vers le milieu des années 1820.
Granet fit également une utilisation similaire du lavis, mais dans un style beaucoup moins vigoureux et « viril », plus velouté, avec des effets de transparence et de contraste plus prononcés et subtils.
On peut aussi y déceler des éléments que Victor Hugo utilisera dans ses compositions au lavis brun très libres voire surréalistes.
Le sujet semble être celui d'une femme (ou un jeune homme ?) assise au chevet d'un homme alité, peut-être mourant. Plus précisément, on pense à la mort d'un peintre de la Renaissance, qui pourrait être Raphaël ; ce thème avait été traité par le néo-classique Monsiau en 1804, et un peu plus tard par Pierre-Jérôme Lordon (1780-1838), un élève de Prud'hon et de Gros (collection particulière).
Concernant l'auteur, il existe une réelle et visible proximité stylistique avec Paul Delaroche, comme on peut le constater avec les trois exemples suivants, et particulièrement avec le premier d'entre eux : le trait, les formes esquissées des visages, les hachures, le filet d'encadrement du dessin, constituent un sérieux faisceau de présomptions.
1. Henri III écartant une tapisserie, étude pour l'assassinat du duc de Guise (19,6 x 29,3 cm) Musée Condé de Chantilly
2. Cavalier accompagné d'un homme portant une échelle devant une foule Musée du Louvre
3. La défaite des gantois Vente Chicago 12/05/2012
Par prudence nous ne donnons pas en plein ce dessin à Delaroche, mais l'attribution reste cependant très probable.

Auguste-François Barthélémy DESMOULINS
(Paris, 1788 Paris, 1856)

L'abdication de Marie Stuart le 26 juillet 1567

Plume et lavis d'encre brune

Signé en bas à gauche

21,5 x 27 cm

Auguste-François Desmoulins fut essentiellement un peintre d'histoire, qu'il traita sous angle "troubadour" comme avec notre composition, ou bien avec un côté plus "historicisant" comme avec les grandes peintures qu'il réalisa pour le musée de l'histoire de France au château de Versailles.
Domicilié 33 rue d'Hauteville à Paris, il exposa au Salon à partir de 1819 jusqu'en 1845, et obtint une médaille en 1822.
La scène représente le moment où Marie Stuart, retenue prisonnière dans sa chambre dans une tour de l'austère château de Loch Leven près d'Edimbourg, est forcée de signer les deux actes de son abdication par Lord Patrick Lindsay, Lord William Ruthven et Sir Robert Melville, menés par le comte de Murray, chef du parti protestant, demi-frère de Marie Stuart (qui devient régent d'Ecosse par cette abdication).
La reine, avec une expression de douleur, relève la manche gauche de sa robe en faisant voir les marques violettes que les doigts de Lindsay ont imprimé sur son bras, et dit: "Je prends à témoins tous ceux qui se trouvent dans cette chambre, qu'en apposant ici ma signature, je ne fais que céder à la violence".
On reconnaît aisément Lindsay en armure, un homme rude, grossier et à la barbe sombre; le personnage aux cheveux blancs est peut-être Robert Melville, ancien conseiller de Marie Stuart, fin, intelligent, prudent et de caractère conciliant; Murray, un homme digne, ferme et décidé, est probablement le protagoniste qui désigne avec autorité les deux actes, le plus intéressé dans l'affaire.

Derrière Marie Stuart se tient son entourage, avec possiblement: en blanc, Catherine Seyton, sa suivante âgée de 16 ans; en sombre, une autre de ses suivantes, Marie Fleming, qui ne s'intéresse qu'aux coiffures et aux vêtements; Roland Graeme, son jeune page âgé de 17 ans.
Comme l'explique Nicole Cadène dans sa thèse de 2002, "le personnage de la veuve de François II de Valois devenue reine d'Ecosse (1542-1587) et son sort tragique connaissent entre 1820 et 1850 un véritable engouement auprès du public français : une partie de l'opinion trouve là en effet l'occasion d'opérer un processus d'identification entre ce personnage du XVIe siècle et des héroïnes plus proches dans le temps. La reine déchue et captive puis décapitée est d'abord identifiée à Marie Antoinette. Mais à partir de 1820 c'est surtout au personnage bien vivant de Marie Caroline, duchesse de Berry, qu'est associée la figure de la reine d'Ecosse".
La pièce de Schiller "Marie Stuart" et surtout le roman de Walter Scott "L'Abbé" (centré sur le personnage du jeune page Roland Graeme) qui parait le 2 septembre 1820, expliquent la multiplication des oeuvres littéraires (théâtrales surtout) et des représentations iconographiques à partir de 1820.
Ainsi, au Salon de 1833, quatre tableaux mettaient en scène des épisodes de la vie de Marie Stuart dont deux, son abdication (tableaux d'Alphonse Lavauden, sous le N°1460, et de Louis-Henri Hautier sous le N°165). Auparavant, des artistes comme Eugène Deveria, Abel de Pujol ou même le paysagiste Philippe Budelot s'étaient confrontés au sujet.
Il est à noter qu'il existe tout de même des exemples d'iconographie artistique sur le thème de Marie Stuart en dehors de cette période 1820-1850. Ainsi, dès les années 1780, Fragonard avait exécuté une petite peinture (32 x 24 cm, vente Christie's Londres, 05/07/2011) illustrant cet épisode de l'abdication. A contrario, Eugène Lami réalisait en 1865 une gouache sur le même thème (23 x 31 cm, vente Tajan, 09/04/2008) aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts de La Rochelle.

Claude-Louis DESRAIS
(Paris, 1746 Paris, 1816)

La signature du Concordat par Pie VII et Napoléon Bonaparte, le 16 juillet 1801

Plume, encre de Chine et lavis de bistre, rehauts de gouache blanche

Signé en bas à gauche

20 x 30,2 cm

Desrais est connu pour ses charmants dessins représentant les scènes de la vie quotidienne parisienne et ses petits métiers, ainsi que pour ses vignettes d'illustration. Elève de Cochin et de Francesco Casanova à l'Académie Royale de Peinture, il a aussi réalisé de nombreuses compositions historiques décrivant des scènes de la Révolution, de l'Empire et du début de la Restauration. Son style est assez aisément reconnaissable, avec un trait gracile et l'usage des rehauts de blanc.
Signé à 2 heures du matin dans le cabinet de Bonaparte aux Tuileries, le texte du Concordat déclare la religion catholique "religion de la grande majorité des citoyens français" et abolit la loi de 1795 séparant l'Église de l'État. En contrepartie, le Saint-Siège reconnaît le Consulat et accepte que les évêques soient nommés par le Premier consul. Cette signature met fin à 10 ans de querelles entre le Vatican et la France, et assure le retour de la paix religieuse dans le pays. Le Concordat sera promulgué le 8 avril 1802 et Pie VII sacrera Napoléon empereur en 1804.
L'iconographie la plus célèbre de cet événement est le magnifique dessin au lavis (48x60 cm) du baron Gérard, exécuté en 1802/1803, et conservé à Versailles.
Au-delà des aspects stylistiques, il existe plusieurs différences avec le dessin de Desrais.
Desrais l'illustrateur donne une dimension plus symbolique à l'événement, peut-être moins respectueuse de l'exactitude historique. Ainsi Napoléon est assis sur une chaise encore de style Louis XVI, alors que Gérard le montre sur son fauteuil crée par Jacob, et qu'il utilisera souvent; chez Desrais, Bonaparte porte son uniforme militaire, alors que chez Gérard, il est vêtu de son habit de 1er Consul.
Par ailleurs, le dessin de Desrais nous ramène à un débat "historique" qui à ce jour reste non tranché. Napoléon était-il gaucher ou droitier? La légende selon laquelle le corse était un génial gaucher est souvent (mais pas systématiquement) contredite par l'iconographie artistique; mais aucune analyse graphologique ou source de l'époque n'a pu réellement l'infirmer. On a pu dire que Napoléon était ambidextre, ou bien un gaucher qu'on avait forcé à devenir droitier. Gérard le représente droitier.
Peut-être faut-il donner crédit à la représentation de Desrais, mais le fait de lui mettre une plume dans la main gauche (tout comme à Pie VII d'ailleurs) relève possiblement d'une contrainte de composition du dessin.

Claude-Louis DESRAIS
(Paris, 1746 Paris, 1816)

Louis XVIII reçoit le duc d'Orléans le 12 mai 1814 au palais des Tuileries

Encre et lavis de bistre, rehauts de gouache

19,5 x 27 cm

Vers 1814

Desrais est connu pour ses charmants dessins représentant les scènes de la vie quotidienne parisienne et ses petits métiers, ainsi que pour ses vignettes d'illustration. Elève de Cochin et de Francesco Casanova à l'Académie Royale de Peinture, il a aussi réalisé de nombreuses compositions historiques décrivant des scènes de la Révolution, de l'Empire et du début de la Restauration. Son style est assez aisément reconnaissable.

Suite au retour des Bourbons sur le trône de France, le duc d'Orléans (futur Louis-Philippe) avait quitté Palerme (où, depuis plusieurs années, il était en exil) le 24 avril 1814, et logeait à Paris dans un hôtel rue de la Grange Batelière, d'où, le 12 mai, il se rendit aux Tuileries, seul et à pied, en remontant la rue Richelieu. Comme on le voit sur notre dessin, son cousin Louis XVIII lui prodigua un accueil assez chaleureux, et dès le 15 mai, le nomma Colonel-Général des hussards et le fit Pair de France. A partir de septembre 1814, lui et sa famille retrouvèrent leur ancienne résidence du Palais Royal, où se produisit le 25 octobre la naissance du Duc de Nemours.

Achille DEVERIA
(Paris, 1800 Paris, 1857)

Jeune femme donnant à manger à des petites mendiantes

Aquarelle

Signée en bas vers le centre

22 x 17 cm

Circa 1828

Achille Deveria nous montre dans cette aquarelle, réalisée dans l'esprit de ses albums lithographiés, tout le charme et le talent de l'illustrateur romantique qu'il est à l'époque.
Le décor, probablement imaginaire, est inspiré par le palais du Luxembourg

Stefano DONADONI
(Bergame, 1844 Rome, 1911)

L'Arc de Titus à Rome

Aquarelle

Signée en bas à droite

38 x 55 cm

Né le 1er octobre 1844 dans les environs de Bergame. Il débute sa formation artistique à l'école d'Andréa MARENZI, peintre de l'Académie et disciple de P. RONZONI. Un autre peintre de Bergame, Costantino ROSA, naturaliste, semble avoir influencé au moins la première période d'activité de DONADONI. Il participe en 1881 avec un certain succès à l'Exposition Nationale des Beaux Arts de Milan avec trois œuvres très réalistes : Bergame antique, Le Chevrier et Le Pallazo della Ragione. Avec son épouse Angelica HILLS et ses enfants Alexander et Elizabeth, DONADONI part s'installer à Rome vers 1882. Il participe alors dès 1883 à l'Exposition des Beaux Arts à Rome avec trois œuvres : L'église de San Salvatore, L'église de San Maria Maggiore et La chapelle de Bartolomeo Colleoni de Bergame. La plupart des œuvres de la vaste production de DONADONI sont conservées au Palazzo Braschi et au Grafica Cabinetto de Rome. Dans la première institution sont conservées environ 400 aquarelles représentant avec beaucoup de fidélité les grands monuments de la ville et réalisées entre 1891 et 1911. DONADONI meurt à Rome le 4 février 1911. En 1924, sera organisé à Castel Sant'Angelo à Rome une exposition rétrospective de ses huiles et aquarelles.
DONADONI fut un artiste capable d'insérer les bâtiments séculaires les plus typiques de Bergame et Rome dans des scènes de vie quotidienne, réussissant à donner à ses œuvres une certaine aura romantique empruntée d'une douce naïveté, à l'exemple de cet Arc de TITUS ici représenté.
L'arc de triomphe a été érigé à Rome par l'empereur Domitien, frère de TITUS, peu après la mort de ce dernier en septembre 81 pour commémorer la prise de Jérusalem et la destruction du second temple de Jérusalem. L'arc est ensuite intégré dans une forteresse au cours du Moyen Age. Ce sera en 1822 que celui-ci sera libéré des constructions alentours et reconstitué par l'architecte italien Guiseppe VALADIER.

Gustave DORE
(Strasbourg, 1832 Paris, 1883)

Projet pour la pêche miraculeuse

Crayon

35 x 44 cm

Cachet rouge de l'atelier en bas à droite

Circa 1863

Parmi les nombreux livres que Gustave Doré illustra pendant sa carrière, la Bible, parue en France en 1865, est peut-être celui qui le mobilisa le plus, aussi bien dans son processus créatif (241 illustrations), que dans l'exploitation "commerciale" qu'il en fit, notamment dans les pays anglo-saxons, qui apprécièrent beaucoup ces œuvres.

Notre dessin est très certainement un premier projet pour illustrer cet épisode du nouveau Testament se déroulant sur le lac de Génésareth; un projet correspondant davantage au début du texte de saint Luc, car il montre Jésus sur la barque des pêcheurs et s'adressant à Simon pour lui proposer de relancer ses filets à l'eau. La version définitive montre l'accomplissement du miracle avec les filets remplis de poissons à craquer.

Alexandre DUBUISSON
(Lyon, 1805 Versailles, 1870)

Le dernier relais: route de Lyon à Grenoble

Huile sur toile

Signée et datée 1859 à gauche vers le milieu

65 x 94 cm

Expositions: Salon de Paris de 1859, sous le numéro 943
Salon de Lyon de 1860, sous le numéro 254

Avec ce lumineux tableau au coloris brillant et à l'atmosphère animée, nous assistons aux derniers moments d'une organisation qui existait en France depuis la fin du Moyen-Age. Sous le second Empire, les relais de poste sont effectivement de plus en plus concurrencés par le chemin de fer; leur fréquentation est en forte baisse, au point qu'ils seront définitivement et officiellement fermés en 1873.

La biographie d'Alexandre Dubuisson est lacunaire, ce qui est étonnant pour cet artiste de l'école lyonnaise, relativement important et qui exposa très régulièrement au Salon de Paris de 1835 à 1869, et à celui de Lyon de 1833 à 1864. Nous savons qu'il intégra l'école des Beaux-Arts en 1827 avec pour maître le portraitiste et peintre d'histoire Louis Hersent. Malgré ce maître, il réalise dès ses premières expositions des tableaux de paysage de plus en plus souvent agrémentés d'animaux.
Il peint des passages de gué, scènes de moisson, de foires, des maquignons, des écuries, des relais de poste ou des haltes de cavaliers militaires... une diversité de thèmes que reprendra par exemple Veyrassat quelques années plus tard.

Il obtient son plus grand succès en 1844 avec un monumental et puissant *Equipage de chevaux de remonte sur le Rhône*, acquis par le musée de Lyon, et qui reçoit l'éloge de la critique parisienne et lyonnaise, ainsi qu'une médaille de 3ème classe.
Au Salon de 1857, un *Attelage de boeufs dans l'Isère* est acquis par l'état pour le musée d'Autun.
Ses derniers tableaux animaliers ont pour cadre la Normandie ou les environs de Versailles, où il termine sa vie.

Notre tableau est un excellent exemple de sa peinture réaliste et très vivante, au dessin franc, dans laquelle il sait avec talent jouer de la lumière et des ombres.
A gauche la malle-poste ou la diligence arrive à toute allure, le cocher donnant les derniers coups de fouet à son attelage de chevaux avant le relais. Le maître de poste, vraisemblablement un agriculteur ou un maquignon, a déjà préparé les montures et aide son postillon à les retenir et calmer leur impétuosité. Les chevaux, vigoureux et à la robe brillante, ont l'oeil vif et piaffent d'impatience. Il faut ici noter qu'à l'époque la réalité était différente, avec des chevaux postiers qui étaient loin d'avoir cette belle apparence de chevaux de concours. Il s'agit probablement de percherons, comme le précise le titre de l'oeuvre lors de son exposition au Salon de Lyon: *Le dernier relais, chevaux percherons: route de Lyon à Grenoble.*
Le relais de poste pourrait être celui de Voreppe.

Lyon rendra hommage à Dubuisson en 1904 avec une grande exposition rétrospective, mais c'est le musée de Grenoble (il habitait tout près à Pont-de-Claix) qui conserve le plus grand nombre de ses tableaux.

Alexandre-Hyacinthe DUNOUY
(Paris, 1757 - Jouy en Josas, 1841)

Paysage italien au sud des Abruzzes

Huile sur toile

46x38 cm

Important artiste néo-classique de la fin du 18ème et du premiers tiers du 19ème siècle, Dunouy s'inscrit, avec des peintres comme Jean-Victor Bertin ou Bidauld, dans la tradition du paysage historique initiée par Pierre-Henri de Valenciennes. Il réalise plusieurs séjours en Italie: une première fois à la fin des années 1780, où il parcourt les régions romaine et napolitaine. Une autre fois entre 1810 et 1815, période où il est le peintre officiel de Murat au Royaume de Naples. Il continue à recevoir des commandes royales sous Louis XVIII. Il expose au Salon à partir de 1791 (date de son retour d'Italie) jusqu'en 1833.

Ses tableaux ont toujours une atmosphère calme, une lumière douce dans une palette de tons gris/vert/bleu caractéristique, qui rappelle quelque peu les œuvres d'Etienne Allegrain réalisées un siècle plus tôt. Paul Marmottan disait de lui:"... il doit être placé au premier rang des paysagistes...comme imagination, poésie, coloris et dessin... Dunouy a figuré à toutes les expositions de son temps".

Notre tableau, à l'ambiance très pastorale, pourrait dater de la fin du XVIIIème siècle, exécuté ou bien en Italie, ou bien à Paris à partir des nombreuses études réalisées en plein air, selon le principe du paysage recomposé en atelier. L'endroit représenté se situe très vraisemblablement dans le centre de l'Italie, à mi-chemin entre Rome et Naples, au sud de la région du Latium, dans la province de Frosinone. L'arrière-plan représentant les premiers reliefs de l'extrême sud de la chaîne montagneuse

des Abruzzes. Cette vue est par exemple reprise dans un autre tableau de Dunouy de 1801 (huile en triptyque formant paravent, 2,08 x 2,30 m, Christie's 27/01/2000), et encore dans un tableau donné à Philippe Budelot (huile sur toile, 30 x 47 m, Tajan 31/03/1995).
Il semble également que, même si le cadrage est plus large, on retrouve ce paysage dans deux autres œuvres de Dunouy: un tableau daté de 1792 (*Paysage d'Italie*, huile sur toile, 47 x 67,6 cm, Sotheby's 23/06/2004), un autre représentant *Isola del Liri et le château Boncompagni* (huile sur toile, 65,5 x 97,5 cm, Schuler Auktionen 19/09/2014). Notre tableau pourrait ainsi représenter un paysage de la vallée du fleuve Liri.

Musées: Metropolitan New-York, Louvre, Fontainebleau…

Alexandre-Hyacinthe DUNOUY
(Paris, 1757 - Jouy en Josas, 1841)

Paysage montagneux d'Italie au R° / Bâtiments italiens en ruines

Deux dessins double-face à la plume et au lavis de sépia

Un numéro "39" au rayon en haut à droite du recto

Monogramme en bas à droite du verso

10,7 x 17 cm et 11 x 17 cm

Exposition: probablement Galerie Prouté, Automne 1977

Important artiste néo-classique de la fin du 18ème et du premiers tiers du 19ème siècle, Dunouy s'inscrit, avec des peintres comme Jean-Victor Bertin ou Bidauld, dans la tradition du paysage historique initiée par Pierre-Henri de Valenciennes. Il réalise plusieurs séjours en Italie: une première fois à la fin des années 1780, où il parcourt les régions romaine et napolitaine. Une autre fois entre 1810 et 1815, période où il est le peintre officiel de Murat au Royaume de Naples. Il continue à recevoir des commandes royales sous Louis XVIII.
Il expose au Salon à partir de 1791 (date de son retour d'Italie) jusqu'en 1833.
Ses tableaux ont toujours une atmosphère calme, une lumière douce dans une palette de tons gris/vert/bleu caractéristique, qui rappelle quelque peu les œuvres d'Etienne Allegrain réalisées un siècle plus tôt. Paul Marmottan disait de lui:"... il doit être placé au premier rang des paysagistes...comme imagination, poésie, coloris et dessin... Dunouy a figuré à toutes les expositions de son temps".
Nos dessins proviennent probablement de carnets de croquis et études réalisés sur le motif, dont se servait ensuite l'artiste pour composer en atelier ses tableaux.

Musées: Metropolitan New-York, Louvre, Fontainebleau…

Jean DUPLESSIS BERTAUX
(Paris, 1747 Paris, 1819)

Bataille d'Austerlitz le 2 décembre 1805

Encre noire sur papier

Signé en bas à gauche

14,5 x 25 cm

Élève du peintre néo-classique Joseph-Marie Vien, Duplessis-Bertaux fut un talentueux dessinateur, peintre et graveur spécialisé dans les sujets historiques contemporains, en particulier la Révolution et les campagnes militaires de Napoléon. Il figura au Salon en 1795 et 1805. Il signait ses oeuvres Duplessi-Bertaux. Concernant la date de sa mort, Charles Gabet dans son "Dictionnaire des artistes de l'Ecole Française au XIXème siècle", et Paul Marmottan dans son "Ecole française de peinture: 1789-1830", indiquent tous deux 1813.
Le Musée Bonaparte à Ajaccio conserve ses eaux-fortes des batailles de Bonaparte d'après Carle Vernet et le château de la Malmaison conserve plusieurs dessins illustrant des scènes militaires du 1er Empire. C'est à Versailles que l'on trouve son tableau peut-être le plus célèbre: *La prise des Tuileries le 10 août 1792.*
L'extrême finesse et précision de notre dessin à la plume, ainsi que son élégance malgré une certaine sécheresse, rappelle Jacques Swebach-Desfontaines ou encore les oeuvres de Carle Vernet composant les "Tableaux historiques des campagnes d'Italie" (que Duplessis-Bertaux avait d'ailleurs gravées dans les toutes premières années du XIXème siècle). Notre dessin est très vraisemblablement préparatoire (l'artiste a pu réaliser plusieurs dessins pour aboutir à la version définitive de la gravure) à la proche gravure de Duplessis-Bertaux, composée, dessinée et gravée par lui-même, terminée par Bovinet, et dédiée à son Altesse Impériale Madame Mère.
La scène décrit le coeur de la bataille, avec l'enfoncement de l'armée russe sur le plateau de Pratzen par la cavalerie de Bessières, Rapp et d'Erlon, tandis que Soult poursuit l'acheminement de ses canons sur le plateau. On reconnaît l'Empereur au centre de la composition, à cheval et de dos, dirigeant la manoeuvre au sein de son état-major, avec de part et d'autre des bataillons de sa garde impériale.

Jean-Baptiste Henri DURAND-BRAGER
(Dol, 1814 - Paris, 1879)

Vue de la Rocca San Nicola à Licata en Sicile

Huile sur panneau de la maison Vieille

Monogrammée en bas à gauche et situé au dos

22 x 35 cm

D'abord élève de GUDIN, DURAND-BRAGER entre ensuite dans l'atelier d'ISABEY après avoir effectué plusieurs campagnes au long cours, il parcours l'Europe, puis l'Algérie, le Sénégal et les cotés atlantiques de l'Afrique. En 1840, il fut attaché à l'expédition chargée de rapporter en France, les cendres de Napoléon 1er. Il fut décoré de la croix de chevalier de la Légion d'honneur en 1844 et devint officier en 1865. Il rentre en France fin 1843 et est chargé l'année suivante de deux commandes d'état. Plus tard, il peignit pour le Tsar de Russie et l'Empereur d'Autriche (1886). Il publia également plusieurs albums sur la marine. Il eut pour élève Charles Euphrasie KUWASSEG et Edouard ADAM. Il repose aujourd'hui au cimetière du Père Lachaise (31ème division)

La composition, peinte depuis la plage, présente l'ilot de la Rocca San Nicola situé sur la commune de Licata en Sicile.L'île, qui est un peu plus qu'un rocher, est séparée de la Sicile que par 120 mètres et enserre une bande de mer reconnue pour sa beauté, propre, claire et riche en poissons.
Des traces de peuplement humain remontant à l'antiquité gréco-romaine sont présentes sur l'ilot, tracées à même le rocher.
Au fond de la bande de mer, sur les rochers, a été installée une madone à l'endroit précis où ont été retrouvés les restes anciens de navires commerciaux échoués après avoir recherché un abris lors d'intempéries.

Musées : Bordeaux, Laval, Nantes, Versailles

Jules Alexandre DUVAL-LECAMUS
(Paris, 1814 Saint-Cloud, 1878)

Un tête à tête

Huile sur toile

signée en bas à droite

86 x 68 cm

Exposition : très probablement Salon de Paris de 1847 sous le numéro 556
Salon de Boulogne/Mer de 1847 sous le numéro 254
Salon de Rouen de 1862 sous le numéro 336
Salon de Lyon de 1863 sous le numéro 209

Fils ainé de Pierre DUVAL-LECAMUS, il fut aussi son élève et celui de P. DELAROCHE et de DROLLING, ayant le deuxième prix de Rome en 1838. Il exposa au Salon de Paris de 1843 à 1867, obtenant une médaille de troisième classe en 1843 et de deuxième classe en 1845.
Il fut décoré de la croix de la Légion d'honneur en 1895.
Sa production considérable passe des sujets religieux à des scènes de genre. Il a réalisé des peintures décoratives pour l'église de Saint-Cloud.
Notre tableau est à rapprocher de deux compositions actuellement connues que par leur lithographies à savoir *Premières Amours de J.J. ROUSSEAU* (probablement le tableau présenté au Salon de Paris en 1845 sous le numéro 549) ou encore *J.J. Rousseau écrivant son Héloïse* (Salon de Paris de 1846 sous le numéro 593) dont les portraits comportent une réelle ressemblance aussi bien dans l'attitude des personnages que dans leur description physique.

Musées : Bagnères-de-Bigorre, Mayenne, Nice…

Nous remercions Madame Jessica VOLET pour son aide apportée à la rédaction de cette notice.

Augustin ENFANTIN
(Belleville, 1793 Naples, 1827)

Portrait de jeune homme assis

Crayon et sanguine

25,5 x 19,5 cm

Malgré sa carrière météorique, Enfantin n'en reste pas moins un important artiste, symbole de la transition entre classicisme et romantisme. Il fut, en compagnie de Corot, Caruelle d'Aligny, entre autres, un des premiers paysagistes à aller en forêt de Fontainebleau au tout début des années 1820.
Né de parents aisés, avec un père banquier, il fut l'élève de Jean-Victor Bertin et de Charles Cicéri. Il effectua des voyages en Angleterre, Espagne et Suisse. En 1824, il séjourne en Normandie en tant que collaborateur du Baron Taylor et y réalise des dessins pour les Voyages pittoresques.
En 1825 il est probablement à Rome avec ses amis Corot et Caruelle, et notre dessin date possiblement de cette époque.
De toutes les œuvres d'Enfantin il émane calme et sérénité.
En 1827 il expose pour la première et dernière fois au Salon ; il habite alors au 6, rue du Faubourg Poissonnière à Paris. Il effectue ensuite un dernier voyage sur la côte méditerranéenne ; il passe notamment par Marseille, et continue jusqu'à Naples. C'est là qu'il meurt le 15 octobre, d'une fièvre foudroyante.
Son frère cadet Barthélemy-Prosper (1796-1864) fut un des chefs de file du mouvement progressiste saint-simonien.

Musées : National Gallery, San Francisco, Carnavalet, Rouen, Besançon…

FEREOL, Louis-Auguste SECOND, dit
(Amiens, 1795 Orléans, 1870)

Vue prise aux environs de Fontainebleau

Huile sur toile

Signée et datée 1841 en bas à droite

55 x 65 cm

Exposition: Salon de Paris de 1842 sous le numéro 665

Louis-Auguste Second, connu sous le nom de Fereol, eut une intéressante carrière artistique protéiforme.
Il naquit dans un milieu d'acteurs: lui-même fils de comédien, il était le cousin de Marie Dorval (la célèbre actrice romantique qui fut la maîtresse d'Alfred de Vigny) et le neveu de Mademoiselle Mars. Après avoir fait l'école militaire de Saint-Cyr, il devient sous-lieutenant dans la jeune garde impériale, et participe à la campagne de France en 1814. Mais il se reconvertit vite dans le spectacle et devient en 1817 chanteur lyrique (ténor) à l'Opéra Comique où il officie jusqu'en 1838, avant d'exercer ses talents au Théâtre de la Renaissance.
Il est également auteur dramatique (il écrit par exemple "Cinq ans d'entr'acte" en 1833). Personnage assez célèbre à l'époque, son portrait en miniature par Paul Gomien est exposé au Salon de 1835.

La peinture est une autre de ses activités, et non des moindres. Elève de Xavier Leprince, il expose dès 1824 au Salon, et ceci très régulièrement jusqu'en 1848. En 1834, il n'y présente pas moins de 7 tableaux! Il s'agit essentiellement de paysages, d'un style assez classique, représentant des vues du Nord (Douai, Boulogne...), de Picardie (Amiens), de Paris et ses environs, de Fontainebleau, et surtout de la Sologne

et d'Orléans, ville dont il a fréquenté le lycée. Au Salon, il est domicilié à Paris à différentes adresses dans le quartier des Batignolles jusqu'en 1835, puis à Orléans à partir de 1837.
Veuf en 1832 de sa cousine Eugénie Boutet de Monvel qu'il avait épousée en 1822, il se retire dans sa propriété de "L'ormette" à Saint-Denis en Val dans le Loiret avant de s'installer définitivement à Orléans même en 1846. Il y mène une vie sociale assez active (il y avait déjà fondé l'Institut Musical par exemple). Son fils Félix y naît en 1825, et y sera avocat avant d'embrasser une carrière de médecin.
Bonapartiste convaincu, titulaire de la médaille de Sainte-Hélène, il reçoit la légion d'honneur en 1862. Son patriotisme exacerbé se manifeste une dernière fois lorsqu'il se suicide le 5 septembre 1870 après avoir appris la capitulation de Sedan. Il est l'arrière-grand-père des frères Jacques et Pierre Brissaud, les célèbres peintres et illustrateurs.

Johann-Christian FIEDLER
(Pirna, 1697 Darmstadt, 1765)

Le buveur fumeur de pipe

Huile sur panneau

Traces de signature et de date (175…) en bas à droite

Ancien cachet de collection en cire rouge au dos

16,5 x 12,5 cm

Ce petit panneau mêlant portrait et nature morte (avec les objets du fumeur: couteau, carotte de tabac), peint avec raffinement, présente une belle harmonie de tons gris/bleu sur un fond brun/vert, relevée par la claire palette et le beau traitement des carnations. D'autres détails comme la mousse de la bière et le reflet du verre, ou encore les poils de barbe, rappellent l'esprit méticuleux des peintres hollandais du XVIIème. Vedette de cette composition proche de la scène de genre, cet homme d'un certain âge parait visiblement heureux de son sort et lève son verre à la santé du spectateur.
Après des études de droit à Leipzig, Fiedler se spécialisa à partir de 1717 dans les miniatures, qu'il exposa pour la première fois au salon de Brunswick en 1719. C'est là qu'il rencontra son protecteur le Duc de Brunswick, qui lui permit d'effectuer un séjour en France, où il se perfectionna auprès de Hyacinthe Rigaud et de Nicolas de Largillière. A son retour en Allemagne en 1724, il devint principalement peintre portraitiste de la cour de Hesse-Darmstadt, ce qui ne l'empêcha pas de travailler aussi pour les cours de Mayence, Erlangen, Schlangerbad ou Zweibrücken.
Ami d'Alexander Thiele, Fiedler eu aussi l'occasion de peindre des tableaux avec Christian Georg Schutz et forma plusieurs élèves dont Tischbein.
Notre tableau est proche dans son sujet, son format et sa facture, d'une paire d'huiles sur cuivre datées de 1762, signées JC Fiedler, et passée en vente publique à Stuttgart en 2005.
Dans ces petits formats intimistes et pleins de vie, typiques des peintres de la région de Francfort, Fiedler apparaît plus habile que dans ses portraits officiels d'une certaine raideur.
A noter également une assez étonnante proximité stylistique avec *Le buveur suisse* du peintre franc-comtois Gaspard Gresly (1712-1756), qui s'était fait une spécialité des portraits de gens simples et des scènes du quotidien.

Louis-François FRANCAIS
(Plombières, 1814 Paris, 1897)

Le bassin d'Apollon dans le parc du château de Versailles

Plume et lavis d'encre

Signé et daté (18)67 en bas à droite

16 x 24,5 cm

Œuvre en rapport: estampe de Paul Jonnard-Pacel, *Le Tapis Vert de Versailles*

D'abord commis de librairie à Paris, Français étudie le dessin avec COROT. Paysagiste avant tout, et héritier de Pierre-Henri VALENCIENNES, il appartient à l'Ecole de Barbizon dont il est un des meilleurs représentants. Le critique d'art André MICHEL le considérait d'ailleurs comme le meilleur paysagiste de la fin du XIXème siècle.
Français séjournait souvent à Bougival, non loin de Versailles.

Notre dessin servit de modèle à une lithographie de Paul Jonnard-Pacel (1840-1902), qui réalisa notamment des gravures pour illustrer Gargantua, titrée *Le Tapis Vert de Versailles* et vraisemblablement publiée en 1875. Le Tapis Vert est le nom usuellement donné à la large bande de gazon entre le bassin de Latone et celui d'Apollon dans le parc de Versailles.
L'étiquette au dos du montage indique que Français avait son atelier au 3, rue Carnot (17ème arrondissement de Paris) en 1867.

Musées: Louvre, Orsay, Metropolitan de New York, Lyon, Grenoble, Bordeaux, Rouen, Nantes, Troyes, Lille, Dijon, Châteaux de Fontainebleau et de Chantilly…

Jean-François GIGOUX, attribué à
(Besançon, 1806 Besançon, 1894)

Portrait présumé de Charles Blanc examinant des dessins

Crayon et rehauts de craie blanche

38x26 cm

Circa 1840/1850

Elève du baron Gros, Gigoux s'inscrit dans le mouvement romantique. Célèbre pour ses illustrations, il l'est aussi pour ses nombreux portraits de personnalités artistiques, souvent diffusés par la lithographie; il fut par ailleurs un important collectionneur.
Figure majeure de la critique et du goût académique au milieu du XIXème siècle, Charles Blanc (1813, Castres - 1883, Paris) occupa le poste Directeur des Beaux-Arts de 1848 à 1852, puis de 1870 à 1873; également rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux Arts*, il était proche de nombreux artistes, et particulièrement de Gigoux. Son frère aîné Louis devint un représentant emblématique du progressisme social.
La technique de notre dessin (les hachures) et la pose du modèle rappellent des dessins de Gigoux, par exemple certains conservés au musée des Beaux-Arts de Rouen. Carton maintenu entre ses jambes, feuille examinée en "connoisseur", Charles Blanc est ici portraituré dans l'exercice de sa fonction.

Adolphe Paul GIRALDON
(Marseille, 1855 Paris, 1933)

Le Château-Gaillard, au Petit-Andely

Huile sur panneau d'acajou de la Maison Prévost à Paris

Signée et datée « A. GIRALDON 88 » en bas à droite

39,5 x 32 cm

Exposition : Salon de Paris de 1888 sous le numéro 1126

Il s'agit ici de la première œuvre exposée par GIRALDON au Salon des Artistes Français à l'occasion de l'Exposition des Beaux-Arts de 1888, présentée sous le numéro 1126 et titrée *Le Château-Gaillard, au Petit-Andely*

GIRALDON fut élève de François Louis FRANÇAIS, de LEQUIEN et de Luc Olivier MERSON. Parti vivre à Glasgow, il exposa au salon de Paris à partir de 1888. Il fut nommé professeur d'arts décoratifs à l'Ecole des Beaux-Arts de Glasgow, et créa des modèles de meubles et de bijoux, de tissus et de reliures en même temps qu'il illustra différents ouvrages (MUSSET, VIRGILE, REGNIER)
Son aisance dans l'ornementation se retrouve dans l'organisation de ses toiles.

Musée : Toulouse (Musée des Augustins)

François GIRARDON, suiveur de
(Troyes, 1628 Paris, 1715)

Trophée d'armes au casque

Sanguine

38 x 23 cm

Première moitié du XVIIIème siècle

Ce dessin à la sanguine reprend un des reliefs que François Girardon dessina pour la balustrade du bosquet des Dômes, dans les jardins du château de Versailles.

Tous différents, ces 44 reliefs (20 rectangulaires et 24 carrés) qui ornent la balustrade du bosquet des Dômes furent réalisés entre 1676 et 1678 sur des dessins et modèles de Girardon.
Notre relief (inventorié à la Restauration sous le numéro MR 2698), qui est le quatorzième trophée carré à partir de l'entrée nord du bosquet, ne semble pas faire partie des onze reliefs sculptés par Girardon lui-même ; il est plus probablement l'œuvre de Pierre Mazeline, Gilles Guérin ou Jean Raon. Ses dimensions réelles sont de 47 x 49,4 cm.
L'auteur du dessin n'a pu être identifié, mais nous connaissons une autre sanguine de la même main, au même sujet de trophées militaires, passée en vente publique il y a quelques années.

Nous remercions Cyril Pasquier pour l'identification du sujet de ce dessin.

Eugène GIRAUD
(Paris, 1806 Paris, 1881)

Portrait de jeune femme à la robe noire

Pastel sur papier marouflé sur toile

Signé et daté 1839 à gauche vers le bas

40 x 32 cm

Après avoir effectué ses études à Orléans, Eugène Giraud commence son apprentissage en 1820 chez Louis Hersent avant d'entrer à l'Ecole des Beaux-Arts en 1821. Il remporte en 1826 le grand prix de Rome en gravure et commence à exposer au Salon de Paris vraisemblablement à partir de 1834 (un Giraud, domicilié 8 rue de Chaillot à Paris, expose des paysages en 1831), avec des portraits.
Avec son frère Charles-Sébastien (qui sera un des premiers peintres à se rendre à Tahiti dans les années 1840), il fréquente le milieu artistique romantique (Delacroix, Chopin, George Sand, Musset, Alexandre Dumas...).
Suite à un voyage en 1846 avec Alexandre Dumas en Espagne, puis en Algérie et jusqu'en Egypte, il réalisera un certain nombre de tableaux orientalistes (très académiques et idéalisés, exécutés en atelier d'après les études de voyage), complétant ainsi son corpus jusqu'alors essentiellement composé de portraits, de scènes de genre, mais aussi de caricatures et de quelques tableaux d'histoire.
Déjà plusieurs fois récompensé par des médailles au Salon, il a l'opportunité de rencontrer la princesse Mathilde en 1847, et devient alors son ami, son professeur, et son artiste attitré; il séjourne souvent à Saint-Gratien, lieu de la résidence d'été de la princesse à partir de la fin des années 1850.
La reconnaissance de son talent par l'Etat se traduit par la Légion d'Honneur.
Artiste voyageur, (il visite l'Italie en 1835, la Turquie et la Grèce après son voyage en Afrique du Nord, la Hongrie, l'Allemagne, la Suisse, l'Amérique), Giraud était le prototype du dandy bohème, peu adepte des honneurs ou conventions sociales.

Giraud fait partie des artistes, tels le sculpteur Antonin Moine, qui participent dans la deuxième moitié des années 1830 et dans les années 1840 à la remise au goût du jour du pastel, un genre jusqu'alors trop assimilé à "l'aimable" XVIIIème siècle et abandonné depuis quelques décennies.
Giraud expose ainsi pour la première fois ses portraits au pastel au Salon de 1834. En 1839, alors qu'il est domicilié 118, rue du Faubourg Poissonnière à Paris, il présente deux pastels sous le N°872, mais dont nous ne savons s'il s'agit de portraits d'hommes ou de femmes.
En 1840, il envoie trois peintures et trois pastels, dont deux portraits de jeunes filles, portant les N°706 et 707; notre oeuvre pourrait être l'un de ces deux pastels.
A l'occasion du Salon de 1844, la critique salue, notamment dans "L'Illustration", la manière fine, la facilité, la coquetterie et l'esprit qui caractérisent les pastels de Giraud, qui connaissent alors un véritable succès.

Gaspard GOBAUT
(Paris, 1814 Paris, 1882)

La bataille d'Eylau

Aquarelle

Signée en bas à droite

12,5 x 19,5 cm

Formé par Siméon FORT et Theodor JUNG, il fait son service militaire à Paris au Ministère de la Défense ou il sera embauché comme dessinateur en 1836. En peu de temps, il fait une carrière brillante et en remerciements de ses services, il est fait chevalier de la Légion d'Honneur en 1871.
Il exposa au Salon de 1840 à 1878 ou il obtint une médaille de troisième classe en 1847.
Il excella notamment dans la peinture à l'aquarelle représentant particulièrement les sujets de combats, exécutés avec une grande liberté de touche.

Musées : Chantilly, Pontoise, Versailles, Honfleur, Paris (Mus. Carnavalet)…

Nicolas Louis François GOSSE
(Paris, 1787 Soncourt, 1878)

Louis XI aux pieds de Saint François de Paule

Huile sur toile, rentoilée

68 x 90 cm

Circa 1844

Cette version autographe du tableau exposé au Salon de 1844 sous le N°830, et mentionné dans la collection de Napoléon III en 1858, relate un épisode historique survenu le 24 avril 1483 lorsque Louis XI, dangereusement malade, crut que Saint François de Paule pourrait le guérir.
Nous connaissons à ce jour trois autres versions autographes de cette composition. Une première (64 x 86 cm) appartient aux collections du Louvre, en dépôt au château de Loches. La deuxième (66 x 86,5 cm, datée 1843; acquisition vente publique du 27/09/2008 à Montluçon), qui serait la version du Salon, est conservée au Musée Anne de Beaujeu de Moulins. Une troisième appartient à une collection particulière.

Le catalogue du Salon, pour décrire la scène, reprenait un écrit de Philippe de COMMINES :
« Vers la fin de sa carrière, Louis XI dangereusement malade crut que Saint François de Paule pourrait le guérir; sur ses instances et celles du pape, le saint décide de quitter sa retraite et se rend au château de Plessis-les-Tours, avec ses disciples, où le roi, soutenu par sa fille Anne de Beaujeu, qu'il appelait son ange, et Jacques Coictier, son médecin, se jette à ses pieds et lui dit en levant vers lui les yeux suppliants :
- Mon père, ayez pitié de l'état où je suis, et rendez-moi la santé. - Je le voudrais, répondit le saint homme, mais je ne suis rien sur la terre qu'un pauvre pécheur comme vous, Dieu seul peut tout !

Derrière le fauteuil du roi se trouvent Olivier le Daim et Tristan-l'Hermite, grand-prévost ; en avant Galeotti, astrologue et guerrier célèbre, et près de lui le vieux lord Crawford, chef des archers de la garde écossaise.
Pendant sa maladie, notre roi ne portait que robes de satin et de velours cramoisi, fourrées de bonnes martres ».

Nicolas Gosse exposa deux autres tableaux au Salon de 1844, époque e à laquelle il était domicilié 7 rue de Lancry à Paris: *Maître Adam et le Prince de Gonzague* et *Portrait d'un avoué*.
L'accueil très favorable du public et de la critique de son "*Louis X*I" est confirmé par l'active « salonnière » Alida de Savignac (1790-1847), dans le deuxième article (publié en mai 1844) de ceux consacrés au Salon des Beaux-Arts dans le très conservateur « Journal des Demoiselles » :
« Voilà un bon tableau de chevalet, où l'intérêt du sujet ajoute au mérite de l'exécution.
Vers la fin de sa vie, Louis XI, tremblant devant le compte qu'il avait à rendre à Dieu d'une vie si peu chrétienne, pensa que les mérites de Saint François de Paule pourraient obtenir du ciel qu'il retardât au moins l'heure du Jugement.
Ce monarque cruel et despote, mais pourtant croyant, se prosterne aux pieds du saint dont toute la vie fut consacrée au soulagement des misères de l'humanité ; il veut que le bien, fait par François de Paule, serve de compensation à ses crimes politiques, à lui, Louis XI. Tous les hommes sont, pour le saint, des frères, des fils, des pères… Le roi, qui a été mauvais fils, frère cruel, père indifférent, maître impitoyable, a, comme vous le voyez, plus d'un marché à lui offrir… Le saint exhorte le roi à travailler lui-même à sa réconciliation avec Dieu. Auprès du moribond agenouillé sont les seuls êtres qu'il aime, parce qu'il reconnaît pour lui leur utilité : ce sont Mme de Beaujeu, sa fille, dont la main habile doit affermir la couronne sur la tête débile du jeune Charles ; Coictier, le médecin, et le prévôt Tristan, exécuteur des hautes œuvres. Toutes ces figures ont le caractère que leur assigne l'histoire, sans pour cela sortir des voies de la nature.
C'est ainsi qu'il faut traiter le genre épisodique, conquête nouvelle, et qui ferait beaucoup d'honneur à l'école française si elle nous offrait souvent des tableaux du mérite de celui de M. Gosse ».

La mise en scène très théâtrale de la composition regroupe ainsi les principaux membres de l'entourage du roi de France, de gauche à droite :
- Lord Crawford, en armure, le chef des archers de la garde écossaise.
- Galeotti, vêtu de rouge, l'astrologue de Louis XI.
- François de Paule, vêtu de sa bure.
- Jacques Coictier (1430-1506), debout derrière Louis XI, médecin à partir de 1466 du roi, sur lequel sa grande influence lui permit d'acquérir une fortune colossale.
- Anne de Beaujeu, duchesse de Bourbon (1461-1522), la fille de Louis XI et de Charlotte de Savoie ; elle assure la régence de 1483 à 1491.
- Le Dauphin, futur Charles VIII (1470-1498), alors âgé de 13 ans.
- Olivier Le Daim (1428-1484), un flamand né Olivier de Neckere ; d'abord simple valet de chambre du roi, celui-ci l'anoblit (Comte de Meulan), le nomme capitaine de la prison royale du château de Loches ; conseiller devenu très puissant, on l'accuse de nombreuses exactions, vols, meurtres… (d'où son surnom de « Le Mauvais »), qui lui valent d'être pendu au gibet de Montfaucon peu de temps après la mort du roi.
- Tristan L'Hermite, grand prévôt, militaire et exécuteur des hautes œuvres du roi ; il forme avec Olivier Le Daim un tandem de l'ombre redoutable. La date présumée de sa mort, 1479, avec une naissance aux alentours de 1410, présente une incohérence historique avec la description de la composition ; en 1483, il n'est en principe plus de ce monde, et s'il l'était, il aurait plus de 70 ans, la physionomie du personnage à l'extrême droite étant beaucoup plus jeune.

L'ermite François de Paule (1416-1517) fut une des figures les plus marquantes de la vie religieuse du XVème siècle. Fondateur de l'ordre des Minimes à 19 ans, il se vit accorder leur reconnaissance pontificale en 1474. Les miracles qu'on lui attribue alors expliquent l'empressement de Louis XI à le rencontrer. Après la mort du roi le 30 août 1483, Saint François de Paule resta en France, où il fut protégé par Charles VIII, et mourut dans le monastère qu'il avait fondé à Plessis-les-Tours

Phénomène probablement initié par le succès en 1832 de la tragédie « Louis XI » de Casimir Delavigne, le personnage de Louis XI semble être une figure à la mode dans cette période où le style troubadour, sur le déclin, privilégie progressivement le côté historique pur et dur au détriment du genre anecdotique et aimable. Ceci s'inscrivant logiquement dans la revalorisation du glorieux passé historique de la France voulu par Louis-Philippe, et qui se concrétise par la création du Musée de l'Histoire de France à Versailles.
Louis XI apparaît ainsi dans le tableau du Salon de 1834 de Charles-Auguste Van den Berghe (environ 1,85 x 1,50 m), *Louis XI et Quentin Durward* (vente Sotheby's New-York, 1999), dans celui de Jacques-Joseph Lecurieux du Salon de 1835, *Derniers moments de Louis XI*, dans le tableau (1,20 x 1,80 m) du Salon de 1839 de Claudius Jacquand, *Louis XI à Amboise, surprenant la Reine apprenant à lire au Dauphin contre sa volonté* (collection particulière, vente Bonham's), dans celui du Salon de 1840 de Pierre Révoil, *La donation de la Provence à la France* (Musée Granet à Aix).

Elève de François-André Vincent, qui lui enseigna notamment la précision du dessin et le rendu brillant de sa peinture, Nicolas Gosse exposa au Salon de 1808 à 1870, obtenant une médaille de troisième classe en 1819 et une médaille de deuxième classe en 1824. Ses talents et sa proximité avec les familles royales lui valurent la Légion d'Honneur (Chevalier en 1828, Officier en 1870).
Artiste à la facture lisse et léchée, il est essentiellement connu pour ses grandes compositions historiques relatant des épisodes du 1er Empire, ainsi que pour ses tableaux de style « Troubadour ». Il réalisa aussi de nombreux portraits, particulièrement pour les Orléans mais aussi pour une clientèle privée, ainsi que des scènes liées à l'histoire contemporaine de l'époque. Il ne négligea pas pour autant la peinture religieuse, avec quelques œuvres pour des églises comme Saint-Etienne du Mont ou Saint-Nicolas du Chardonnet.
Au début de sa carrière, il intervint comme décorateur à l'Opéra, à la même période que Daguerre avec qui il était très ami, et dont il exécuta le portrait (ainsi que celui de sa femme) en 1815. Il réalisa aussi des bas-reliefs et des voussures au Louvre, et sous le second Empire, il participa à la décoration de l'hôtel du ministre des affaires étrangères (Quai d'Orsay), en peignant notamment les dessus de porte du Salon de l'horloge
Il fut également professeur à l'académie des Beaux-Arts.

Théodore GUDIN, attribué à
(Paris, 1802 - Boulogne sur Seine, 1880)

Vue de La Valette à Malte

Huile sur papier marouflée sur toile

23 x 46 cm

Circa 1840

Elève de Girodet-Trioson puis de Gros au début des années 1820, Théodore Gudin est essentiellement connu pour ses marines au traitement plutôt léché, des vues de port, des scènes de batailles navales. Il fut avant tout un grand et fervent observateur de la nature, rêveur et poète, nature qu'il peignit selon sa propre sensibilité, sans réellement se référer à des maîtres du passé ou de son époque.
Il apparaît particulièrement romantique dans ses œuvres aux effets atmosphériques prononcés, avec des ciels marbrés, incandescents, rougeoyants, aux lourds nuages et à l'air épais.
Notre vue de Malte pourrait ainsi revendiquer la parenté de Gudin, avec lequel elle présente une certaine proximité dans le traitement de ce ciel crépusculaire relevé par de légers empâtements, et auquel s'ajoute un bel art du cadrage et de la perspective.
L'île de Malte avait développé des liens avec la France depuis le débarquement de Napoléon Bonaparte en juin 1798; à cette occasion, Vivant-Denon avait d'ailleurs réalisé plusieurs vues aquarellées de l'île. Dans les années 1830, elle devint une destination pour les Romantiques, et accueillit ainsi Lamartine en 1832. Gudin, juste après un séjour byzantin, vint à Malte en décembre 1839, et il y resta au moins jusqu'en janvier 1840, puisqu'on connaît de lui un tableau représentant Constantinople, daté du 5 janvier 1840 et situé à Malte. Une huile sur papier marouflée sur bois (30,5 x 39 cm) titrée *Malte*, très esquissée et représentant les côtes de l'île, est récemment passée en vente publique à Hambourg en novembre 2013.
Dans notre tableau panoramique, la topographie des fortifications et remparts du port de La Valette est représentée par petites masses quelque peu floutées, tout comme l'horizon où l'on distingue cependant les silhouettes des principaux édifices de la capitale maltaise.

Henri-Joseph HARPIGNIES
(Valenciennes, 1819 Saint-Privé, 1916)

Promeneur au crépuscule aux abords des ruines du château d'Hérisson

Aquarelle

Signée et datée 1877 en bas à gauche

11,5 x 11,5 cm

Après un apprentissage auprès du paysagiste Jean Achard, Harpignies se lie à Corot et est très influencé par lui. Il devient alors l'un des meilleurs paysagistes de la seconde moitié du siècle, avec une très longue carrière et une abondante production, essentiellement à l'aquarelle. Anatole France le surnomma le "Michel-Ange des arbres".
Pendant 9 ans, de l'été 1869 à l'automne 1878, il séjourne dans le Bourbonnais, à Hérisson, sur les bords de l'Aumance.
Situé dans l'Allier, le château d'Hérisson est une place forte érigée entre le Xème et le XIème siècle, qui fut démantelé vers le milieu du XVIIème siècle; le duc d'Aumale en fut un temps le propriétaire au XIXème siècle.
Comme presque toujours chez Harpignies, la palette est ici réduite, En quelques touches d'aquarelle, il transcrit parfaitement l'ambiance apaisante de la scène: un personnage presque confondu avec la végétation, un bosquet d'arbres, une silhouette de château se détachant sur un ciel éclairé de nuages rougeoyants.

Jean-Baptiste HILAIRE, attribué à
(Audun le Tiche, 1753 - 1822)

Ruines d'un temple à Euromus

Lavis d'encre grise sur traits de plume à l'encre grise et sépia

17 x 24,5 cm

Notre dessin correspond à la planche N°105 du "Voyage Pittoresque de la Grèce", illustrant le chapitre XI de l'ouvrage du Comte de Choiseul-Gouffier publié en 1782, et qui comprenait des gravures d'après les dessins de Jean-Baptiste Hilaire.
Le texte dans l'ouvrage précise que les ruines de ce temple se situent à une petite lieue au sud de la ville de Kiselgick (probablement le nom turc de la cité grecque de Mandelet), et qu'avec à leurs côtés les restes d'un théâtre, elles appartenaient à l'ancienne cité d'Euromus. Construit en marbre blanc, périptère (entouré de colonnes sur ses quatre côtés,) hexastyle (six colonnes en façade) et corinthien (chapiteau des colonnes décoré de feuilles d'acanthes), le temple comportait encore 16 colonnes, dont la plus grande partie cannelées et les autres lisses.

Euromus était une ville très ancienne de Carie, fondée, selon Etienne de Byzance, par Euromus le fils d'Idrieus et petit-fils de Car, qui donna son nom à la région. Elle appartint aux Macédoniens, puis un moment aux Rhodiens, avant de passer sous tutelle romaine. C'est à cette période que le temple aurait été construit, au IIème siècle après JC, grâce au mécénat du médecin Ménécratès auquel font références des inscriptions sur plusieurs colonnes. La peste empêcha la fin de sa construction et fut à l'origine de la disparition de la cité.
Les ruines existent toujours aujourd'hui.

Natif de la Moselle, Hilaire arrive à 15 ans à Paris et entre à l'académie royale de peinture ; élève du peintre d'architectures Charles Clérisseau, il est pris en amitié par Jean-Baptiste Leprince, lorrain comme lui, et qui lui communique peut-être le « virus » de l'Orient. En 1776, il embarque sur le vaisseau L'Atalante, pour un périple dans les îles grecques et en Asie mineure, en tant que dessinateur attitré du comte Choiseul-Gouffier (qui sera ultérieurement nommé ambassadeur à Constantinople).
Les conditions de travail des artistes voyageurs n'étaient pas aisées, et ils étaient parfois pris pour des espions. Souvent, ils étaient obligés de réaliser rapidement leurs croquis, utilisés ensuite pour l'exécution de la composition finale.
Il est ainsi possible que notre dessin soit une des premières études de Hilaire réalisée sur place, avec une composition moins achevée que la gravure correspondante (en sens inversé): dans celle-ci, seront ainsi ajoutés sur la partie gauche du dessin, un quatrième personnage assis dans le groupe de gauche, un chien au milieu de ce groupe et des fusils; les positions des deux personnages de droite seront légèrement modifiées, et la composition sera un peu élargie sur leur droite.

Emile HOETERICKX
(Bruxelles, 1858 Ixelles, 1923)

Paris: la place du Théâtre-Français en 1882

Aquarelle et gouache

Signée et datée 1882 en bas à droite

23 x 34 cm

Emile Hoetericckx fait partie des principaux aquarellistes belges de la fin du XIXème siècle.
Après une formation à l'académie des Beaux-Arts de Bruxelles entre 1865 et 1870, il commença sa carrière comme peintre-décorateur de théâtre à Bruxelles et Lille. Il séjourne à Paris en 1882, et réalise plusieurs oeuvres représentant des scènes de rue animées, sujet qui aura toujours sa préférence (à côté tout de même d'un certain nombre de marines, paysages et scènes de plage).
Véritable spécialiste de l'aquarelle (il sera membre de la Société Royale Belge des Aquarelliste en 1899 et sera un des fondateurs du Cercle des Aquarellistes de Bruxelles), il peint néanmoins quelques tableaux dans un style impressionniste, et se consacrera également à la création de mobilier (à ce titre, il est professeur de design à l'Ecole des Arts et Métiers de Bruxelles à partir de 1890).
Entre ses séjours à Londres, Douvres, la Belgique et les Pays-Bas, il participe régulièrement aux salons bruxellois, ainsi qu'à l'Exposition Universelle de Paris de 1900. Il y reçoit plusieurs récompenses, qui viennent confirmer son succès auprès du roi Léopold II, qui lui acheta des oeuvres en 1881/1882 et le fit chevalier de l'ordre de Léopold.

La place du Théâtre-Français (renommée place André Malraux depuis 1977) se situe au carrefour de l'avenue de l'Opéra et de la rue Saint-Honoré.
Elle fut construite par Haussmann en 1867, qui missionna son collaborateur Gabriel Davioud (1823-1881), en charge du mobilier urbain parisien (kiosques, bancs, fontaines, lampadaires...), pour en

réaliser l'aménagement et le décor. Davioud décida d'implanter deux fontaines symétriques de chaque côté de l'avenue de l'Opéra.
La fontaine côté rue de Richelieu fut ornée d'une statue en bronze de *Nymphe fluviale*, créée par Mathurin Moreau (1822-1981).
La fontaine côté rue Saint-Honoré, que l'on aperçoit partiellement sur notre aquarelle, reçut une statue de *Nymphe marine*, créée par Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824-1887).
La place fut notamment peinte par Jean-François Raffaëli et Camille Pissaro, qui en fit en 1898 une série de vues depuis son atelier.
Lieu parisien par excellence, Eugène Galien-Laloue ne pouvait manquer de la représenter dans plusieurs de ses gouaches de la Belle-Epoque.

On retrouve dans notre aquarelle la même vie qui caractérise les aquarelles parisiennes de son presque contemporain Victor Gilbert (1847-1935), avec des personnages croqués sur le vifs : l'élégante à l'ombrelle, la marchande de fruits, les passants, les deux soldats.
La présence de l'artiste monopolise d'ailleurs l'attention: plusieurs passants se sont arrêtés pour regarder dans sa direction, et l'un des soldats lui fait même un signe de la main.

Musées: Bruxelles, Anvers, Lille, Abbeville...

Jan van HUCHTENBURGH
(Haarlem, 1647 Amsterdam, 1733)

Combat de cavalerie

Plume, encre grise et brune, lavis gris

18 x 24,5 cm

Porte une ancienne inscription en haut à gauche "P. Wouwermans"

Exposition: Laren (Pays-Bays), Singer Museum, "Nederlandse Tekenigen: Collection Hans van Leeuwen", du 26/10/1963 au 08/12/1963, sous le N°58, comme Jan van Huchtenburgh
Provenance: ancienne collection Hans van Leeuwen - Cachet (Lugt 2799a) estampé à l'encre au dos de la feuille - Inv N° A86i (?)
Acquis dans le commerce de l'art, chez H. D. Pfann, Amsterdam, en 1958, peut-être comme Pieter Wouwermans
Vente Christie's Amsterdam, 24/11/1992, Lot N°110, comme attribué à J. van Huchtenburgh

Jan Van Huchtenburg fait partie des plus célèbres peintres de batailles et de chevaux de la fin du XVIIème et du début du XVIIIème, avec Van der Meulen (pour lequel il travailla à la Manufacture des Gobelins) et Philip Wouwermans. Son grand sens de l'observation et ses facilités de dessinateur lui permettent de produire des oeuvres pleines de fougue et de force, qui traduisent peut-être l'intensité des combats de cavalerie de l'époque plus fidèlement et de façon plus spontanée et vivante que les œuvres des Wouvermans, souvent un peu plus « statiques » et « aimables ». Sa représentation des chevaux est tout en muscles, avec des croupes généreuses. Elève des maîtres hollandais Nicolas Berchem et Wyck, il séjourna ensuite en Italie, puis à Paris, avant de se fixer en Hollande vers 1669 (Haarlem puis Amsterdam) et de travailler pour le Prince Eugène ou le roi Guillaume III.

Notre dessin constitue une des nombreuses études que l'artiste réalisait pour les utiliser régulièrement

dans ses tableaux; le personnage allongé au premier plan, avec ses larges bottes et son chapeau à proximité, est ainsi un motif récurrent. Le dessin pourrait possiblement représenter la bataille de Marillies, le 23 mai 1706, entre les français et la coalition alliée.
Le collectionneur Hans van Leeuwen (1911-2010), musicien qui devint administrateur de l'orchestre "Concertgebouw" à Amsterdam en 1947, avait vu tous ses tableaux détruits lors de la bataille d'Arnhem en 1945; il commença alors à collectionner les dessins exclusivement hollandais et flamands.

Ses oeuvres participèrent à de nombreuses expositions, principalement en Allemagne et aux Pays-Bas. 246 dessins anciens de sa collection furent dispersés par Christie's Amsterdam le 24 novembre 1992, alors que les dessins XIXème furent vendus en 1999, toujours par Christie's; une dernière vacation eu lieu en décembre 2010, après son décès.

Musées: National Gallery, Louvre, Chantilly, Valenciennes, Dresde, Copenhague, Turin…

Jean-François HÜE
(Saint-Arnoult en Yvelines, 1751 Paris, 1823)

Fantaisie architecturale néo-classique

Dessin à la pierre noire

Signé en bas vers la gauche

39,5 x 52 cm

Admirateur du paysagiste naturaliste Simon Lantara, Hüe commença son apprentissage à Versailles sous la direction de Silvestre, le maître de dessin des enfants de France. Il fut ensuite, à l'académie de France, l'élève de Doyen et de Joseph Vernet.
Reçu académicien en 1782, il passa en 1785/86 presque deux ans à Rome où il découvrit les ruines et monuments italiens, et perfectionna son art du paysage.
Hüe reste surtout connu pour ses marines calmes ou agitées et comme le continuateur de l'œuvre de Joseph Vernet sur la série des ports de France : effectivement, deux ans après la mort de celui-ci en 1789, l'Assemblée Constituante lui commanda une série de 6 toiles sur des ports bretons, appelés « Ports de la République ». Il continua d'exposer au Salon jusqu'à sa mort, recevant ici et là d'autres commandes officielles représentant par exemples des épisodes napoléoniens.
Mais comme Vernet, il produisit aussi, à l'huile ou en dessin, de nombreuses compositions pastorales avec des cascades, rochers, lacs, baigneuses, pêcheurs ou paysans…, parfois au clair de lune. Notre dessin appartient à ce dernier registre, et il date probablement de la fin des années 1780 ; on y ressent véritablement l'influence italienne et une volonté de vouloir y placer tous les acquis du séjour romain. Le style très fouillé de l'œuvre, tout comme le traitement des feuillages, voire des personnages antiques, la rapproche des dessins de Pierre-Henri de Valenciennes de la même époque. Ce que confirme Charles-Nicolas Cochin lorsqu'il dit de Hüe en 1789 « qu'il est, proche de César Van Loo et Valenciennes, un des plus importants paysagistes de Paris ».

Musées : Louvre, Versailles, Compiègne…

Jean-François HÜE
(Saint-Arnoult en Yvelines, 1751 Paris, 1823)

Pêcheurs dans un paysage aux rochers en Italie

Pierre noire

Signé en bas à gauche

25,5 x 38 cm

Admirateur du paysagiste naturaliste Simon Lantara, Hüe commença son apprentissage à Versailles sous la direction de Silvestre, le maître de dessin des enfants de France. Il fut ensuite, à l'académie de France, l'élève de Doyen et de Joseph Vernet.
Reçu académicien en 1782, il passa en 1785/86 presque deux ans à Rome où il découvrit les ruines et monuments italiens, et perfectionna son art du paysage.
Hüe reste surtout connu pour ses marines calmes ou agitées et comme le continuateur de l'œuvre de Joseph Vernet sur la série des ports de France : effectivement, deux ans après la mort de celui-ci en 1789, l'Assemblée Constituante lui commanda une série de 6 toiles sur des ports bretons, appelés « Ports de la République ». Il continua d'exposer au Salon jusqu'à sa mort, recevant ici et là d'autres commandes officielles représentant par exemples des épisodes napoléoniens.
Mais comme Vernet, il produisit aussi, à l'huile ou en dessin, de nombreuses compositions pastorales avec des cascades, rochers, lacs, baigneuses, pêcheurs ou paysans…, parfois au clair de lune.
Notre dessin appartient à ce dernier registre, et il date probablement de la fin des années 1780 ; on y ressent véritablement l'influence italienne et la proximité de Vernet. L'harmonie de la composition et l'habileté du trait justifient pleinement les propos de Charles-Nicolas Cochin, qui parle de Hüe en 1789 comme "un des plus importants paysagistes de Paris".

Paul HUET
(Paris, 1803 Paris, 1869)

Saint-Malo: le Grand Bé et le fort du Petit Bé

Huile sur papier marouflé sur toile

25 x 37 cm

1864

Provenance: famille de l'artiste

Depuis Chateaubriand Saint-Malo est devenue un pèlerinage pour tous les romantiques et en particulier les peintres. Il est donc étonnant que Paul Huet, paysagiste romantique par excellence et grand voyageur, ne découvre la cité corsaire qu'à la fin de sa vie, en 1864.
Un autre romantique, son ami depuis 1828 Eugène Isabey, avait lui dès 1850 réalisé plusieurs aquarelles de Saint Malo (cf l'exposition du Louvre en 2012).
En fait Paul Huet était déjà allé jusqu'à Avranches et au Mont saint Michel en 1850, mais n'avait pas poussé plus loin. En août 1864, accompagné de sa famille, il passe par Rennes et passe quelques semaines dans la région de Saint-Malo et de Dinan.
Notre peinture a probablement été esquissée très rapidement, en quelque touches, et se situe aux frontières de l'abstraction; par certains côtés, elle pourrait presque préfigurer certaines œuvres figuratives/abstraites de Nicolas de Staël du début des années 1950.
Positionné au pied des remparts de la vieille ville, Huet a représenté à marée basse le Grand Bé, l'îlot qui abrite depuis 1848 la tombe de Chateaubriand. Sur la droite à l'arrière-plan on reconnaît le fort du Petit Bé.

Paul HUET
(Paris, 1803 Paris, 1869)

Paysage au troupeau de vaches sous un ciel orageux

Huile sur toile

21x31 cm

Artiste majeur de la première moitié du XIXème siècle, Paul Huet est considéré comme le créateur du paysage romantique; après le néoclassicisme de la fin du XVIIIème, il propose une nature où les éléments (pluie, orage, arbres…) sont le sujet même de la peinture, réalisée en plein air, sur le motif. Il expose au Salon à partir de 1827.
Eclairage contrasté, ciel menaçant, figures humaines et animales suggérées par des petites touches, notre toile est pleinement représentative de son œuvre.

Ange-Louis JANET dit JANET-LANGE
(Paris, 1811 - Paris, 1872)

L'amazone, portrait de Madame de C…

Huile sur toile

Signé et daté en bas à gauche

81 x 65 cm

Exposition : Salon de Paris de 1846 sous le numéro 979

Janet-Lange entra à l'Ecole des Beaux-Arts en 1833 ou il fut élève de INGRES, COLLIN et Horace VERNET. Il débuta au Salon de 1836 et son envoi de 1859 fut récompensé d'une médaille.
Il a peint des sujets de chasse, des épisodes de la guerre de Crimée, d'Italie et du Mexique. En 1846, il fut chargé par le maréchal SOULT de peindre une série d'uniformes militaires.
Il collabora longtemps à *L'Illustration*, au *Journal Amusant* et au *Tour du Monde*. Il a produit un certain nombre de lithographies, notamment plusieurs pièces sur Louis-Napoléon BONAPARTE, collaborant avec Horace VERNET aux dessins illustrant *L'Histoire de Napoléon*.
Sous le Second Empire, il devient un des peintres officiels de l'épopée impériale, avec des commandes prestigieuses telles que *La France illuminant le Monde* conservé actuellement au Musée Carnavalet sous le titre *La République*. Nombre de ses œuvres disparurent dans l'incendie des Tuileries. On peut cependant admirer de lui, au Musée de Compiègne, *Napoléon III chassant à tir à la faisanderie*, ou en dépôt au cercle militaire de Rennes *Napoléon III à Solferino, 24 juin 1859*, qui fut acquis par l'Empereur après avoir été exposé au Salon de 1861.
Ange-Louis JANET s'illustra aussi dans la peinture d'histoire : son imposant *Néron dans les jeux du cirque* de 4 mètres sur 6 (1855) a tellement marqué l'imaginaire collectif qu'on le retrouve recomposé presqu'à l'identique 104 ans plus tard dans Ben-Hur par William WYLER.

Musées : Paris (Carnavalet), Ajaccio, Carpentras, Chambéry, Epinal, Rochefort, Tours…

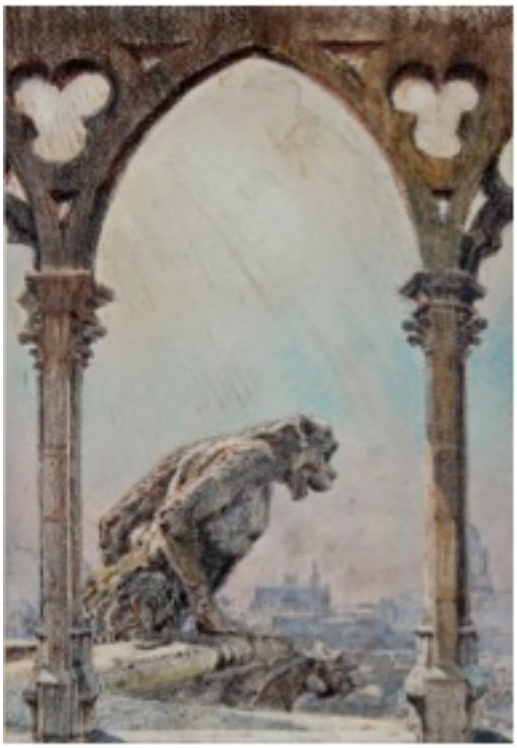
Charles JOUAS
(Paris, 1866 - 1942)

Paris vu de la galerie des chimères à Notre-Dame

Pastel, sanguine et crayon

Signé, daté "1er janvier 1926", dédicacé et situé en bas au centre

30,5 x 18,5 cm



Très beau et fascinant dessin par ce remarquable et rigoureux dessinateur, élève de Georges Clairin et d'Isidore Pils, et qui eut lui-même comme disciple Charles Samson (1893-1978).
Peintre à ses débuts, puis illustrateur et graveur, Jouas a représenté de nombreux sites en France, mais reste célèbre pour ses vues pyrénéennes et surtout celles des grandes cathédrales françaises: Reims, Notre-Dame de Paris, Chartres… Il y dessine notamment avec virtuosité et précision les éléments décoratifs et architecturaux gothiques.
Parfois assez proche, comme ici, du graveur Charles Méryon (1821-1868), son oeuvre présente un caractère très fouillé et une grande maîtrise des effets de lumière qui donne beaucoup de vie et d'animation aux décors de pierre qu'il représente.
La ville de Paris fut un des sujets favoris de Jouas, avec notamment la représentation d'événements comme les inondations de 1910 ou la construction du métro (dessins conservés au musée Carnavalet); mais ce sont surtout les monuments qui l'intéressaient, et concernant Notre-Dame, il réalisa nombre de vues prises des hauteurs de la cathédrale, mettant en scène les gargouilles et chimères de l'édifice.
Bien que réalisées au début du XXème siècle, ces oeuvres s'inscrivent dans l'imaginaire romantique d'un Victor Hugo au milieu du XIXème siècle.

Notre dessin représente une des 54 chimères conçues par Viollet-le-Duc vers 1850 lors de la restauration de Notre-Dame, et qui furent exécutées par une équipe de 15 sculpteurs; leur rôle était

purement décoratif, et elles furent installées sur la galerie (orientée ouest) qui relie les deux tours de la cathédrale. Parfois confondues avec les gargouilles, dont le but pratique était d'évacuer les eaux de pluie en évitant qu'elles ne ruissellent sur les parois et usent la pierre, les chimères partagent avec elles le même aspect fantastique et effrayant. Symbolisant les différentes formes de mal et de vice, le rôle symbolique des gargouilles et des chimères est aussi de rejeter les énergies néfastes du temple.
Les chimères de Viollet-le-Duc, bestiaire fantastique composé de créatures surnaturelles hybrides, avec des rapaces, lions, chèvres et autres créatures cornues, etc..., perchées à 46 m de hauteur, scrutent Paris et observent le grouillement de la cité, la plus célèbre d'entre elles étant le "stryge".
Jouas représente ici un singe diabolique, à la posture presque humaine, penché au-dessus d'une gargouille de façon assez vertigineuse, et qui semble fasciné par le spectacle de la ville. Les deux principaux monuments reconnaissables sont le Panthéon sur la droite et l'église Saint-Etienne du Mont au centre, tous deux situés sur la montagne Saint-Geneviève. Une hivernale lumière crépusculaire rosée vient renforcer l'intensité et l'aspect quelque peu irréel de la scène.
Le point de vue adopté correspond à la réalité, comme on peut le voir sur une carte postale ancienne représentant cette chimère simiesque. En revanche il semble que la présence de l'arcade ait été imaginée par Jouas pour donner plus d'intensité à sa composition; en effet les fines colonnettes et leur décor supérieur correspondent à la troisième rangée de la colonnade de la "Grande galerie" qui relie elle aussi les deux tours nord et sud, mais qui se situe sous la galerie des chimères et non au même niveau.
L'oeuvre est dédicacée par Jouas à sa nièce Jacqueline et son mari Georges.

Charles JOUAS
(Paris, 1866 - 1942)

Cathédrale de Chartres: le Saint Jean-Baptiste de la façade nord

Fusain, sanguine et craie blanche

Daté "Janvier 1935", dédicacé et situé en bas à droite

45,5 x 28 cm

Remarquable et rigoureux dessinateur, élève de Georges Clairin et d'Isidore Pils, Charles Jouas eut lui-même comme disciple Charles Samson (1893-1978).
Peintre à ses débuts, puis illustrateur et graveur, Jouas a représenté de nombreux sites en France, mais reste célèbre pour ses vues pyrénéennes et surtout celles des grandes cathédrales françaises: Reims, Notre-Dame de Paris, Chartres… Il y dessine notamment avec virtuosité et précision les éléments décoratifs et architecturaux gothiques, comme on peut le constater avec notre dessin. Son style présente un caractère très fouillé et une grande maîtrise des effets de lumière qui donne beaucoup de vie et d'animation aux décors de pierre qu'il représente.
Jouas entretint une relation particulière avec Chartres: il se lia d'amitié avec de nombreux habitants, et voua un véritable amour à la cathédrale.
Il représente ici le visage de Saint Jean-Baptiste portant l'agneau, une sculpture en pied qui se trouve sur la partie droite de la porte centrale (également appelé porte du triomphe de la Vierge) du porche nord (appelé aussi portail de l'Alliance) de la cathédrale. Les sculptures datent de la deuxième moitié du XIIIème siècle.
On connaît une autre étude du même sujet (mais représentant la statue dans son intégralité) réalisée par Jouas en août 1917.
Notre oeuvre est dédicacée à la nièce de l'artiste, Jacqueline Lebrun-Jouas, qui était elle-même dessinatrice, et dont on connaît quelques aquarelles conservées dans des bâtiments diplomatiques français à Beyrouth.

Emile LABORNE
(Paris, 1837 Paris, 1913)

Parc des Tuileries: le jardin d'Atalante

Pastel

Signé en bas à gauche

58 x 44 cm

Circa 1875

Ancien étudiant au lycée Henri IV, puis élève aux Beaux-Arts du mariniste Jules Noël, Emile Laborne fut un peintre raffiné de vues urbaines et de paysages. Paris, les côtes normandes, la vallée de la Loire (il possédait une maison à Chouzy, près de Blois), furent souvent traités par ses pinceaux. Il exposa au Salon à partir de 1865
La vente de son atelier eut lieu à Drouot le 19 décembre 1927.

Laborne illustra à plusieurs reprises le thème du parc des Tuileries, à l'huile ou à l'aquarelle, avec notamment un tableau daté de 1875 représentant le grand bassin circulaire.
Notre pastel peut aussi être rapproché du tableau que Laborne exposa au Salon de 1877 et qui représentait la fête des Loges à Saint-Germain en Laye: on y retrouve un parc avec des arbres aux troncs élancés, animé avec des enfants courant et jouant.

Laborne représente ici l'exèdre nord (côté rue de Rivoli) du parc, un des deux bassins situés de part et d'autre de l'allée principale (axe Louvre - Arc de Triomphe), couronnés à leurs extrémités ouest par un banc semi-circulaire au milieu duquel s'élève une statue. A l'extrémité est de chacun des bassins se trouvent deux petits groupes statuaires. En l'occurrence, les deux petites statues de l'exèdre nord

représentent *Hippomène* et *Atalante* (créées par Guillaume Coustou, 1677-1746 et Pierre Lepautre, 1659-1744); s'il semble qu'elles furent retirées au milieu du XIXème siècle, elles sont toujours là aujourd'hui. Notre pastel pourrait nous donner un renseignement intéressant concernant la statue placée au centre du demi-cercle; de nos jours la statue en place est celle du *Faune au chevreau* (créée par Pierre Lepautre), qui ne correspond pas à celle de notre oeuvre, et qui selon les guides du XIXème siècle, était d'ailleurs placée dans l'exèdre sud (côté Seine); ces mêmes guides parlent en revanche pour l'exèdre nord d'une statue d'*Apollon Moneta*, semblant juger la course entre Hippomène et Atalante, et dont on ne trouve aujourd'hui aucune référence. Dans le même temps, la statue de notre pastel semble plutôt évoquer une figure féminine, qui pourrait correspondre à la *Venus callipyge* (créée par François Barois, 1656-1726) qui se trouve aujourd'hui placée dans l'exèdre sud...

Jan Anthonie LANGENDYK
(1780, Rotterdam - 1818, Amsterdam)

"Soli Deo Gloria": projet de temple abritant Moïse présentant les Dix Commandements et les tables de la Loi

Plume et lavis d'encre grise

Signée et datée 1809 en bas à droite

43 x 32 m

Jan Anthonie Langendyk fut l'élève de son père Dirk (1748-1805). Il représenta le même type de sujets (scènes de batailles, soldats, foires...), dans un style assez proche (il termina d'ailleurs plusieurs dessins inachevés de son père) mais un peu moins spirituel et avec un dessin plus large.
Après avoir travaillé à Rotterdam, puis voyagé à Saint-Domingue, il s'installa définitivement à Amsterdam en 1808, et s'y maria en 1809.
Le prince de Galles était un de ses clients réguliers, et il lui acheta une série de 351 aquarelles représentant les soldats des guerres napoléoniennes.

Les sujets religieux sont très rares dans son oeuvre. On connaît ainsi une gravure représentant une *Ascension du Christ*.
Notre dessin pourrait d'ailleurs être lui-même préparatoire à une estampe ou bien un projet de monument pour la ville d'Amsterdam.
Le sujet correspond à la religion des Pays-Bas, avec la présence sur le fronton du temple de la devise protestante "Soli Deo Gloria", qui signifie "A Dieu seule la gloire" ou " Il n'est d'autre créateur que Dieu".

Raoul LARCHE
(Saint-André-de-Cubzac, 1860 Paris, 1912)

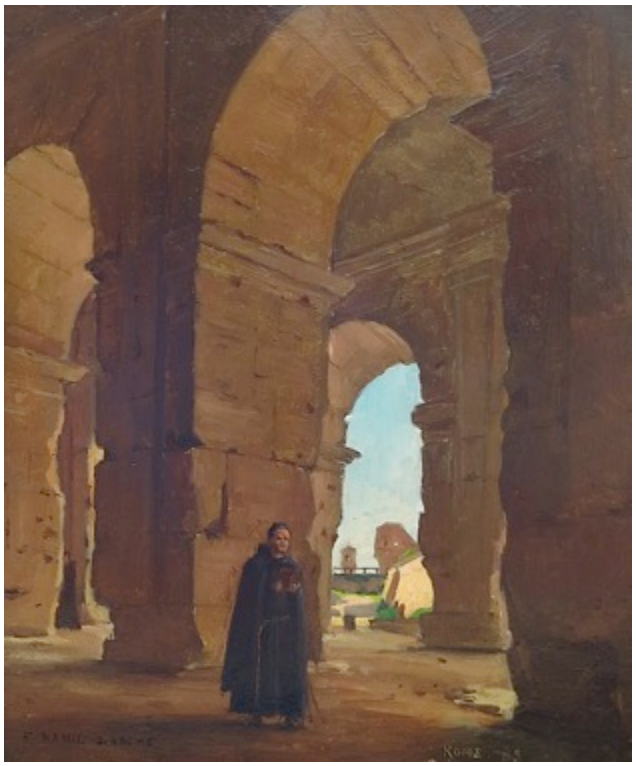
Portique du Colisée à Rome

Huile sur panneau

Signée en bas à gauche

Situé et daté en bas à droite 83

27 x 21 cm



Sculpteur de bustes, groupes et compositions religieuses, François Raoul LARCHE LEROY est également peintre. En 1878, il entra à l'Ecole des Beaux-Arts, où il fut élève de JOUFFROY, FALGUIERE, GERÔME et DELAPLANCHE.
Il avait débuté dès 1881 à Paris, au Salon des Artistes Français, dont il resta un fidèle exposant. Il obtint le second grand prix de Rome de sculpture en 1886, une troisième médaille et une bourse de voyage en 1890, une première médaille en 1893, une médaille d'or en 1900 à l'Exposition Universelle, enfin en 1903 la médaille d'or du Salon. Décoré en 1900 de la légion d'honneur, il fut promu officier en 1910.
Au début de sa carrière, vers 1890, il réalisa un nombre important de peintures impressionnistes puis symbolistes. Artiste travailleur, doué d'un talent très personnel, il se fit assez vite remarquer parmi les maîtres modernes.
Notre tableau, esquisse précoce dans l'œuvre de LARCHE l'artiste est alors âgé de 23 ans, laisse entrevoir qu'il a effectué très tôt le voyage à Rome, bien avant d'être reconnu par ses pairs qui lui offriront une seconde expérience romaine qu'en 1890…

Musées : Agen, Bordeaux (Mus. des Beaux-Arts), Dijon, Paris (Mus. du Louvre et gal. du Grand Palais), Roanne, Troyes…

Jean-Paul LAURENS, entourage de
(Fourqueveaux, 1838 Paris, 1921)

L'Etat-Major autrichien devant le corps de Marceau

Mine de plomb, fusain et rehauts de blanc

Signé et daté 77 en bas à droite

29x42 cm

Œuvre en rapport : Tableau du Salon de Paris de 1877 sous le numéro 1227

Le tableau du Salon, exposé sous le N°1227, mesurait 2,23 x 3 mètres; il obtint la grande médaille d'honneur du jury.
Il fut véritablement salué par la critique et considéré comme une oeuvre majeure de Laurens, qui exposait au Salon depuis près de 15 ans. Ce fut l'apogée de sa carrière.

Le tableau entra dans la collection d'Edmond Turquet, député de l'Aisne, qui en fit presque aussitôt faire une gravure (eau-forte) par Charles Jean-Louis Courtry (1846-1897). Frédéric-Auguste La Guillermie (1841-1934) en tira lui aussi une estampe (lithographie). Il semble qu'il existe aussi une gravure par Emile Thomas.
Il fut ensuite la propriété de l'homme d'affaires Jules Jaluzot (1834-1916), le fondateur du magasin "Le Printemps" en 1865, qui le revendit à Drouot (salles 5 et 6, Maîtres Aulard et Lair-Dubreuil) le 27 novembre 1905.
Il semble que sa localisation actuelle soit inconnue.
Aujourd'hui, nous ne connaissons donc la composition que par une photo d'époque de G. Michelez, et par les estampes.

Le dessin proposé, très fidèle au tableau du salon et très abouti, constitue donc un exceptionnel témoignage du travail de l'entourage de Jean-Paul Laurens.

Une critique dans La Revue des Deux Mondes en 1877:
"Cette année, le jeune maître a peint le Corps de Marceau devant l'étatmajor autrichien. C'est dans une misérable chambre d'Altenkirchen. On a dressé à la hâte, avec un tréteau et un maigre matelas,qu'on a recouvert d'un vieu x rideau de Perse et d'un manteau d'uniforme, un lit de parade pour y placer le cadavre du général français. Le héros repose là, sa main gantée sur la garde de son sabre nu. Il porte son célèbre uniforme du 9ème chasseurs à ch eval, vert soutaché d'argent, avec l'écharpe rose. La tête décolorée a la sérénité souveraine d'un marbre antique. Il semble que la mort soit pour Marceau qu'un calme sommeil où il rêve de victoires et d'immortalité. Heureux ceu x qui meurent jeunes, frappés en pleine gloire !Devant le cadavre, vu en demi raccourci, défile, chapeaux bas, l'ét atmajor ennemi. Près du lit, regardant ce Français tombé sous les balles de ses soldats, l'archiduc Charles s'inclin e tristement. Derrière lui passent une dizaine de généraux autrichiens dont les physionomies diverses expriment to utes le respect et la curiosité. Ces officiers ne pourraient cependant pas dire comme Charles IX devant Coligny mo rt : « Je ne savais pas qu'il fût si grand, » car M.Jean-Paul Laurens, pour accuser les vingt-sept ans de Marceau, a fait de lui presque un éphèbe grec. Peutêtre estil un peu petit. C'est une faute : dans Homè re, les héros sont toujours grands. A droite de l'estrade funèbre, affaissé dans un fauteuil et la tête cachée dans la main, le vieux général Kray s'abandonne à sa douleur. Sa pose, pleine de naturel, est admirablement trouvée, et cette figure est le meilleur morceau de peinture de tout le tableau ;mais ce débordement de douleur nous paraît, ch ez un ennemi, quelque peu exagéré. Qu'on estime et qu'on regrette un adversaire aussi magnanime que valeureux , cela est juste et bien ; mais fautil le pleurer comme un compagnon d'armes ? Derrière le vieux Kray se tiennent d eux autres officiers qui paraissent appartenir à l'armée française, sans doute des chirurgiens militaires. Par leur costume, qui semble d'un autre âge, perruques poudrées, habits galonnés à longues basques, tricornes, épées en ve rrouil, les officiers autrichiens contrastent vivement avec l'uniforme si martial de Marceau. C'est l'ancien monde à côté du nouveau. Sauf la tête de l'archiduc, qui se dessine en profil perdu, reconnaissable à son nez busqué et à so n menton accentué, les têtes des Autrichiens manquent de distinction ; on dirait plutôt leurs valets que ces officiers recrutés dans la plus haute noblesse de l'Allemagne. La composition est simple et belle ; l'exécution, large, ferme e t sobre, est magistrale. M. JeanPaul Laurens trouve généralement la couleur dans les noirs ; cette fois, il l'a cherc hée en vain dans les gris. L'uniformité de la tenue blanche des Autrichiens, rompue par le peintre en demiteintes g rises, et le costume vert et argent de Marceau produisent une coloration froide que ne réchauffent pas suffisamme nt la note rouge vif du manteau du général et la note jaune vif du paravent contre lequel s'adosse le lit.
Sauf à ses débuts, M. JeanPaul Laurens n'avait pas encore exposé de tableaux avec des figures de grandeur natu relle. Son Marceau prouve que, quand on a comme lui le dessin ample et précis et la touche mâle et vigoureuse, il ne faut pas hésiter à aborder la grande peinture. M. Laurens a agrandi sa manière ; il n'a pas grandi son sujet. C onçue ainsi, la Mort de Marceau tourne au sentimentalisme et confine au genre historique. Bouchot du même sujet avait fait une plus grande page d'histoire. Son tableau, aujourd'hui au musée de Chartres, représente les funérai lles de Marceau devant les deux armées française et autrichienne rangées en bataille. C'est rappeler ce grand fait des guerres de la république : le général autrichien ne consentant à remettre aux Français le corps de Marceau, t ombé blessé à mort entre ses mains, qu'à la condition que l'armée autrichienne s'unît à l'armée française pour ren dre au héros les honneurs militaires".

Le romancier Ferdinand Fabre, dans la Revue des Deux Mondes en 1878, à propos de ce tableau:
"... Une occasion ne tarda pas à se produire, qui le ramena à son idée et réveilla toutes ses envies : l'administration des beaux-arts venait de lui confier la décoration d'une des coupoles du palais de la Légion d'honneur. Pour réaliser son œuvre, qui devait être l'institution de l'ordre, Jean-Paul Laurens se procura quantité de livres ; il les lut avec avidité et bientôt présenta un projet qui fut agréé. Sur les degrés d'un amphithéâtre immense sont assis le premier consul, fondateur, les grands chanceliers Lacépède, Mortier, Macdonald, Exelmans en brillants uniformes ; puis, au centre de la coupole, dans l'azur du zénith, une femme superbe, déployant ses bras nus, écrit, sur un grand livre que lui présente un génie aux raccourcis énergiques, les noms rayonnants des élus. Cette décoration sobre, d'une ordonnance habile, avec ses figures plafonnantes, ramassées pour ainsi dire en quelques lignes maîtresses, est d'un effet tout à fait noble et n'est pas sans grandeur. Mais Jean-Paul Laurens pensait à Marceau. Un jour, traversant une rue étroite du quartier Saint-Victor, le rendez-vous habituel des. modèles, notre peintre, qui marchait front baissé, absorbé par les visions de son rêve, releva par hasard la tête. Devant lui, à deux pas, se tenait, dans une pose à la fois élégante et robuste, un garçon magnifique, son visage pâle encadré de splendides cheveux noirs bouclés. Évidemment c'était quelqu'un de ces

admirables enfants des Abruzzes comme l'Italie, la terre éternellement féconde de la beauté, en produit tant pour nos ateliers de Paris.
— Ah ! s'il avait des cheveux roux, quel Marceau ! se dit Laurens.
Puis, ayant encore une fois examiné ce jeune homme immobile, beau comme un antique, au bord de ce trottoir parisien :
— N'importe ! je l'arrête et je m'y mets, continua-t-il, fasciné.
Le lendemain il commençait l'État-major autrichien devant le corps de Marceau.
Dans une salle à hautes, boiseries dans le goût de Louis XVI, contre un de ces paravents jaune-serin si communs au siècle dernier, un lit a été dressé à la hâte sur des bancs trapus et lourds. Marceau, habillé de son riche uniforme aux brandebourgs d'argent, la main droite à la garde de son long sabre recourbé, est étendu là. A la beauté surhumaine de son visage, à l'aisance parfaite de son attitude, au calme merveilleux de ses membres demeurés souples dans la mort, on dirait, non d'un général en chef tué dans la bataille, mais d'un jeune dieu endormi. Cette tête a la pâleur et la sérénité du marbre ; elle est visiblement faite pour l'immortalité.
Au chevet de ce lit rustique, dont les couvertures à ramages criards, l'oreiller bouffant, ont les reliefs de la réalité, se tient Kray, « ce vieux et respectable guerrier, » pour employer les expressions du Rapport officiel du 21 septembre 1796. Kray est assis, le front appuyé contre son poignet droit, qui serre un mouchoir où coulent des larmes silencieuses ; le poignet gauche se crispe frénétiquement sur l'un des genoux. Cette figure, la plus importante assurément de l'ouvrage, est peinte en pleine pâte, avec la puissance, la profondeur, le faire audacieux, l'énergie indomptable de Géricault, le peintre rude des soldats. Au-dessus de ce personnage, dont l'assiette franche, admirable de naturel, provoque l'émotion, se dressent les deux médecins militaires, plastronnes de velours grenat, qui ont soigné le général. L'un d'eux, courbé par l'amertume d'une perte irréparable, étouffe ses sanglots derrière l'oreiller du mort ; quant à l'autre, il montre une face bouleversée par un chagrin immense, mais cette face ne sait pas pleurer. Ce contraste entre la douleur qui s'abandonne et la douleur qui se maîtrise est d'un effet poignant,Cependant, tandis que de ce côté-ci du tableau se passe une scène de consternation muette qui serre le cœur, de l'autre côté se passe une scène d'un caractère tout aussi attendrissant, mais plus doux. L'archiduc Charles n'a rendu le corps de Marceau qu'à la condition, glorieuse pour nous, qu'il lui serait permis d'assister aux funérailles du général en chef de l'armée française. Donc, avant la cérémonie, Charles défile avec son état-major devant celui qui tant de fois l'a tenu en échec, tant de fois lui a infligé la défaite. L'attitude de l'archiduc, découvert, légèrement incliné vers le lit où repose son vainqueur de la veille, est à la fois des plus respectueuses et des plus nobles. On pressent à son air recueilli, à la gravité imposante de toute sa personne, en quel estime il tenait l'ennemi dont une balle tyrolienne vient de le délivrer. Le peintre, doué d'un flair qui ne laisse rien échapper, n'a pas manqué de tirer le plus heureux parti de la casaque blanche, brodée d'or, du prince autrichien ainsi que des divers costumes, où le blanc domine, des officiers qui l'accompagnent. Que de têtes dans cette cohue épaisse étudiées, creusées, modelées avec le soin le plus attentif et qui s'enlèvent, çà et là, vivantes comme des portraits !
Enfin, cette fois, Jean-Paul Laurens avait créé de toutes pièces une œuvre pleine, achevée, complète. Peut-être, — et la critique n'oublia pas de le lui reprocher, — peut-être, abordant un sujet si vaste, l'avait-il resserré en des limites trop étroites, peut-être ses personnages paraissaient-ils entassés, peut-être aurait-il pu varier, en la relevant de quelques accents vifs, la tonalité générale un peu sourde. Mais, si l'artiste écouta, le public ne voulut rien entendre devant une toile qui lui arrachait des larmes et qui, dans nos malheurs actuels, par l'hommage rendu à un des héros de notre histoire, lui faisait plus chère la patrie.
Le jury, entraîné à son tour, décerna à Jean-Paul Laurens la plus haute récompense dont il dispose, la grande médaille d'honneur. "...

Encore deux autres commentaires:
"J'ai nommé Jean-Paul Laurens. Le célèbre peintre qu'a immortalisé une de ses bonnes toiles, je ne dis pas la meilleure, L'Etat-major autrichien devant le corps de Marceau, y apparaît dans toute la force d'un talent fort et sévère, absolument sûr de lui-même, faisant fi des allures emphatiques, et des artifices de métier. Penseur profond en même temps que traducteur assermenté des émotions poignantes et concentrées, Jean-Paul Laurens n'a point la note larmoyante, il sait fixer l'émotion sur son oeuvre par la grandeur de son style et la vigueur de son pinceau. Son éloquence est des plus persuasives, elle s'impose du premier coup par ses effets puissants et ses qualités d'exécution. Mais revenons à son tableau que le commun des mortels possède aujourd'hui dans sa demeure depuis que la gravure l'a répandue à profusion, j'ai nommé la Mort de Marceau. Rien de lugubre dans cette mise en scène funéraire : C'est l'Euthanasie, la bonne mort. Ce qu'il faut louer dans cette oeuvre, c'est le sévère ordonnancement du groupe qui est à gauche, le cadavre du jeune général républicain est remarquablement

dessiné, la pose du soldat qui sanglotte à ses côtés est une merveille de composition savante, les accessoires sont traités avec autant d'art que de vérité. J'aime moins par exemple le groupe des officiers autrichiens défilant comme à la parade devant le lit funèbre, on n'y rencontre pas ce recueillement habituel que ressent tout homme en présence de la mort, la plupart des guerriers ennemis ont l'air de figurants, l'archiduc lui-même n'a pas sa désinvolture guerrière que l'on retrouve dans les portraits de l'époque. Cette légère critique faite, je ne vois plus dans l'oeuvre de M. Laurens que de solides et mâles qualités, une accentuation et une sincérité de dessin que l'oeil se complaît à suivre avec une pleine et entière satisfaction; le talent de l'artiste se fait jour à chaque pas ; il y a une pointe de plume d'historien dans le pinceau de M. Laurens. "

"L'artiste fut dédommagé de cette froideur par l'accueil que fit ce même public à son envoi de l'année suivante (1877), Mort de Marceau. Ici, l'applaudissement fut universel, et le jury qui décerna au peintre la médaille d'honneur, ne fit que ratifier le jugement des spectateurs. Nous ne nous associons pas sans réserve à cet applaudissement. Pour nous, cette médaille d'honneur était déjà gagnée avant d'avoir été décernée. Mais la Mort de Marceau avait tout pour elle aux yeux du public : un sujet connu, un héros sur qui se concentraient toutes les sympathies, les souvenirs glorieux qu'évoquait cette séduisante figure, tout ce qui attire et ce qui retient. La Mort de Marceau, c'est le général mort, étendu sur son lit, recevant l'hommage posthume de l'état-major autrichien. "

Auguste LEBOUYS
(Honfleur, 1812 Nemours, 1854)

Le Chevalier de Bois-Guilbert se rendant au château de Cédric le Saxon (père d'Ivanhoé)

Huile sur toile

Signé et daté « 1837 » en bas à droite

67 x 100 cm

Ce peintre normand fut l'élève de Paul Delaroche, ce qui explique probablement son goût pour la peinture à thème historique. Il se présenta au Grand Prix de Rome de Peinture en 1840, et s'y classa deuxième derrière Brisset, le sujet à illustrer étant *Caïus Gracchus* ; il persévéra en 1841, et fut cette fois le lauréat avec *La Robe de Joseph présentée à Jacob*. Le tableau, de dimensions 1,13 x 1,46 m, est conservé à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, alors que le Musée Magnin de Dijon en abrite une étude peinte. Lebouys (ou Lebouy, les deux orthographes existent) exposa au Salon deux tableaux consacrés à Marie-Antoinette : *La reine Marie-Antoinette à la Conciergerie* (N°1225), et *Trait de bonté de la reine Marie-Antoinette* (N°1226) ; il exposa aussi au Salon de 1853 (3ème médaille) *La rade du Havre de Grâce, prise depuis la place d'Honfleur*, alors qu'il était domicilié au 3, rue Mazarine à Paris. Mais c'est surtout dans la peinture religieuse que s'illustra Lebouys : on trouve ainsi une huile sur toile à la mairie d'Orléans, *La mort de Saint Paul ermite*, exécutée à Rome vers 1842/43 sous la direction de Jean-Victor Schnetz, une *Assomption* de 1841 conservée à la mairie de Monteroux dans le Var, deux peintures (commandées en 1850) dans la chapelle du calvaire de l'église Saint Nicolas du Chardonnet (*Notre Dame des douleurs*), une peinture dans la sacristie de l'église Notre-Dame des Champs à Montparnasse. Dans le registre mythologique, le Princeton Museum of Art conserve un *Bacchus et Ariane*, dont la composition se rapproche quelque peu de celle de notre tableau.
Lebouys eut une fille, Catherine, née à Rome vers 1847, qui réalisa une intéressante carrière de violoniste.

« Ivanhoe », le roman historique médiéval de Walter Scott suscita, rapidement après sa parution en 1820, l'intérêt des artistes de la nouvelle génération romantique, qui y virent une alternative aux sujets traditionnels. Léon Cogniet peignit ainsi en 1828 *Rebecca enlevée par Bois-Guilbert*, aujourd'hui conservé à la Wallace Collection de Londres, dans une veine plutôt romantique ; Edouard Pingret réalisa aussi une version représentant *Rebecca*, en 1827, dans un style plus « troubadour » ; quant à Eugène Delacroix, il avait dès 1823 produit une représentation de *Rebecca et Ivanhoe blessé*, avant de peindre *L'enlèvement de Rebecca* en 1846 (Met de New-York), ou *Rebecca enlevée par les Templiers* en 1856 (Louvre).
Notre tableau représente un des tous premiers épisodes du roman. Un groupe d'une dizaine de cavaliers normands traverse l'immense forêt du centre de l'Angleterre entre Doncaster et Sheffield ; menés par Aymer (le prieur plutôt paillard de l'abbaye de Jorvaulx) et par le Chevalier Brian de Bois-Guilbert (un moine soldat commandant de l'ordre des Templiers), ils se rendent par la route au château de Cédric de Rotherwood (Cédric le Saxon), le père d'Ivanhoe. Ils s'apprêtent à demander leur chemin aux deux personnages du premier plan, des saxons au service de Cédric. A gauche, Gurth est un porcher, tandis que son compagnon Wamba, vêtu de rouge, est le bouffon de Cédric. Le temps est à l'orage, et les deux hommes ont commencé à rassembler le troupeau de cochons.
Lebouys manifeste dans cette toile son appartenance au courant des peintres illustrateurs d'œuvres littéraires historiques. Il y fait preuve d'un réel talent de coloriste, avec la très vraisemblable collaboration de Jules Coignet (1798-1860) pour le paysage, bien reconnaissable dans le traitement de l'arbre et du ciel. Les deux hommes s'étaient peut-être rencontrés à Honfleur, où Coignet se trouvait par exemple en 1831.On connaît un autre tableau réalisé à quatre mains, signé Coignet avec la date 1835, et Lebouys avec la date 1837, passé en vente chez Christie's (26/09/1997) sous le titre *Voyageurs européens pris en embuscade dans une forêt*.

Jenny LEGRAND
(Active vers 1800-1835)

La marchande de poissons

Mère préparant un repas de poissons et jouant avec son fils

Huiles sur panneaux

45,5 x 55,5 cm chaque

Signés et datés 1814 en bas à gauche

Conservés dans leurs cadres d'origine à décor de palmettes

Exposition: Salon de Paris de 1814 sous le numéro 613, *Une marchande de poissons, et différents ustensiles*
Salon de Paris de 1814 sous le numéro 615, *Un intérieur*

Très peu d'éléments biographiques nous sont connus concernant cette artiste, qui exposa pourtant presque sans discontinuer au Salon de 1801 à 1831.
Née à Paris, elle fut l'élève du peintre François Leroy de Liancourt (1741-1835), spécialisé dans les aimables scènes de genre pastorales.
Elle exerce, au sein de la peinture de genre sous l'Empire et la Restauration, dans un style bien à elle, celui des intérieurs domestiques (cuisines, granges...) à l'atmosphère paisible et silencieuse, animés d'un ou quelques personnages, qui rappellent, aussi bien dans la facture lisse et soignée que dans la thématique, les peintures flamandes du début du XVIIème siècle.
De manière générale, les critiques de l'époque louent ses facultés précises et minutieuses d'imitation des objets du quotidien, mais jugent sa facture quelque peu laborieuse. Effectivement, tout en excellant dans le rendu des cuivres, des paniers, des poteries en grès vernissé, du linge, des balais ou encore des aliments, elle exécute ses figures avec moins de brio. Mais ce sont les objets qui sont les vedettes de ses compositions, et ses oeuvres gracieuses exercent au final un réel pouvoir de séduction.

En dehors du Salon de Paris, Mademoiselle Legrand participe régulièrement à des salons et expositions de province, particulièrement dans le Nord à Lille, Douai, Arras ou Cambrai, région probablement très sensible à l'ambiance flamande de ses compositions; elle y obtient d'ailleurs plusieurs médailles et récompenses dans les années 1820. Autre signe de la reconnaissance de ses talents, la présence de deux de ses tableaux dans la collection de la duchesse de Berry, qui lui achète un *Intérieur d'une cuisine* à l'occasion du Salon de 1819,et un *Intérieur d'une grange* daté de 1821, tous deux lithographiés par Féréol Bonnemaison.

Au Salon de 1814, où elle est domiciliée 20, rue des Moulins à Paris, elle est pour ainsi dire le seul artiste à exposer ce type de peinture "rustiques" d'inspiration flamande; cette édition du Salon ne comportant par ailleurs quasiment pas de natures mortes ou de scènes de genre intimistes. Ce style est de façon générale, assez peu présent en France au début du XIXème siècle, ses principaux représentants étant Martin Drolling ou Marc-Antoine Bilcoq, ou encore Jean-Baptiste Charpentier, ce dernier étant tout de même plus ancré dans le XVIIIème siècle. Toutefois ces artistes mettent davantage en valeur les personnages de leurs compositions que ne le fait Jenny Legrand.
La palette de nos tableaux, relativement éteinte et dans des tonalités de brun, rappelle celle des frères Lenain.
Notre marchande, assise sur une chaise paillée, est en train de vider consciencieusement un poisson (probablement une tanche) au-dessus d'un baquet; quelques coquilles de moules traînent sur le sol.
Une jeune mère prépare un repas à base de produits de la mer; dans un plat rempli de grosses crevettes ou de langoustines, elle en pioche quelques unes pour les mettre dans le chapeau de son fils venu quémander. Etalés sur une table, on trouve trois soles et un poisson de rivière, une carpe,

reconnaissable à ses grosses écailles et à sa queue évidée, tandis que d'un panier renversé s'échappent des sardines. Ce type de scène rustique avec adultes et enfants se retrouve souvent dans les tableaux de Gaspard Gresly (1712-1756), artiste franc-comtois spécialisé dans les représentations des gens simples.

Le livret du Salon indique que le tableau N°615 (la femme et son fils) fut "exécuté par le nouveau procédé inventé par Monsieur Paillot de Montabert", qui lui-même exposa deux tableaux selon son procédé. Ce peintre troyen (1771-1849), qui fut élève des néo-classiques Benoît Suvée et Jaques-Louis David au début du XIXème siècle, est davantage resté dans l'histoire de l'art en tant que théoricien, avec plusieurs ouvrages dont le plus connu est le "Traité complet de la peinture". Mais il obtint à l'époque une certaine renommée comme rénovateur de la peinture à l'encaustique, selon un procédé original dont il aura inlassablement revendiqué la paternité, et qui aurait convaincu des artistes aussi chevronnés que Jean Alaux, François Édouard Picot et Abel de Pujol.
Paillot avait une théorie selon laquelle la peinture connaissait depuis l'antiquité une décadence qui ne faisait qu'amplifier après la mort de Raphaël. Cette décadence s'expliquait notamment par l'abandon de l'encaustique technique qu'il définit non par l'emploi de cire mais par l'usage du « cauterium (réchaud allumé), pour parfondre et faire un tout homogène du fond ou apprêt, avec les cires, les matières colorantes et les résines qui composaient le tout ».
Cette technique s'utilisait sur des supports rigides et absorbants, le bois en particulier; en résumé, elle consistait, à l'aide d'un système chauffant, à fusionner différentes couches de peinture, pour au final n'en n'avoir qu'une seule. La méthode présentait de nombreux avantages, comme des retouches faciles, le relief et la transparence, une excellente stabilité des couleurs et une grande résistance à l'humidité ou aux attaques de vers. Mais sa préparation nécessitait du temps et son application un vrai savoir-faire. Parmi les adeptes de cette technique, on trouve Eugène Delacroix (avec par exemple le tableau de Saint-Sulpice *La lutte de Jacob avec l'Ange*), ou encore Jasper Johns plus près de nous.

Le musée Fabre de Montpellier conserve le troisième des tableaux que Mademoiselle Legrand exposa au Salon sous le N°614, alors titré *Ustensiles de ménage et légumes* - on voit une jeune femme jouant avec son enfant. Dans le catalogue des oeuvres exposées au musée rédigé par André Joubin en 1926, le tableau, portant le N°650, est titré *Intérieur de cuisine* et décrit comme suit: "Au premier plan, légumes, homard, ustensiles de cuisine. Au fond à droite, une jeune femme et son enfant".

Henri LEHMANN
(Kiel, 1814 Paris, 1882)

Portrait du sculpteur Victor Mercier

Mine de plomb

18x13 cm

Etiquette ancienne au dos précisant l'identité du modèle

1832

Provenance : collection particulière de la région de Rouen

Ce très charmant et intéressant petit dessin fait sans doute partie des toutes premières réalisations connues de l'artiste.
Henri Lehmann, après une formation dans l'atelier de son père à Hambourg, arrive à Paris à la fin de juillet 1831 ; sa tante maternelle Sophie Dellevie y tient salon, et lui permet de rencontrer des peintres comme Guérin, Léopold Robert ou Ingres. Ce dernier prend sous son aile le jeune allemand, et facilite son entrée à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts dès avril 1832.

C'est probablement à cette période que Lehmann rencontre le sculpteur Victor Mercier (1810, Meulan 1894, Paris), élève de James Pradier et qui fréquente les Beaux-Arts depuis 1831 ; l'amitié entre les deux hommes semble forte, puisque Lehmann connaît également le frère de Victor, Edouard, qui est écrivain. Il réalise ainsi un portrait au crayon d'Edouard fin juillet 1832 (reproduit dans le catalogue raisonné de Marie-Madeleine Aubrun publié en 1984), d'une facture assez proche de notre dessin mais moins détaillée, période où il passe plusieurs jours à Rouen, possiblement dans la famille Mercier ; il exécute également en 1832 deux peintures (60,5 x 50 cm chacune) représentant les portraits respectifs

des deux frères, actuellement conservés dans une collection particulière de Séville. Pour attester ces liens, il existe encore un *Portrait de M. Mercier* (1,25 x 1,05 m), daté 1835, cette année correspondant aux premières participations conjointes de Lehmann et de Victor Mercier au Salon.

Louis-Michel-Victor Mercier (à ne pas confondre avec le sculpteur homonyme Antonin Mercié) fut avant tout un sculpteur de bustes des personnalités de l'époque, dont certains lui furent commandés par Louis-Philippe pour le musée de l'histoire de France de Versailles. Il réalisa, entre autres, deux *Renommées* pour l'Opéra Garnier, des statues pour quelques églises, son oeuvre la plus célèbre étant peut-être la *Sainte-Geneviève* du jardin du Luxembourg (1845), commandée par l'Etat pour 12 000 Francs de l'époque. Son travail fut récompensé en 1835 par une médaille de 2ème classe et en 1841 par une médaille de 1ère classe. Parmi ses élèves, on compte la célèbre sculptrice britannique Mary Grant (1831-1908). Il est enterré au cimetière du Montparnasse.
L'année 1835 fut assez glorieuse pour Mercier, puisque son buste (aujourd'hui conservé au musée Fabre de Montpellier) fut exposé au Salon de la même année, réalisé par Jean-François Legendre-Héral (1796-1851). Ce sculpteur né à Montpellier se fixa assez rapidement à Lyon, où il devint professeur à l'école de dessin, ayant notamment pour élève Hippolyte Flandrin, qui lui-même connaissait Victor Mercier.

Le frère Edouard Mercier fut quant à lui un écrivain essayiste aux idées progressistes ; il publia ainsi en 1842 « De la perfectibilité humaine, ou réflexion sur la vraie nature du pouvoir », et en 1844 « De la certitude dans ses rapports avec la Science et la Foi ».

Justin Edouard René LELONG
(Arrou, 1871 1933)

Blessé en plein désert

Huile sur carton

Signé en bas à gauche

39,5 x 31 cm

LELONG fut peintre et dessinateur de scènes et paysages animés, figures, fleurs, aquarelliste, illustrateur et graveur.
Elève de Léon BONNAT, Charles BUSSON et François FLAMENG, il expose au Salon des Beaux-Arts de Paris de 1892 à 1901. Il expose également au Salon des Artistes Français, dont il est membre depuis 1898, ayant auparavant obtenu une médaille de troisième classe en 1895.
Il fut un peintre de la femme, de figures dans des paysages, de scènes des champs de course. Il eut une importante activité d'illustrateur pour entre autre Flammarion, Ollendorf, Fayard, Hachette, Nelson, L'illustration…
Il fait partie en 1925 du jury pour le Concours du grand prix Gustave DORE, aux cotés de Georges AURIOL, CARLEGLE, Maxime DETHOMAS, Raymond ESCHOLIER, Abel FAIVRE, RENEFER, Auguste ROUBILLE, Clément SERVEAU et René VINCENT.
LELONG a été professeur à l'académie JULIAN de 1879 à 1891.
Il eut un atelier à Montmartre

Zélia LENOIR
(Paris, 1842 - 1919)

La cour du Mûrier, à l'Ecole Impériale des Beaux-Arts de Paris

Huile sur toile

Monogrammée ZL et datée 1866 en bas à gauche
Située Ecole des Beaux Arts en bas à droite

89 x 65 cm

Exposition: Salon de Paris de 1866, sous le numéro 1205
Œuvre en rapport: aquarelle de même sujet, conservée au musée d'Orsay

La cour dite du mûrier de l'Ecole des Beaux-Arts correspond à l'ancien cloître du couvent des Petits-Augustins, fondé par la reine Margot au tout début du XVIIème siècle. Le couvent devient à la fin de la Révolution le musée des Monuments Français, dont la direction est confiée au jeune peintre Alexandre Lenoir (1761 - 1839). En 1816, Louis XVIII ferme le musée et affecte le lieu à l'Ecole Royale des Beaux-Arts; l'architecte François Debret (1777-1850), puis son beau-frère et élève Félix Duban (1797-1870) décident de faire des bâtiments un palais d'inspiration italienne et néo-classique.
La cour carrée du mûrier, qui doit son nom au mûrier de Chine qu'Alexandre Lenoir y planta, se situe à droite de la cour d'honneur de l'école, lorsqu'on y entre par la rue Bonaparte; Félix Duban lui donna en 1836 l'allure d'un atrium pompéien, en y implantant notamment une fontaine au centre. Les murs de la galerie couverte sont décorés par une réplique de la frise des Panathénées du Parthénon, que l'on aperçoit à travers les arcades.
La date d'exécution de notre tableau s'inscrit dans la courte période (1864-1870) où l'Ecole est dite "Impériale", après avoir été "Royale" et avant de devenir "Nationale".

Zélia Flore Lenoir était la petite-fille d'Alexandre Lenoir et la fille d'Albert Lenoir (1801-1891), ce qui la rend donc particulièrement liée à l'histoire de l'Ecole des Beaux-Arts. Son père, quasiment né dans l'ancien musée des Monuments Français, intégra l'Ecole des Beaux-Arts en 1820, y enseigna à partir de 1856 comme suppléant d'Hippolyte Lebas, et en fut nommé Secrétaire perpétuel en 1862; il y occupa à partir de 1869 la chaire d'histoire de l'architecture.
Cette ascendance dynastique ne pouvait que la diriger vers une activité artistique, et on trouve au musée d'Orsay des dessins réalisés par elle à l'âge de 14 ans; comme son père, c'est une artiste voyageuse, qui dessine les lieux où elle séjourne ou qu'elle visite: la Normandie (Trouville en 1856, Veules les Roses en 1857, Jersey en 1869, Honfleur régulièrement entre 1900 et 1912), la Bretagne (Vitré en 1865, Saint-Malo en 1908), le Nord Pas-de-Calais (Cayeux en 1866, Ypres en 1871, Berck en 1912), le sud-ouest (Eaux-Bonnes en 1913), la Bourgogne et la Franche-Comté (Clamecy en 1919, Mijoux en 1867)...
Elève de son père et d'A. Bernard, elle participe en 1866 à ce qui semble être son unique Salon, où elle est domiciliée au Palais des Beaux-Arts.
En 1874, elle épouse l'architecte Louis-François-Philippe Boitte (1830, Paris - 1906, Fontainebleau), qui avait collaboré quelques années auparavant avec son père, et qui devint architecte en chef du palais de Fontainebleau en 1877 (une exposition lui fut consacrée à Orsay en 1989, avec notamment des dessins réalisés en Grèce et en Italie au début des années 1860).
On connaît de Louis Boitte toute une série (conservée à Orsay) d'études, au crayon, au lavis ou à l'huile, ayant pour sujet la Cour du mûrier, dont une reprend exactement les mêmes point de vue et cadrage que la composition de sa femme; ces dessins, qui semblent avoir été réalisés vers 1886, ouvrent la question des influences mutuelles entre les deux époux.

Avec ce tableau, Zélia Lenoir produit une oeuvre que l'on pourrait presque dater, au premier abord, des années 1820; il y émane effectivement un mélange d'esprit "troubadour" et de vue d'architecture tel que pouvaient le réaliser à l'époque des peintres comme Etienne Bouhot ou Jean-Lubin Vauzelle par exemples.
Une certaine monumentalité se dégage de l'ensemble, due à l'absence de personnages et au cadrage particulier de l'arcade (dans l'esprit de ceux de Louis-Pierre Baltard), tempérée par l'exiguïté des lieux et adoucie par la présence apaisante de la fontaine.

Eugène Modeste LE POITTEVIN
(Paris, 1806 Paris, 1870)

Poissons sur un rivage de la Manche

Huile sur panneau

Signé du monogramme et datée 1864 ou 1854 en bas à gauche

16 x 21 cm

Cachet (cire rouge) de l'atelier apposé au dos du panneau

Elève de Louis Hersent et de Xavier Leprince à l'école des Beaux-Arts, Le Poittevin (de son véritable nom Poidevin) échoua de peu au Prix de Rome en 1829, ce qui ne l'empêcha pas d'exposer dès 1831 au Salon, et ceci sans discontinuer jusqu'à sa mort.
Même s'il eut une activité d'illustrateur et de caricaturiste (cf ses recueils lithographiques de *Diableries*), l'essentiel de son oeuvre représente des scènes de retour de pêche et des marines sur le littoral normand et en particulier cauchois. Certains critiques de l'époque évoqueront le côté parfois répétitif de ses compositions.
Romantique dans les années 1820 et 1830 (avec des oeuvres proches de celles d'Isabey ou d'Auguste Biard, avec lequel il est ami et collabore parfois), son style devient progressivement plus réaliste par la suite.
A l'instar de Charles Mozin (un autre élève de Leprince) avec Trouville, il fait partie des premiers artistes à lancer le village d'Etretat comme une station balnéaire mondaine; c'est son ami Eugène Isabey qui lui a fait découvrir l'endroit, et il y acquière rapidement une maison, La Chauferette, où il accueillera notamment Gustave Courbet en 1869.
Il est nommé peintre officiel de la marine en 1849, à la suite de Louis-Ambroise Garneray, de Louis-Philippe Crépin et Théodore Gudin (ces deux derniers nommés en 1830).

Très apprécié de son temps, il reçoit plusieurs récompenses officiels lors des Salons: médaille de 1ère classe en 1836, de 2ème classe en 1831 et 1848, de 3ème classe en 1855. Son atelier parisien se situait au 5, cité Trévise, dans l'actuel 9ème arrondissement.

Autant les poissons étalés sur le rivage sont souvent un élément de décor dans ses scènes de retour de pêche, autant notre peinture est une des très rares natures mortes connues de l'artiste, toutes de petit format. Le terme de nature morte étant peut-être mal adapté, tant les poissons (maquereau et harengs) semblent "frais", brillants et semblent encore respirer, et tant la composition évoque la vie quotidienne des pêcheurs, ceux-ci venant de déposer sur la grève le fruit de leur pêche, leurs paniers, ainsi qu'un bonnet de fourrure rouge.
Même si ce tableau est parfaitement ancré dans le XIXème siècle, on y décèle l'influence de la peinture hollandaise du XVIIème siècle que Le Poittevin découvre lors d'un séjour aux Pays-Bas. Un certain nombre d'artistes hollandais se spécialisèrent ainsi dans les natures mortes de poissons: Alexander Adriaenssen et Pieter Van Boucle ne représentèrent pas que des poissons, et ils les accompagnaient souvent de légumes ou autres aliments, posés sur des entablements à l'intérieur de cuisines; Pieter de Putter (1605-1659) peignit lui exclusivement des poissons, mais également dans des intérieurs, ou parfois à l'extérieur mais sur des étals de poissonniers; c'est surtout de Jacob Gillig (1636-1701) que se rapproche le plus notre tableau, puisque ce dernier représentait ses poissons avec le même type d'empilement pyramidal, et avec pour fond un décor naturel de plage ou de rivage.

Eugène Modeste LE POITTEVIN
(Paris, 1806 Paris, 1870)

Van de Velde, qui suivait habituellement son ami Ruyter dans les campagnes maritimes, dessine un combat naval d'après nature

Aquarelle et gouache sur trait de plume et crayon

Signée en bas à droite

17 x 22 cm

1842 ou 1843

Œuvre en rapport: tableau exposé au Salon de Paris de 1843 sous le numéro 786

Notre aquarelle est préparatoire au tableau que Le Poittevin exposa au Salon de 1843, et qui fut lithographié par Charles Jacque. La Revue des Deux Mondes jugea à l'époque la peinture "*extrêmement soignée, lissée, proprette, en un mot prête à livrer. Cette coquetterie est du reste justifiée par des qualités réelles*".
Entre l'aquarelle et le tableau (au vu de la version lithographiée) existent peu de différences: le drapeau du mât principal un peu plus long et sinueux sur le tableau; à la droite de la barque, le gentilhomme au chapeau à plumet blanc porte un autre chapeau (plus simple) dans le tableau; devant lui le personnage à la capuche est remplacé par un soldat coiffé d'un morion; à la gauche du galion sur la droite, les nuages de fumée sont remplacés par une barque.
Le Poittevin ne faisait ici qu'illustrer les habitudes de travail du peintre de marines Willem Van de Velde (1611-1693), qui dès qu'il entendait parler d'un combat que son ami l'amiral Ruyter (1607-1676) allait livrer, s'embarquait aussitôt dans l'unique but d'assister à l'action et d'en représenter les mouvements avec plus de vérité, n'hésitant pas à risquer sa vie pour cela.

Le Poittevin, qui avait été très influencé par la peinture hollandaise à l'occasion d'un séjour aux Pays-Bas, réalisa plusieurs oeuvres mettant en scène des peintres hollandais du XVIIème siècle, et particulièrement Willem Van de Velde; il exposa ainsi au Salon de 1845 un *Van den Velde étudiant l'effet du canon que son ami Ruyter fait tirer dans ce but,* qui fut reproduit dans l'Illustration en 1845 (N° de mars à août), avec le commentaire suivant: "*une marine d'un ton gai, d'une touche facile, et qui tire le meilleur parti possible de la place que lui laissent les personnages. Ces personnages, et parmi eux Van den Velde à son chevalet, sont placés sur une large et lourde barque, qui ressemble à une avance de quai. Cette barque est sans doute exactement copiée d'après nature; mais elle se présente par un pan coupé d'une manière peu pittoresque*". Au même salon il exposa un second tableau ayant pour sujet un autre célèbre peintre de marine hollandais: *Backhuysen se faisant raconter des faits de piraterie par les pêcheurs de Schweningen*.
En 1850, il exposait *Backhuysen dessinant d'après nature dans les dunes de Schweningen* et *Guillaume Van den Velde, peintre hollandais, s'embarque pour aller au-devant de l'amiral Ruyter, son ami, à son arrivée à Rotterdam*.

Elève de Louis Hersent et de Xavier Leprince à l'école des Beaux-Arts, Le Poittevin (de son véritable nom Poidevin) échoua de peu au Prix de Rome en 1829, ce qui ne l'empêcha pas d'exposer dès 1831 au Salon, et ceci sans discontinuer jusqu'à sa mort.
Même s'il eut une activité d'illustrateur et de caricaturiste (cf ses recueils lithographiques de *Diableries* et ses dessins érotiques voire pornographiques), l'essentiel de son oeuvre représente des scènes de retour de pêche et des marines sur le littoral normand et en particulier cauchois. Certains critiques de l'époque évoqueront le côté parfois répétitif de ses compositions.
Romantique dans les années 1820 et 1830 (avec des oeuvres proches de celles d'Isabey ou d'Auguste Biard, avec lequel il est ami et collabore parfois), son style devient progressivement plus réaliste par la suite.
A l'instar de Charles Mozin (un autre élève de Leprince) avec Trouville, il fait partie des premiers artistes à lancer le village d'Etretat comme une station balnéaire mondaine; c'est son ami Eugène Isabey qui lui a fait découvrir l'endroit, et il y acquière rapidement une maison, La Chauferette, où il accueillera notamment Gustave Courbet en 1869.
Il est nommé peintre officiel de la marine en 1849, à la suite de Louis-Ambroise Garneray, de Louis-Philippe Crépin et Théodore Gudin (ces deux derniers nommés en 1830).
Très apprécié de son temps, il reçoit plusieurs récompenses officielles lors des Salons: médaille de 1ère classe en 1836, de 2ème classe en 1831 et 1848, de 3ème classe en 1855. Son atelier parisien se situait au 5, cité Trévise, dans l'actuel 9ème arrondissement.

Luigi Aloys-François-Joseph LOIR, dit Luigi LOIR
(Göritz, 1845 Paris, 1916)

Basse Normandie

Gouache

Signée en bas à droite

30 x 46 cm

En 1853, il entra à l'Ecole des Beaux-Arts de Parme. Dix ans après, il vint à Paris et travailla dans l'atelier du peintre décorateur PASTELOT. En 1865, il débuta au Salon de Paris et y fut remarqué. Mais durant cette première partie de sa carrière, il continua à faire de la peinture décorative. Après la campagne de 1870, au cours de laquelle il se distingua au combat du Bourget, il se consacra à peu près exclusivement à la peinture des vues de Paris. Exposant fidèle des Artistes Français, il obtint une troisième médaille en 1879, une deuxième médaille et une médaille d'or en 1889 à l'Exposition Universelle de Paris. Il fut décoré de la Légion d'honneur en 1898.

Musées : Bordeaux, Boulogne-sur-Mer, Moscou (Gal. Tretiakov), Nancy, Nantes, New-York, Nice, Petit Palais, Prague, Le Puy-en-Velay, Vienne (Gal. Mod.), Auxerre, Avranches, Bar-Le-Duc…

Vincenzo LORIA
(Salerne, 1850 La Spezia, 1939)

Ruines du temple d'Héra à Paestum en Italie

Aquarelle

Signée et située en bas à gauche

16 x 36 cm

Il commence à se consacrer à la peinture dans sa ville natale sous la direction du Français Léon RICHTER, puis il partit étudier à l'Académie des Beaux-Arts de Naples où il suivit l'enseignement de Domenico MORELLI. Il sera alors distingué pour sa maîtrise de l'aquarelle.
Avec son modèle et épouse française, Célestine SALABELLE, il visita ensuite l'Europe entière avant de se fixer à Naples.
LORIA, passionné par l'archéologie, participa aux campagnes de documentation de fouilles sur les sites d'Herculanum, Stabia et Paestum. Il réalisa également l'illustration d'ouvrages à l'exemple du répandu « Les maisons et monuments de Pompéi » publié à Naples en 1887. Son œuvre sera également diffusée jusqu'aux Etats-Unis grâce à la gravure de ses plus belles aquarelles.
En 1890, il ouvrit à Naples une importante galerie d'art qui devint rapidement l'un des monuments de l'école napolitaine de la fin du XIXème siècle. La production de LORIA fut alors acquise par de célèbres personnalités italiennes et étrangères.
En plus d'avoir été un peintre populaire, LORIA fut aussi lithographe, graveur, décorateur sur céramique, mais également photographe.
Il exposa régulièrement tout au long de sa carrière à Milan, Turin, Naples et Venise.
Après le décès de son épouse en 1929, LORIA partit s'installer à La Spezia, ville ou il resta jusqu'à sa mort le 31 octobre 1939.

Albert MAIGNAN
(Beaumont sur Sarthe, 1845 - Saint-Prix, 1908)

Pauline et Sévère
(Illustration pour l'acte II, scène II de Polyeucte)

Encre de Chine, plume et lavis

Signée en bas à gauche

51 x 35 cm

1889

Exposition: 11ème exposition de la Société d'Aquarellistes Français, Galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze à Paris. Numéro 125 du catalogue.

Ce beau dessin au sujet classique mais teinté de symbolisme est un excellent exemple des talents d'illustrateur d'Albert Maignan, une facette de son art qu'il développa significativement à partir de 1883.
Il fait partie des cinq aquarelles au "noir d'ivoire" créées par Maignan pour illustrer le Polyeucte d'après Corneille, un ouvrage spécialement publié par éditions Mame (pour lesquelles Maignan travaillait beaucoup) pour l'Exposition universelle de 1889. Ces aquarelles furent exposées en 1889 à la célèbre galerie Georges Petit (qui accueillait la 11ème exposition de la Société d'Aquarellistes Français) sous les N°124/125/126/127/128 (Maignan exposait un autre dessin d'illustration pour "Boileau" sous le N°129).
Chaque dessin illustrait un épisode de chacun des cinq actes de la tragédie.

Notre oeuvre représente le moment où Pauline (la fille de Félix, sénateur romain et gouverneur de la province d'Arménie) retrouve son ancien prétendant Sévère (un noble général romain) et lui explique qu'elle est désormais mariée à Polyeucte (un seigneur d'Arménie) et qu'elle ne peut plus le revoir. La scène se déroule dans un jardin avec un petit temple de Vesta où Pauline vient de déposer une offrande; Stratonice, la confidente de Pauline, se tient à ses côtés, tandis que Sévère est accompagné de son domestique Fabian. Le dessin est légendé par les paroles de Pauline à Sévère: " Oui je l'aime Sévère, et n'en fais point d'excuse"

Le livre fut imprimé à 800 exemplaires, contenant les compositions de Maignan gravées à l'eau-forte par Emile Boilvin, Félix Bracquemond, Lionel Le Couteux et Charles-Albert Waltner.
La tragédie de Corneille, jouée pour la première fois en 1641, avait été en quelque sorte remise au goût du jour par l'opéra qu'en tira Charles Gounod en 1878.

Né dans la Sarthe, Albert Maignan suit "par obligation" des études de droit, mais l'art reste sa véritable vocation. Elève du paysagiste et mariniste Jules Noël en 1865, puis d'Evariste Luminais à partir de 1869, il effectue cette même année un voyage en Espagne mauresque (poussant probablement jusqu'en Egypte), qui lui donne le goût de créer quelques oeuvres orientalisantes. Représentant d'un certain mouvement académiste (peinture d'histoire et allégorique) de la fin du XIXème siècle, il expose chaque année au Salon entre 1867 et 1906, et réalise, à l'occasion de commandes officielles, des décors pour plusieurs édifices parisiens comme l'Opéra Comique, le Sénat, l'Hôtel de ville. Il est également célèbre pour la décoration en 1900 du restaurant Le Train Bleu à la gare de Lyon.
Son succès se traduit notamment par plusieurs médailles au Salon, une médaille d'or à l'exposition universelle de 1889, et la Légion d'honneur en 1883 (Chevalier) et en 1895 (Officier)
Féru d'archéologie, collectionneur émérite, il partageait son temps entre son atelier du 1,rue La Bruyère dans le quartier de la Nouvelle Athènes à Paris (9ème arrondissement) et sa maison de campagne à Saint-Prix dans le Val d'Oise, dans laquelle il recevait régulièrement ses élèves à partir de 1890.

La Fondation Taylor, qui occupe les locaux de sa maison-atelier de Paris, lui rend hommage à l'occasion d'une exposition du 11 mars au 7 mai 2016.

- Liste des cinq dessins de Maignan exposés en 1889, tels que décrits au catalogue:

124. Acte I. Le Songe de Pauline.
« J'ai vu mon père même un poignard à la main,
Entrer le bras levé pour lui percer le cœur. »

125. Acte II. Pauline et Sévère.
« Oui je l'aime, Sévère, et n'en fais point d'excuse. »

126. Acte III. Polyeucte brisant les idoles.
« Du plus puissant des dieux, nous voyons la statue
par une main impie, à leurs pieds abattue. »

127. Acte IV. Polyeucte et Pauline.
Polyeucte :
« Je vous aime
Beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus que moi-même.
Pauline :
Au nom de cet amour ne m'abandonnez pas ! »

128. Acte V. Pauline et Félix.
« Je vois, je sais, je crois, je suis désabusée !

Et voici ce qu'on trouvait dans La Revue des Deux Mondes en 1889 à propos de cette édition de Polyeucte:

"Nous avions admiré, mais sans y pouvoir toucher, le Polyeucte de la maison Mame ; — et nous l'avons revu avec plaisir. C'est un magnifique volume aussi, dont l'arrangement et la composition font le plus grand honneur à ses éditeurs. Et à ce propos, il est fort heureux que, tandis que l'Imprimerie nationale se borne à publier, dans un format d'ailleurs peu maniable, les œuvres de son directeur, ou l'Histoire de la Révolution française, de Michelet, — car pourquoi pas celle de Thiers, ou celle de Louis Blanc ? — les grandes maisons d'édition rivalisent au contraire d'ardeur et de dépenses pour entretenir ou renouveler le culte des classiques. Le Polyeucte de la maison Mame, illustré d'un portrait de Corneille, par M. F. Burney, dont le talent rappelle celui de son maître, F. Gaillard ; de cinq grandes compositions gravées d'après les dessins de M. Albert Maignan, et de nombreuses gravures sur bois ; précédé d'une introduction de M. Léon Gautier ; et enrichi de curieux ou savants éclaircissements de MM. Paul Allard, sur les Procès des Martyrs, Edouard Garnier, sur Polyeucte au théâtre, et L. Legrand, sur Polyeucte devant la critique, sera certainement mis, d'un accord unanime, au nombre des plus beaux livres que nous ayons vus depuis quelque temps. Les amateurs n'apprendront pas sans quelque satisfaction que ce Polyeucte n'a été imprimé qu'à huit cents exemplaires seulement."

Alphonse-Nicolas-Michel MANDEVARE
(1759 Paris, 1829)

Paysage d'Italie aux grands arbres et aux architectures classiques

Pierre noire

42 x 55,5 cm

Probablement d'origine allemande, Mandevare fut un excellent paysagiste néo-classique, particulièrement renommé pour ses représentations d'arbres. Tout comme Pierre-Henri de Valenciennes, il fut un théoricien du genre; il publia ainsi en 1800, 4 ans après les *Eléments de perspective classique à l'usage des artistes* de Valenciennes, un traité, *Principes raisonnés du paysage (à l'usage des Ecoles des départements de l'Empire français)*, qui était destiné aussi bien aux artistes professionnels qu'aux amateurs; il y expliquait les principes du paysage recomposé à partir d'études d'éléments naturels réalisées in situ. L'ouvrage comportait ainsi de nombreuses gravures d'arbres, qui servirent de modèles aux élèves (dont Corot) dans les ateliers de maîtres comme Jean-Victor Bertin. Mandevare exposa au Salon à partir de 1793, et à l'occasion du Salon de 1808, Charles-Paul Landon écrivait à son sujet qu'il appartenait plus au genre des paysagistes "pastoraux" de la tradition flamande (Berchem, Ruysdael, Dujardin...) qu'à celui du paysage héroïque ou historique davantage représenté par les écoles françaises ou italiennes. Landon qualifiait son dessin de "large et ferme, avec des masses vigoureuses, et des feuillages moelleux et faciles". Cette description correspond pleinement à la facture de notre dessin, qui plus est à la composition parfaitement équilibrée. Mandevare habitait l'île Saint-Louis à Paris, et s'il est aujourd'hui méconnu du public, il n'en reste pas moins présent dans de grandes collections privées et publiques: le Louvre (qui conserve plusieurs feuilles et notamment des études d'arbres), le musée des Beaux-Arts de Nantes, de Soissons, le Harvard Museum, la Morgan Library, le British Museum, la fondation Custodia, l'Ashmolean Museum d'Oxford, la National Gallery of Art de Washington, la National Gallery of Scotland...

Adrien MANGLARD
(Lyon, 1695 Rome, 1760)

Port méditerranéen avec marins déchargeant un bateau à quai

Pierre noire et lavis d'encre grise

23,5 x 41 cm

Provenance : ancienne collection Louis Deglatigny, cachet en bas à gauche (Lugt 1768a). Probablement vente de 1937 à la Galerie Charpentier.

Aujourd'hui surtout connu pour avoir été le précurseur et le maître de Joseph Vernet, Adrien Manglard fut probablement dans la première moitié du XVIIIème siècle le peintre de marine le plus célèbre et le plus recherché à Rome, où il effectua quasiment toute sa carrière.
D'un caractère plutôt lunatique et peu extraverti, il fut aussi un collectionneur passionné (7 500 dessins furent ainsi inventoriés après sa mort).
Manglard grandit à Lyon dans un milieu artistique, celui des amis de son père (lui-même peintre) comme Daniel Sarrabat et surtout le hollandais Adrien Van der Kabel (son parrain), dont il fréquenta très jeune l'atelier jusqu'à la mort de celui-ci en 1705. Selon Mariette, il devint ensuite élève de Frère Imbert (un peintre lyonnais qui avait suivi l'enseignement de Van der Meulen et de Lebrun) quelque temps avant de partir pour Rome en 1715. Une fois installé dans la ville éternelle, il effectua rapidement plusieurs séjours dans la région de Naples, d'où il ramena de nombreuses études et éléments de décor qu'il utilisera toute sa vie durant dans ses compositions.
Dès le milieu des années 1720, il connut le succès auprès des grandes familles aristocratiques et princières de Rome. Cette célébrité explique que le jeune Joseph Vernet, dès son arrivée à Rome en 1734, souhaita le rencontrer ; d'abord élève, il en devint bientôt son rival. 1734 est aussi pour Manglard l'année où il est agrée par l'Académie royale de peinture, avant d'y être reçu quelques années plus tard, tout comme à l'Académie de Saint-Luc. Ces réceptions consolidèrent son succès, notamment en France, ininterrompu jusqu'à sa mort.

Les marines et les scènes de port constituent l'essentiel de son œuvre, accompagnées de vedute urbaines et quelques scènes paysannes.
Stylistiquement, Manglard est considéré comme une sorte de synthèse entre le classicisme d'un Claude Lorrain et le réalisme des écoles du Nord. En fait il semble davantage ancré dans le XVIIème siècle plutôt que dans le sien, que ce soit dans ses peintures ou ses dessins ; tout en ayant été son inspirateur et son mentor, il est ainsi assez éloigné de Vernet : son trait, sauf pour la représentation des navires et embarcations (dont le réalisme s'apparente par exemple à celui du hollandais Abraham Storck, 1635-1710), est beaucoup moins précis et plus lourd, sa touche la plupart du temps moins précise ; l'ambiance de ses marines privilégie davantage les effets atmosphériques, au détriment des personnages et notamment de leurs détails vestimentaires. Ceux-ci ne sont d'ailleurs pas son point fort, bien qu'il ait été un figuriste recherché par ses confrères ; ils ressemblent souvent à des petits mannequins un peu raides et figés, cette simplification ayant tendance à s'accentuer au cours de sa carrière.
Toutefois il émane de ses compositions une réelle sérénité ; même ses scènes de port les plus animées s'apparentent à un monde immobile et intemporel.
C'est cette ambiance apaisante que nous retrouvons dans notre dessin. Celui-ci est vraisemblablement préparatoire au tableau passé en vente chez Sotheby's (14/10/1999, New-York, N°77, 74x134 cm, huile sur toile), à la composition identique. Cette même composition se retrouve dans un autre tableau (d'une paire), assez justement décrit comme entourage de Manglard, passé en vente chez Sotheby's (25/04/2006, Londres, N°405, 70,5 x 136,5 cm, huile sur toile). Du point de vue de la technique, l'utilisation de la pierre noire rehaussée d'encre et de lavis donne une certaine douceur à l'ensemble ; cette même technique se retrouve dans deux dessins de l'ancienne collection Mariette (probablement acquis par celui-ci à la vente après décès de Manglard) conservés au musée du Louvre, aux compositions et aux dimensions similaires (Inv 30873 et Inv 30874).

Louis Deglatigny (1854-1936) était un homme d'affaires et négociant en bois établi à Rouen, qui consacrait ses loisirs à l'archéologie et aux Beaux-Arts ; à ce titre il participa activement à la vie des sociétés savantes et des musées de Rouen. Sa belle collection de dessins anciens (jusqu'à la fin du XVIIIème siècle) comportait près de 1000 pièces dont de nombreux Hubert Robert ; elle fut dispersée en plusieurs ventes publiques en 1937 à la Galerie Charpentier. Notre dessin y fut certainement acquis à cette occasion.

Pierre-Antoine MARCHAIS, attribué à
(Paris, 1763 Paris, 1859)

Cascade à Tivoli

Huile sur toile

Monogrammée "AM" et datée 1814 en bas à droite, sur le côté de l'escalier

21,5 x 16 cm

Toile d'origine de la Maison Belot

Peu de choses et peu d'oeuvres nous sont connues de cet artiste qui se forma sous la protection d'Hubert Robert, et fut un adepte du paysage néo-classique.
Après un passage à l'Ecole Royale de peinture vers 1783, il exposa pour la première fois au Salon en 1793 une *Vue des campagnes de Rome avec Bélisaire* (conservé au musée des Augustins de Toulouse), et participa régulièrement jusqu'en 1849.
Sous l'Empire il peignit des paysages d'Ile de France et d'Italie.
Il fut d'une certaine façon attiré par les voyages et l'exotisme, comme le montre ses collaboration avec le savant Alexander von Humboldt (1769-1859) et le navigateur Louis-Claude de Freycinet (1779-1842). Il exécuta ainsi vers 1810 les gravures des dessins que Humboldt avait réalisés lors de ses voyages en Amérique du Sud. Avec Freycinet, il embarqua sur le navire L'Uranie et réalisa en compagnie de ses confrères artistes Pellion et Arago les dessins qui devaient illustrer le "Voyage autour du Monde, 1817-1820".
En 1814, Marchais est domicilié 8 rue de l'Eperon à Paris, et présente deux tableaux au Salon, *Vue des environs de Montmorency* et *Vue du Raincy* (conservé au château de Chantilly).
L'attribution de notre vue de Tivoli se justifie par plusieurs éléments: le monogramme, même si celui que l'on rencontre sur certains oeuvres est P.AM, correspondant à ses initiales et dessiné en majuscules; la facture des personnages, de très petite taille avec notamment leurs visages en tête d'épingle; le traitement des feuillages, du ciel et des rochers, l'organisation de la perspective.

Paul-Eugène MESPLES
(1849-1924)

Hannetons s'attaquant à une branche de lilas blanc

Aquarelle

Signée en bas à droite

14,5 x 21,5 cm

Après avoir fréquenté l'atelier de Jean-Léon Gérôme, Mesples expose au Salon de 1880. Illustrateur de romans, il est aussi caricaturiste (pour le journal *Le Chat Noir* notamment), créateur de bijoux à ses débuts, et créateur de costumes de théâtre. On le connaît principalement pour ses représentations de ballerines.
Il fut également dessinateur au Museum d'Histoire Naturelle, et notre fine et très vivante aquarelle naturaliste fut probablement réalisée à cette occasion.

Antonin MOINE
(Saint-Etienne, 1796 Paris, 1849)

Clair de lune sur un paysage oriental aux architectures

Pastel

Signé deux fois en bas à droite

38x55 cm

Antonin Moine fut un artiste assez emblématique du mouvement romantique, resté célèbre surtout pour ses sculptures, mais qui peignit tout au long de sa carrière.

Fils d'un négociant en rubans établi rue Neuve à Saint-Etienne, entouré de 9 frères et sœurs, il mena des études sérieuses au collège de la ville, où on le surnommait déjà "le Poussin" dans la classe de dessin. Après quelques années consacrées à la médecine et une possible participation à la bataille de Waterloo, il fit son entrée à l'Ecole des Beaux-Arts en septembre 1817, sous la protection de Girodet. Selon toute vraisemblance, il aurait également fréquenté l'atelier de Gros et été ainsi confronté aux débuts du romantisme. Au cours des années 1820, il peint, surtout des paysages, et produit de nombreuses lithographies à sujets religieux ou de portraits.

Les éléments biographiques manquent pour en expliquer le cheminement, mais Moine se spécialise dans la sculpture vers 1829/1830, peut-être sous l'influence de son ami le sculpteur Barye, qui avait aussi suivi les cours de Gros.
Il expose pour la première fois au salon de 1831 en tant que sculpteur (mais il y exposa aussi deux peintures, des vues de Montmorency): ses œuvres y furent particulièrement remarquées et connurent un grand succès auprès de la critique, avec une médaille de deuxième classe, et des achats de l'Etat. En 1837, Théophile Gautier l'associe à Barye et le juge même supérieur à lui, et aux autres ("*une supériorité*

incontestable sur les sculpteurs de la nouvelle école", "*Monsieur Moine est un des artistes dont notre siècle doit le plus s'enorgueillir*").
Mais malgré une popularité certaine, quelques commandes officielles, et un talent reconnu, Moine commença à souffrir d'injustices qui le privaient de travail et de commandes. Ses statuettes et médaillons étaient admirés mais se vendaient mal.

A partir de 1837, découragé, il n'expose plus au Salon, et n'y fait son retour qu'en 1843, avec uniquement des pastels, afin de se (re?)faire une réputation de peintre et avoir une activité plus lucrative. Il y présente 3 œuvres, des portraits.
Depuis Vigée-Lebrun et Prud'hon, le pastel était démodé, un abandon qui correspondait aussi au rejet des romantiques pour le XVIIIème siècle. A part quelques esquisses de Delacroix ou compositions de Decamps, le genre n'existait plus, et c'est Antonin Moine qui en tenta une véritable résurrection. Cette technique nuancée correspondait d'ailleurs bien à sa manière délicate. Mais déjà en 1837, Théophile Gautier écrivait: "*le public ne connaît que ses œuvres de sculpteur, et cependant ses travaux en peinture, ses pastels et ses dessins révèlent dans leur auteur un des élèves les plus distingués qui soient sortis de l'atelier de Gros*".
Moine continue à exposer ses pastels aux salons de 1844, 1845, 1846 et 1848

Selon Jean-Loup Champion, spécialiste de l'artiste, les dimensions de notre pastel et sa qualité donnent à penser qu'il s'agit d'une œuvre importante pour Moine, et qui aurait pu être exposée au Salon; deux œuvres pourraient correspondre, exposées au Salon de 1845 et décrites au livret comme *Fantaisie* "(N°1941 et N°1942). Mais s'agissait-il de fantaisies architecturales ressemblant à un décor de théâtre ou bien de fantaisies du type "fête galante" du XVIIIème siècle?
Plus vraisemblablement, notre dessin pourrait être le N°74 du catalogue de sa vente après décès (où l'on compte environ 80 pastels), titré *Paysage, effet de clair de lune*.
La thématique de l'Orient semble assez inhabituelle chez Moine (on note toutefois deux tableaux orientalistes dans le catalogue après décès, *Cavalier arabe monté sur son cheval* et *Mauresque dans son appartement*), et même si une datation de ce pastel est hasardeuse, on pourrait envisager que l'œuvre ait été réalisée dans les années 1820 (la période "peinture"), avec par exemple une influence de Girodet (ambiance onirique, travail sur la lumière), et aussi de Cassas (pour le côté oriental, la composition et les personnages).
Comme le dit Jean-Loup Champion, il s'agit ici "*d'un paysage d'un Orient rêvé, mais tous les paysages d'Antonin Moine semblent imaginaires*".

Artiste romantique, incompris et désespéré malgré l'obtention de la Légion d'Honneur en 1847, Antonin Moine se suicide le 18 mars 1849 à Paris d'une balle de pistolet dans la tête (l'événement sera relaté par Victor Hugo). Sa mort serait la conséquence, pour certains, de la misère et de l'absence de commande ou, pour d'autres, de tendances mélancoliques et suicidaires. Sa ville natale a donné son nom à une place.

Henry MONNIER
(Paris, 1799 Paris, 1877)

Deux caricatures

Plume et encre

Monogrammée HM et datée 1860 en bas à droite pour l'une

Signée et datée 1859 en bas à droite pour l'autre

14,5x9,5 cm et 17x9,5 cm

Dessinateur et lithographe à la formation néo-classique (il fréquente notamment les ateliers du baron Gros et de Girodet-Trioson), son expérience administrative courtelinesque au Ministère de la Justice lui donne le goût de croquer les mœurs et la physionomie de la société des années 1830.
Il est illustrateur pour les grands romans de l'époque (Balzac, Eugène Sue…), et les magazines satiriques comme Le Charivari.
Pourfendeur des travers du bourgeois, il en livre une caricature théâtrale et graphique en créant le personnage de Monsieur Prudhomme, l'archétype du bourgeois « Louis-Philippard » et balzacien du milieu du XIXème siècle.
En prenant de l'âge, il ressemble physiquement de plus en plus à sa « créature », et finit d'ailleurs par s'auto-représenter plusieurs fois sous son apparence.
Auteur de bons mots passés à la postérité (« On devrait construire les villes à la campagne, l'air y est tellement plus pur ! »), multipliant les traits d'esprit dans les réunions mondaines de salon où il fait figure de « bon client », Henry Monnier est un artiste complet, qui aura su manier le crayon comme le verbe avec une acuité remarquable.

Nicolas-André MONSIAU
(Paris, 1754 Paris, 1837)

Etude préparatoire pour la "Prédication de Saint-Denis"

Plume et lavis d'encre noire

26x16 cm

Circa 1811/1813

Œuvres en rapport:
Prédication de Saint-Denis, huile sur toile de Monsiau exposée au Salon de 1814 sous le N°713 - Basilique de Saint-Denis
Prédication de Saint-Denis, étude préparatoire pour le tableau du Salon de 1814 - Musée Magnin, Dijon
Saint-Denis prêchant la foi en France, huile sur toile de Vien exposée au Salon de 1767 - Eglise Saint-Roch, Paris
Saint-Denis prêchant la foi en France, esquisse sur toile pour le tableau du Salon de 1767 - Musée Fabre, Montpellier
Saint-Denis prêchant la foi en France, esquisse sur toile de Deshays exécutée en 1764 - Musée des Beaux-Arts de Nîmes

Quelque peu méconnu aujourd'hui, Nicolas-André Monsiau fut un important peintre d'histoire. A son décès, la Revue des Etudes Historiques saluait ainsi "*un respectable vieillard, collègue exact et dévoué, un de nos artistes les plus laborieux et les plus distingués*". Alexandre Lenoir (l'ancien directeur du musée des Monuments Français, qui devait lui-même mourir deux ans plus tard) le décrit alors comme "*un excellent époux, un ami sincère, un parfait camarade, modeste et sans ambition*", et rappelle "*sa réputation de peintre gracieux, spirituel et correct, au dessin élégant*"; il renchérit en évoquant "*un grand peintre, un peintre de coeur, de goût, presque de génie; son excessive modestie fut son seul défaut*".

La formation de Monsiau auprès du peintre néo-classique aixois Jean-François Pierre Peyron (1744-1814) à l'Académie royale de peinture de Paris fut complétée par quatre années d'apprentissage à l'Académie de France à Rome, de 1776 à 1780, ce séjour étant financé par son protecteur le marquis de Corberon. Il fréquenta à Rome des artistes comme Valenciennes ou surtout David au sein de cette "pépinière" du néo-classicisme alors sous le directorat de Joseph-Marie Vien (1716-1809).
De retour à Paris, il expose au Salon de la Correspondance, avant que son agrégation à l'Académie royale de peinture en 1787 avec *Alexandre domptant Bucéphale* ne l'autorise à présenter ses oeuvres au Salon. Reçu à l'Académie en 1789, il produit jusqu'à la fin du siècle des tableaux très néo-classiques traitant de thèmes antiques, ce qui ne l'empêche pas d'oeuvrer en tant qu'illustrateur (livres d'Ovide, Rousseau...) et de réaliser des portraits de temps à autres.
Il évolue ensuite davantage vers la peinture d'histoire moderne et contemporaine, tirant parfois vers la peinture de genre, reçoit des commandes de Napoléon.
Notre dessin date de l'apogée de la carrière officielle de Monsiau. Il correspond à la commande par l'état à différents artistes de dix tableaux illustrant les moments emblématiques de la royauté française et destinés à décorer des chapelles de la basilique de Saint-Denis, Monsiau étant chargé de réaliser deux compositions.
La première est une représentation du couronnement de Marie de Médicis; le tableau fut exposé au Salon de 1812 et à nouveau à celui de 1814. Un modello abouti a été très récemment vendu (Vente Artcurial Paris du 13/11/2015, lot N°98, 19 500 €).
La deuxième thématique à illustrer était le prêche de Saint-Denis pour convertir les gaulois au christianisme, au milieu du IIème siècle après JC vers 240. Selon différentes sources sur l'époque à laquelle aurait vécu Saint-Denis, cet épisode se serait plutôt passé lors de la dernière décennie du 1er siècle: Denis aurait été envoyé par le pape Clément pour évangéliser la Gaule, et il aurait ainsi fondé les églises de Chartres, Senlis ou Meaux. Suite à son prêche à Lutèce (Paris), les romains le mirent à mort par décapitation, et sa dépouille fut ensevelie à l'endroit où sera édifiée au Vème siècle la première église de Saint-Denis, dont les fondations se trouvent sous l'actuelle basilique.
Le tableau de Monsiau, de dimensions 2,60 x 1,65 m, fut exposé au Salon de 1814 sous le N°713, étant destiné à la sacristie de la basilique. Voici le commentaire qu'en fait Charles-Paul Landon dans les "Annales du musée et de l'Ecole moderne des Beaux-Arts" du Salon de 1814: "*L'aspect en est imposant. Les groupes, quoique nombreux, se détachent nettement les uns des autres, parce que les masses d'ombres et les lumières y sont adroitement ménagées. Le coloris ne manque pas de chaleur, et l'effet de l'ensemble a tout-à-la-fois de la douceur et de la fermeté. Peut-être en général les figures sont-elles un peu trop en mouvement pour des personnes qui écoutent ou doivent écouter. Peut-être aussi les costumes et les airs de tête n'ont-ils pas toute l'austérité que le sujet semble exiger. Mais l'artiste a cherché la variété*."
Landon ne mentionne pas le tableau au sujet identique de son ancien maître Joseph-Marie Vien, dont Monsiau s'était pourtant directement inspiré; cette monumentale peinture (6,65 x 3,93 m), qui avait notamment fait l'admiration de Diderot au Salon de 1767, était destinée à l'église de Saint-Roch (où elle se trouve toujours, une esquisse peinte, 1,10 x 0,65 m, étant conservée au musée Fabre de Montpellier), et elle s'inscrivait dans un idéal classique semblable à celui de Le Sueur ou Poussin que l'on retrouve aussi chez Monsiau. Vien avait par ailleurs pris la suite de Jean-Baptiste Deshays (1729-1765), qui avait commencé à travailler sur ce sujet et réalisé en 1764 une esquisse (1,09 x 0,65 m, conservée au musée des Beaux-Arts de Nîmes) dans un style totalement différent.
Notre dessin vient utilement aider à comprendre la génèse de l'oeuvre définitive de Monsiau lorsqu'on le compare avec une autre étude préparatoire conservée au musée Magnin de Dijon, adoptant la même technique de la plume et du lavis mais de dimensions légèrement inférieures (19 x 14,2 cm).
L'étude de Magnin présente davantage de similitudes avec le tableau: même attitude de Saint-Denis, même orientation de l'escalier, même édifice à l'arrière-plan central, mêmes organisations des groupes de personnages sur la gauche et en bas à droite. Monsiau ajoute dans le tableau une avancée de colonnes devant l'architecture de droite, un cavalier dans le groupe de figures de gauche, et il supprime le décor de fleuve et de pont à l'arrière-plan à gauche.
En revanche l'étude de Magnin présente les mêmes attitudes des personnages derrière Saint-Denis et le même décor fleuve/pont que dans notre dessin, dans lequel les architectures sont plus sommaires.
Au final nous pouvons en déduire que notre étude précède probablement celle de Magnin.

Aimé-Jean MOUTIER
(1791-1879)

Bologne: vue des cloîtres de la Chartreuse

Plume et lavis d'encre sépia

Signé et daté 1833 en bas à droite dans le montage d'origine

19,3 x 15,7 cm

Situé en haut sur le montage

Dédicacé à "son ami et condisciple Gravet" en bas dans le montage

Elève de Charles Percier, Moutier fut admis en 1808 à l'Ecole d'architecture; il est le créateur de l'Eglise de Saint-Germain en Laye, de style néo-classique, et qui fut achevée en 1827.
Il participa au recueil de dessins "Voyage d'Italie: dessins d'architecture", où l'on trouve des oeuvres de ses confrères contemporains, Antoine-Marie Chenavard (1787-1883), François-Alexandre Duquesnoy ou encore Henri Van Cleemputte (1792-1860).
La chartreuse de Bologne était un monastère encore en activité jusqu'en 1797, et située juste à l'extérieure de la ville. En 1801, elle devint un cimetière.

Le dessin est réalisé sur papier filigrané anglais Whatman Turkey Mill 1820
Le passe-partout d'origine est sur papier filigrané hollandais Jan Kool

Rudolf MÜLLER
(Bâle, 1802 Rome, 1885)

Vue d'Ariccia

Aquarelle

31 x 46,5 cm

Signée en bas à droite

Circa 1882

Provenance: collection Horner-Merian (Rodolphe Horner, 7, rue Cavour, Genève); reçu en cadeau de la part de l'artiste le 27 juillet 1882

Rudolf Müller fait partie des principaux artistes paysagiste suisses spécialisés dans les vues méditerranéennes au XIXème siècle.
Très jeune (15 ans) il va régulièrement dans les Alpes suisses avec son ami Friedrich Horner (1800-1864), peindre des paysages pour les touristes, surtout anglais, et se constituer un pécule. C'est d'ailleurs grâce au soutien financier d'une famille anglaise qu'ils peuvent s'offrir un voyage de formation à Paris, puis réaliser leur rêve en s'installant dans la région de Naples en 1822. Ils y connaissent un grand succès, avant d'aller s'établir à Rome en 1835, où ils restent 13 ans, avec pour principaux clients des anglais et des russes. La situation politique délicate les oblige à quitter Rome en 1848 et retourner à Bâle.
En 1864, Müller revient définitivement à Rome et s'y marie. Il repose dans le cimetière protestant de la ville.

Recherché avant tout pour ses aquarelles, qui constituent la majorité de son oeuvre, Müller se range dans la tradition des paysagistes "vedutistes"; mais s'il respecte la topographie et la réalité des sites, il leur donne une allure nettement plus idéalisée et quelque peu romantique.
S'il conserve toute sa vie une palette chaude et méditerranéenne, sa fin de carrière, environ à partir de 1870, se caractérise par une touche presque pointilliste, bien illustrée par notre aquarelle, qui montre ainsi une évolution moderne de son style.

La ville d'Ariccia se situe à une trentaine de kilomètres au sud-est de Rome, dans les Monts Albains, dans le même secteur que Nemi, Albano et Castel Gandolfo, des sites qui, comme elle, faisait partie des étapes du Grand Tour des peintres.
Lorsque la puissante famille Chigi dirige la ville à partir de 1661, elle commande au Bernin la construction de l'église Santa Maria Assunta, dont on reconnait le dôme sur la droite, ainsi que le Palazzo Chigi, situé à gauche de l'église.
Le pont, à la demande du pape Pie IX, fut construit en 1854: il permettait, dans le prolongement de la via Appia venant de Rome, de passer au-dessus de la vallée pour accéder facilement à la ville construite sur un éperon rocheux. Le point de vue adopté par Müller est celui que retenaient souvent les artistes des époques précédentes, qu'on retrouve par exemple chez Corot en 1826, avec bien évidemment l'absence du pont. A l'arrière-plan se détache probablement la forme du Monte Cavo.

Joseph NASH, attribué à
(Great Marlow, 1808 Bayswater, 1878)

Paris : vue du monument du Pont au Change

Plume et lavis d'encre brune

14,5 x 11,5 cm

Élève de Augustus Charles PUGIN, NASH l'assista lors de ses voyages en France et dans la préparation de l'ouvrage « Paris et ses environs » publié en 1830.
Cet artiste exposa à Londres à partir de 1831 et s'attacha à la Old Water-Colours Society en tant qu'associé en 1834 puis comme membre à part entière en 1842.
Il exposa également à la Royal Academy, à la British Institution et à la New watercolour Society.
Ce fut surtout un peintre d'architectures et il illustra dans ce genre plusieurs ouvrages Plusieurs musées de Grande-Bretagne conservent de ses aquarelles.

Le monument du Pont au Change est un ensemble architectural décoré de statues de bronze, édifié vers 1645 et détruit en 1794, qui se dressait au niveau du Pont au Change sur la rive droite de la Seine. Il rendait hommage à la Régente Anne d'Autriche et à Louis XIII, représentés en statues de bronze par le sculpteur Simon GUILLAIN.

Notre dessin sera repris en gravure dans l'ouvrage d'Auguste MAQUET « Paris sous Louis XIV Monuments et vues », Paris, Laplace, Sanchez & Cie publié en 1883.

Musées : Blackburn, Dublin, Edimbourg, Londres (Victoria and Albert Mus. et British Mus.), Manchester…

Victor-Jean NICOLLE
(Paris, 1754 Paris, 1826)

Vue des restes du Mausolée de Cécilia Metella dit Capo di Bove à Rome

Vue de la coupole de Saint Nicolas Tolentin près Termini à Rome

Paire d'aquarelles sur traits de plume

Titrées à l'encre noire par l'artiste, sous les vues

Diamètre: 7 cm

Nicolle commença vers 15 ans sa formation à l'Ecole royale gratuite de dessin créée en 1766 par Jean-Jacques Bachelier, et remporta le grand prix de perspective en 1771. Dès lors, il étudia quelques années à Paris dans l'atelier de l'architecte Louis-François Petit-Radel (1739-1818), qui dirigea par exemple la création du Palais Bourbon. Il s'expatria ensuite en Italie grâce au soutien de Louis XVI, qui l'y avait envoyé avec 15 autres artistes dans le but de réaliser des vues presque photographiques de tous les sites et bâtiments dignes d'intérêt. Il passa l'essentiel de son temps à Rome, mais visita aussi Venise, Vérone, Florence, Bologne et Naples.
On considère qu'il effectua deux longs séjours italiens, de 1787 à 1798, puis de 1806 à 1810/11. Entre-temps, il réalisa des vues de Paris, et à l'occasion d'une commande de Napoléon pour un cadeau à Marie-Louise en 1811, une série de cinquante vues de la Malmaison. On connaît également de lui des vues du sud de la France, en particulier Nîmes, Orange et Avignon, et même de Valençay en Touraine.
La très grande majorité des dessins de Nicolle sont de petits formats, et on estime que la moitié environ sont signés. Souvent il écrivait lui-même à l'encre la description du lieu au dos de la feuille, ou bien sous forme de titre comme sur nos aquarelles; le diamètre de ces dessins circulaires était par ailleurs presque toujours le même.
Il mit sa facture minutieuse et extrêmement précise au service de ses qualités topographiques et de son sens du pittoresque, produisant ainsi des oeuvres à la fois charmantes et au réel intérêt documentaire.
Tout en rencontrant à l'époque un très grand succès auprès des amateurs d'art et de "vedute", Victor-Jean Nicolle n'exposa cependant jamais au Salon.

La première aquarelle est une vue le tombeau de Cecilia Metella, un des monuments romains les plus représentés, par exemples par des artistes comme Piranese, Hubert Robert, Suvée, Jean-Baptiste Tierce, Cozens, Volpati ou encore Kaisermann. Situé au début de la Via Appia antica à la sortie de Rome, ce mausolée d'environ 30 m de diamètre fut construit vers 20 av.JC pour abriter la dépouille d'une femme issue d'une ancienne famille patricienne romaine, et qui fut probablement la belle-fille de Crassus.
La seconde aquarelle illustre le côté très exhaustif des vues romaines de Nicolle, avec un monument relativement peu représenté par les artistes, l'église Saint Nicolas de Tolentino, dont la construction remonte à 1599, avec une façade réalisée en 1670.
Comme il le faisait parfois, Nicolle s'est lui-même représenté dans la composition, assis sur une pierre et dessinant sur ses genoux, au milieu de romains donnant avec quelque agitation leurs conseils ou avis sur le point de vue à adopter.

Conservées dans leurs jolis cadres d'origine d'époque Empire, nos aquarelles peuvent vraisemblablement être datées du second voyage italien de Nicolle, vers 1806/1810.

Jacques-Augustin-Catherine PAJOU, attribué à
(Paris, 1766 Paris, 1828)

Portrait d'un Officier des Gardes du corps de la Maison militaire du Roi

Pierre noire avec rehauts de blanc

34 x 27 cm

Vers 1814/15

Les Gardes du Corps du Roi, supprimés en 1791, ont été rétablis par l'ordonnance du 25 mai 1814, ils ont été définitivement supprimés en 1830. En 1814, ils étaient composés de 3000 hommes répartis en 6 compagnies de cavalerie; à la deuxième Restauration, ils furent réduits, économies oblige, à 1200 hommes répartis en 4 brigades.
L'uniforme se composait d'un habit en drap bleu roi, avec le collet, les revers et les retroussis en drap rouge écarlate, largement galonné d'argent. Epaulettes en fils d'argent. Pantalon blanc.
Notre militaire porte plusieurs décorations: Ordre de Saint Louis, Ordre du Lys, Ordre de la Légion d'Honneur.
L'Ordre de Saint-Louis fut créé par Louis XIV pour récompenser les exploits militaires ; supprimé en 1790, il est restauré en 1814, et à nouveau supprimé en 1830. Les soldats de l'Empire ont reçu cette décoration à partir de 1814. L'Ordre du Lys crée en mai 1814 par Louis XVIII, fut largement distribué, puis supprimé en 1830. Ruban blanc moiré. L'Ordre de la Légion d'Honneur, maintenu par ordonnance de juin 1814, était hiérarchiquement porté après les ordres royaux.
Les portraitistes de l'époque Empire et de la Restauration sont très proches et relativement nombreux, et il est assez difficile, en l'absence de signature ou de documents, de faire des attributions.
Toutefois, la physionomie assez douce du modèle, les paupières quelque peu tombantes et le traitement des sourcils en particulier, l'utilisation assez subtile des rehauts de blanc sur le vêtement (même si cela n'est pas exclusif à Pajou à cette époque), sont très proches du répertoire stylistique et de la facture de Pajou. En 1814, il peignit trois tableaux qui célébraient le retour des Bourbons, soulignant ainsi sa proximité avec la Restauration.

A. PAULI
(XIX)

Chaire de prédication de la cathédrale de Montreale à Palerme

Aquarelle avec rehaut d'or

Signée et datée (18)47 en bas à gauche

40 x 32 cm

La cathédrale Santa Maria Nuova de Montreale, basilique papale mineure, est dédiée à la Vierge Marie. Elle est célèbre pour ses mosaïques byzantines décorant son intérieur.
Elle fut construite à l'initiative du Roi Guillaume II, petit-fils de Roger II, de 1172 à 1176. Elle est typique du style arabo-normand byzantin, caractéristique des trois principales cultures qui cohabitaient en Sicile.
Les murs inférieurs et le sol sont recouverts de marbres. La partie supérieure des murs est entièrement couverte de mosaïques byzantines sur fond d'or exécutées de 1179 à 1182 et représentant l'Ancien et le Nouveau testament, véritables joyaux artistiques.

Charles François PECRUS
(Limoges, 1826 Paris, 1907)

La visite des parents le lendemain des noces

Huile sur panneau d'acajou

Signé et daté 1865 en bas à droite

42,5 x 55,5 cm

Exposition: Salon de 1865 sous le numéro 1662
Provenance: collection personnelle de Napoléon III, puis après sa mort collection personnelle de l'Impératrice Eugénie

Cette œuvre date de la première partie de la carrière de Pécrus, où, influencé notamment par des artistes comme Meissonnier ou Eugène Fichel, il se spécialise dans d'élégantes et raffinées scènes de genre avec des décors et des personnages d'époque Louis XIII ou Louis XV, dans une facture précise très proche des peintres flamands et hollandais du XVIIème siècle.
Il expose ses tableaux au Salon à partir 1857; c'est d'ailleurs à l'occasion de ce Salon de 1857 que Napoléon III acquière son premier Pécrus, un tableau titrée *La Rose* (ce tableau sera placé au château de Compiègne, et revendu par Eugénie le 9 mai 1881 à Drouot).

Napoléon III fit le choix d'acquérir ce tableau le 30 avril 1865. L'œuvre fut concrètement payée le 10 juin, pour 2 000 Francs de l'époque, à savoir une somme assez importante. Le tableau fut aussitôt placé au Palais de l'Elysée; il y resta quelques semaines, avant d'être transféré au Garde-Meuble le 4 septembre de la même année.
L'acquisition directement par Napoléon III se fit dans le cadre de la "Liste civile", une sorte

d'enveloppe annuelle accordée au souverain qui lui permettait entre autres d'acheter des œuvres d'art pour ses propres collections et non pour le compte de l'Etat.
Au moment de la guerre de 1870, une "Commission de liquidation" fut créée: elle protégea d'abord les biens de la famille impériale contre les risques liés à l'invasion. Après la guerre, la commission dut décider de la restitution ou non des œuvres acquises personnellement par les souverains; en résumé, après tractations, les œuvres qui étaient placées dans des palais impériaux revinrent à l'Etat, et le reste fut restitué à Eugénie (Napoléon étant mort en 1873) en 1879 et 1881.
Eugénie vendit une grande partie de ces tableaux lors de plusieurs ventes à Drouot au début des années 1880, et le tableau de Pécrus en faisait partie.

Notre tableau, de dimensions assez exceptionnelles comparées à la majorité des petits formats peints par Pécrus à cette époque, fut salué par la critique et les commentateurs (cf la note ci-dessous).
A gauche on aperçoit le père discutant avec le marié encore en hauts de chausses et en chemise, tandis que la jeune femme est félicitée par sa mère (en noir) et sa sœur (que certains à l'époque décrivaient comme la servante) qui lui apporte un bouillon réparateur.
La composition est harmonieuse, les personnages ont des attitudes élégantes, à la limite de la théâtralité, mais tout en étant finalement assez naturelles. Les étoffes des vêtement sont particulièrement bien rendues, notamment la chemise du marié et la robe rose de la sœur.
Une multitude de détails vient donner encore plus de vie et réalisme à la scène, et permettent à Pécrus de montrer son talent de minutie et de précision: les pantoufles de satin et à rubans de la mariée, la brillance du noyer des meubles en bois tourné, les plumets en haut des montants du lit, la richesse chromatique du décor floral des tentures du baldaquin, de la carpette et du tapis persan recouvrant la table (un motif récurrent chez Pécrus), le bouillon en argent apporté par la sœur, les flambeaux de toilette encadrant le petit miroir posé sur la table, le coffret à bijoux et la paire de gants, les lames du parquet...
Assurément nous sommes dans un intérieur de riches bourgeois ou d'une noble famille.
Une composition quasiment identique fut utilisée par son presque exact contemporain le peintre de genre belge Florent Willems (1823-1907) dans un tableau titré *The new mother* (*La jeune accouchée*), une huile sur panneau de 74 x 99 cm, passée en vente chez Bonhams le 28/04/2012.

Charles Pécrus naquit à Limoges, à l'occasion d'une tournée de ses parents, qui étaient comédiens (son père devint par la suite régisseur du théâtre de l'Ambigu-Comique). Cette ascendance lui donna probablement le goût des compositions organisées sur le modèle des scènes théâtrales. Il partagea l'essentiel de son temps entre sa maison de villégiature de Seine-Port (entre Corbeil et Melun) et son atelier parisien du 42 rue de la Fontaine Saint-Georges.

Au-delà de son intérêt historique et de sa prestigieuse provenance, ce tableau est probablement une des meilleures représentations du talent de Pécrus dans sa première partie de carrière, avant qu'il ne s'adonne davantage à la peinture de paysages normands sous l'influence de son voisin et ami Eugène Boudin, à partir de la fin des années 1860.

Note
Extrait de "L'autographe du Salon" de 1865
"Un des cinq ou six prestidigitateurs qui savent, à l'exemple de Meissonnier, mettre une physionomie, une expression, un caractère, des passions, que sais-je! dans des têtes d'hommes grosses comme des têtes d'épingles"

Raymond PELEZ
(Cordoue, 1815 - Paris, 1874)

"*Jeune guenon, recevez ici le prix de vos vertueuses grimaces !*"

Aquarelle et gouache

Signée et datée (18)49 en bas à droite

11,8 x 16,7 cm

Cet illustrateur d'origine espagnole se spécialisa dans l'art de la caricature, collaborant par exemple au journal "Le Charivari", contribuant aux "Salons caricaturaux", qui se moquaient de certaines peintures exposées au Salon.

PELEZ est dans cette fine aquarelle assez proche de l'univers zoomorphe de Jean-Jaques GRANDVILLE, où les humains sont représentés avec des têtes d'animaux dans des scènes de la comédie humaine.

Très appréciables pour leurs qualités artistiques et amusantes ainsi que pour l'habileté du dessin, ces œuvres présentent une interprétation difficile car elles correspondent à des contextes politiques et sociaux de l'époque, parfois très particuliers, et que nous ne pouvons connaître.
Son fils Fernand (1848-1913) fut un excellent artiste des courants académique puis naturaliste.

Alphonse-Henri PERIN, attribué à
(Reims, 1798 Paris, 1874)

Portrait d'homme

Mine de plomb

16,5 x 13 cm

Monogrammé AP et daté 1839 en bas à droite

D'abord formé par son père le célèbre portraitiste et miniaturiste Périn-salbreux, Alphonse Périn fut placé par celui-ci chez Guérin en 1814. A partir de 1817, il fréquenta pendant cinq ans l'Ecole des Beaux-Arts, où il apprit le paysage historique dans l'atelier de Jean-Victor Bertin, et obtint dans cette discipline un second grand prix. En 1823, il suivit Guérin en Italie où il resta neuf ans; il peignit de magnifique et lumineuses vues dans la tradition néo-classique, mais il y développa beaucoup sa connaissance des maîtres anciens, et notamment Léonard de Vinci qu'il admirait particulièrement. Il décida alors de se spécialiser dans la peinture d'histoire et religieuse, et exposa au Salon de 1827 à 1859.
Avec son fidèle ami le lyonnais Victor Orsel (qu'il avait rencontré chez Guérin), sa réalisation la plus importante fut la décoration murale de Notre-Dame de Lorette à Paris, qui l'occupa 17 années, de 1835 à 1852.
Il consacra la fin de sa carrière à rassembler les oeuvres d'Orsel dans une sorte de catalogue raisonné et à transmettre son savoir à ses élèves.
Périn était un proche d'Ingres.

Joseph PERLAU
(Bruxelles, 1809 - 1860)

Le passage du gué

Huile sur toile

Signée en bas à gauche

38 x 47,5 cm

Circa 1838

Joseph Perlau appartient à l'école des paysagistes belges du deuxième quart du XIXème siècle, perpétuant une tradition initiée par Henri-Joseph Antonissen (1737-1794). Ces tableaux se reconnaissent à leur douce lumière et à un mélange de paysage classique animé par la présence plus ou moins dominante d'animaux, essentiellement des vaches et des moutons.
Parmi les élèves d'Antonissen, Balthazar Ommeganck (1755-1828) opta davantage pour la mise en valeur des animaux, avec des cadrages assez resserrés sur ceux-ci; Simon Denis (1755-1813), autre élève d'Antonissen, priorisa quant à lui le paysage et les effets de nature, et se rapprocha dans une certaine mesure des principes du français Pierre-Henri Valenciennes. Entre Ommeganck et Denis, on peut situer Martin Verstappen (1773-1852).
A la suite de ces générations de peintres anversois apparaît une autre figure notable de la peinture belge, Eugène Verboeckhoven (1798-1881). Celui-ci, à l'instar d'Ommeganck, se concentre sur les représentations animalières; il conserve ce sens de la lumière italo-flamande, mais les compositions et l'atmosphère de ses tableaux sont résolument ancrées dans le XIXème siècle.
C'est à l'occasion du Salon de Bruxelles de 1836 que Joseph Perlau se fait remarquer, tout comme ses deux confrères Marneffe et Verwée. Comme Marneffe, c'est davantage un paysagiste alors que Verwée

est plus un animalier. Les deux paysages composés que Perlau expose lui valent d'ailleurs les louanges de l'écrivain et historien de l'art Louis Alvin dans son compte-rendu du Salon: il souligne notamment ses "arrière-plans à la fois vaporeux et pleins d'air et de lumière". On va même jusqu'à comparer Perlau à Claude Gelée dit le Lorrain, pour son sens aigu de la composition. On lui reconnaît un excellent dessin et des qualités de coloriste, tout en lui reprochant peut-être un manque de fermeté dans la touche.
Les oeuvres de Perlau présentent un caractère poétique, et sont empreintes de calme et d'une forme de gaieté.
On retrouve ce côté quelque peu riant dans notre tableau avec une petite scène anecdotique: le jeune berger, souriant et amusé, incite son chien, légèrement apeuré, à s'engager dans l'eau pourtant paisible de la rivière. La petite chute d'eau, très finement peinte, amène une forme d'agitation en contrepoids à la sérénité parfaite de la scène.
Notre tableau présente une certaine proximité avec des oeuvres du peintre genevois Adam-Wolfgang Töpffer (1766-1847), lui-même fortement influencé par l'enseignement de Valenciennes. A côté de cette ambiance néo-classique, on y perçoit également des réminiscences plus lointaines des atmosphères italianisantes des pastorales de Berchem, ou plus proches de certaines compositions de Jean-Jacques de Boissieu, lui-même adepte de Berchem.
Il est possible que les figures animales aient été peintes par Verboeckhoven, qui collaborait souvent aux oeuvres des artistes de son entourage.
Ce peintre au talent si prometteur exposa encore trois tableaux à l'Exposition Nationale des Beaux-Arts de Bruxelles en 1839, avant qu'on en perde ensuite la trace en tant qu'artiste. Son adresse se situait au 20 boulevard de l'Observatoire à Bruxelles, et ses oeuvres furent acquises par le célèbre collectionneur bruxellois de l'époque, Van Becelaere.
Le Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique acquit en 1850 une grande toile, réalisée à quatre mains avec Verboeckhoven (Inv 1184).

Eugène PETIT
(Paris, 1839 1886)

Roses dans un vase en faïence de Gien

Huile sur panneau

Signée en bas à gauche

10 x 6 cm

Né à Montmartre, élève de Jules-Pierre-Michel Dieterle (1811-1889), Eugène Petit fut un excellent peintre de fleurs. Il exerça d'abord ses talents de décorateur sur porcelaine et sur faïence, à la Manufacture de Sèvres et à celle de Gien. Proche de l'impératrice Eugénie, il participa à la décoration de salons au palais de l'Elysée, et à celle du salon des Fleurs au château de Fontainebleau. Exposant régulier au Salon, il y obtint plusieurs médailles, reflet de son succès auprès du public et de la critique.

Charles Blanc louait ainsi grandement ses tableaux de fleurs dans la Gazette des Beaux-Arts de 1866; de même on pouvait lire dans Le Figaro : « Les habitués du Salon connaissent les tableaux de Monsieur Eugène Petit, peintre de fleurs d'un talent très éclatant et fort original. Artiste peu mondain, plus artiste qu'homme d'affaires, il vendit ses toiles à des prix très bas ».
Son style s'apparente parfois à celui des natures mortes de fleurs de son illustre contemporain Fantin-Latour, combinant raffinement et sobriété, avec des fonds brun/brun gris irisés, comme dans l'œuvre ici présentée ; celle-ci est exceptionnelle, de par ses très petites dimensions correspondant à celle d'une miniature, aussi bien dans l'œuvre de l'artiste que dans les natures mortes en général.

Henri Félix Emmanuel PHILIPPOTEAUX
(Paris, 1815 Paris, 1884)

Etudes préparatoires pour la Défense de Mazagran

Mine de plomb sur papier

Cachet de la vente d'atelier sur l'un d'eux

Formats divers

Il fut élève de Léon COGNIET à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Il exposa au Salon de Paris à partir de 1833, obtenant une médaille de deuxième classe en 1837, une de première classe en 1840.
Il fut promu chevalier de la Légion d'honneur en 1846.
Il peignit de nombreuses batailles qui eurent un vif succès de la part du grand public. Il eut également une activité d'illustrateur.

Les feuilles présentées ici ont servi à l'élaboration du grand tableau (2,56 x 3,95 mètres) peint par PHILIPPOTEAUX en 1841 intitulé la *Défense de Mazagran* et aujourd'hui exposé à Versailles Il s'agit d'une commande de Louis-Philippe représentant l'épisode héroïque de la bataille de Mazagran qui s'est tenue en 1840, visant à illustrer glorieusement la conquête de l'Algérie et destinée au musée de l'Histoire de France qu'il vient de créer au Château de Versailles.

Musées : Londres (Victoria and Albert Mus.), Luxembourg, Marseille, Carnavalet, Versailles, Neuchâtel, Montauban…

Antoine Emile PLASSAN
(Bordeaux, 1817 Paris, 1903)

Le déjeuner

Huile sur panneau d'acajou

Signé en bas à droite

26 x 32,5 cm

Elève de MEISSONIER, il exposa au Salon à partir de 1846, obtenant des médailles de troisième classe en 1852, 1857 et 1859. Il fut fait chevalier de la Légion d'Honneur en 1859.

PLASSAN, qui était également paysagiste, s'était spécialisé dans la peinture de genre à caractère intime, dans le goût du XVIIIème siècle. De 1852 à 1865, l'Empereur Napoléon III et l'Impératrice Eugénie, qui appréciaient cet artiste, lui achetèrent un paysage et huit tableaux de genre, dont *La visite au tiroir*, exposé au Salon de 1861, qui fut qualifié de « délicieux » par le critique de la *Gazette des Beaux-Arts*, et *Le départ pour le baptême*. Ils étaient placés à Compiègne, à Saint-Cloud, à l'Elysée, dans l'hôtel particulier d'Eugénie… Si PLASSAN n'est pas représenté aujourd'hui au musée d'Orsay, le musée des Beaux-Arts de Bordeaux conserve *Le déjeuner des enfants*, et celui de Reims *Jeune fille lisant*.

Musées : Baltimore, Bordeaux, Montréal, Reims…

Auguste-Etienne RAFFET
(Paris, 1804 Gênes, 1860)

Le camp, scène de bivouac

Plume et lavis d'encre

13,5 x 23 cm

Circa 1836

Fils de hussard et petit-fils d'un capitaine de la Garde Nationale de la Révolution, Auguste Raffet, après une expérience de décorateur sur porcelaine, intégra l'atelier de Charlet en 1824 (il est reçu à l'Ecole des Beaux-Arts six mois après) puis celui du Baron Gros en 1829. Son échec au Prix de Rome en 1831 (il termina 3ème) le conforta à être principalement un dessinateur, lithographe (il créa environ 1 800 estampes) et illustrateur. Spécialisé dans les sujets militaires, il devint l'un des plus remarquables artistes à œuvrer pour la légende napoléonienne.
Voici ce qu'en disait le célèbre collectionneur Henri Béraldi: "*Dessinateur de génie, observateur doublé d'un poète, esprit libre et main précise, ayant le don de composer grand, même dans le plus petit espace*".
On divise généralement sa carrière en trois périodes. Jusqu'en 1831, il imite surtout ses "maîtres" Horace Vernet, Hippolyte Bellangé et Charlet; jusqu'en 1837, il développe son propre style et atteint son apogée, en créant des compositions uniquement sur la base de son imaginaire mais extrêmement vivantes et réalistes; ensuite c'est d'après nature et en observant sur le terrain qu'il dessine, à l'occasion de voyages en Europe de l'Est et Russie avec le Prince Demidoff, en Espagne et en Italie.
De 1830 à 1837,en plus de nombreuses autres commandes, Raffet produisit annuellement un album de douze lithographies, à l'humour parfois grinçant, pour l'éditeur Gihaut Frères, 5 boulevard des Italiens à Paris.
Notre dessin est préparatoire à la lithographie datée de 1836, dont le musée Carnavalet conserve un exemplaire, et publiée sous le N°7 dans l'Album de 1837 ("*le plus célèbre de tous*" écrit F. Lhomme en 1892) chez Gihaut Frères.
La composition est décrite par H. Giacomelli dans son ouvrage de 1862 consacré à l'œuvre gravé de Raffet:" *Au milieu des baraques de chaume d'un campement, des fantassins s'occupent à différents travaux; les uns fourbissent leur fusil démonté, d'autres blanchissent leurs buffleteries; à droite, des chevaux au piquet; dans le fond, sur une colline fermant la plaine à l'horizon, deux moulins*".

François Auguste RAVIER
(Lyon, 1814 Morestel, 1895)

Effet de lune sur l'étang près de Morestel

Huile sur papier contrecollé sur carton

Monogrammé en bas à gauche

23,5 x 31 cm

RAVIER fit des études de droit à Paris, de 1833 à 1839, et commença à peindre à Montmartre et dans la forêt de Fontainebleau. Puis, il suivit des cours de peinture à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, dans les ateliers de Théodore CARUELLE d'ALIGNY et Jules COIGNET. Au cours de l'été 1835, il séjourna en Auvergne, à Royat, ou il fit la connaissance de COROT, qui lui donna des conseil et de qui il subit l'influence. Il fit, sans doute à l'instigation de COROT, entre 1840 et 1845, un séjour en Italie. Revenu en France, il se retira dans des campagnes isolées, à Crémieu, en 1852, puis à Morestel, en 1868, ou il vécut jusqu'à sa mort.
Ses œuvres furent très peu exposées de son vivant, il exposa une fois à Genève, une fois à Grenoble et une fois à Lyon ; il participa à un seul salon, dans sa ville natale, en 1889. Plusieurs de ses toiles ont figuré au Musée de Reims, en 1964, ainsi qu'à l'exposition *l'Ecole de la nature en Dauphiné au XIXème siècle*, organisée par le Musée de Grenoble, en 1982. En 1996, en corrélation avec l'exposition *Corot* de Paris, Le Musée des Beaux-Arts de Lyon a organisé une exposition de cent quarante peintures et aquarelles de RAVIER.
Etabli à Morestel, il se mit à peindre la campagne de la région, les ruisseaux ; les étangs, les plaines accidentées, barrées au loin par les premières montagnes savoyardes, passant du néoclassicisme de ses début à un paysagisme romantique. On y constate la disparition totale de la figure humaine. Il montra une prédilection pour les éclairages du crépuscule, les jeux de lumière et d'ombres, les variations lentes de l'atmosphère à la nuit tombante, où les tons froids des nuages s'opposent aux tons chauds des étangs. Le ciel, source de lumière, est ainsi l'élément principal de son œuvre, à ce sujet, il déclara : « tout est dans le ciel ; les nuages et l'atmosphère me grisent, c'est l'inépuisable, c'est l'infini »

Frédéric REGAMEY
(Paris, 1849 Paris, 1925)

L'atelier du peintre Jules MACHARD en 1887

Pastel

Signé et daté en bas à droite

32 x 24,5 cm

Exposition: Salon de Paris de 1888 sous le numéro 3526

Notre dessin fait partie des neufs études au pastel que Regamey exposa au Salon de 1888 sous le même N° 3526, et qui servirent à l'illustration du livre "Les peintres de la femme" (paru également en 1888) de Claude Vento (pseudonyme d'Alice de Laincel Vento, 1853-1924, châtelaine de Suze, collectionneuse et écrivaine qui connut un certain succès).
En plus de celui de Machard, les huit autres ateliers de peintres représentés étaient ceux de: Joseph Wencker, Carolus-Duran, Charles Chaplin, Alexandre Cabanel, Jean-Jacques Henner, Gaston Saint-Pierre, Jules Lefebvre et Léon Bonnat.
Les dessins devaient être présentés dans un même encadrement comme l'indique le commentaire de François Bournand (directeur du Paris-Salon et rédacteur en chef de "Blanc et Noir) dans le "Feu Follet", qui qualifie de "très intéressant et très admiré le cadre de M. Regamey renfermant des vues des ateliers de neuf peintres".

Le jurassien Jules-Louis Machard (1839, Sampans - 1900, Meudon), élève du peintre religieux et d'histoire Emile Signol (1804-1892) et de l'académiste dauphinois Ernest Hebert (1817-1908), fut lauréat du prix de Rome en 1865 avec *Orphée aux enfers*, et séjourna à Rome de 1866 à 1874. Sage représentant de l'académisme, Machard fut particulièrement renommé pour ses portraits de femmes (il aurait réalisé

plus de 3oo portraits durant sa carrière), ses nus ou ses scènes allégoriques et mythologiques, tout en peignant de rares sujets religieux (comme ceux que lui commanda le marquis de Chennevières alors directeur des Beaux-Arts).

Le pastel de Regamey représente très fidèlement Machard et l'organisation de son atelier, comme on peut le voir sur des photographies noir et blanc de l'atelier par Edmond Bernard et Adolphe Giraudon, datant de la même époque.
On reconnaît notamment le grand lustre d'inspiration rocaille, les tentures garnissant le mur du fond. Les tableaux accrochés sur ce même mur sont disposés à l'identique. Devant la tenture murale, posé sur une armoire de style Louis XIII, on identifie un portrait d'une *Joueuse de mandoline*, récemment passé en vente publique, qui est accroché sur un mur opposé de l'atelier sur un autre cliché. On retrouve également une *Femme dénudée de dos avec un enfant*. Le tableau à l'extrême droite, le deuxième en partant du haut, pourrait être celui d'une *Jeune fille à la fourrure rouge* conservé au musée de Dole. Le pastel de Regamey nous renseigne aussi sur les couleurs du tapis persan, probablement un kilim Senneh, près du lit sur lequel Machard est assis, et qui, sur une des photos, se trouve sous le tabouret de piano sur lequel la femme de l'artiste (Ernestine Aléo, d'origine cubaine, épousée en 1875) est assise.

D'origine suisse, le plus jeune de ses frères peintres Guillaume (1837-1875) et Félix (1844-1907), Frédéric Regamey fut essentiellement un dessinateur et illustrateur, qui se spécialisa dans les représentations de la vie mondaine de son temps, et de scènes de sport, notamment d'escrime, une des disciplines dans laquelle il excellait lui-même. Il réalisa néanmoins des tableaux ayant pour sujet l'histoire contemporaine de la France. A partir de 1898, Regamey vécut principalement en Alsace, la région d'origine de sa femme Jeanne, et il se consacra à l'illustration d'ouvrages à thématique régionaliste.
En 1888, Frédéric Regamey était domicilié à Paris au 35, rue Rousselet, dans l'actuel 7ème arrondissement.

Musées: Louvre, Orsay, Versailles, Strasbourg, Colmar...

Jean-Charles Joseph REMOND
(Paris, 1795 Paris, 1875)

Tombeaux antiques sur la Via Appia antica, entre Rome et Albano

Huile sur papier marouflée sur toile

Signée en bas à gauche

17 x 27 cm

Circa 1823

Provenance: ancienne collection Marie-Madeleine Aubrun

Fils d'un imprimeur, Remond devient très tôt l'élève de Regnault, mais c'est Jean-Victor Bertin (son maître aux Beaux-Arts de Paris dès 1814), qui le dirige tout droit vers le Grand Prix de Rome du paysage historique en 1821 avec *Proserpine et Pluton*. Cet excellent dessinateur a alors une touche précise et léchée qui convient aux règles du genre. Mais dès son arrivée à Rome, il découvre la nature et la peinture de plein air; au cours de ce premier séjour italien, qui dure cinq années, il peint de nombreuses études de petit format, avec une touche devenue parfois plus large et crémeuse, et une grande qualité de luminosité.
Ses sujets sont aussi bien les sites intra-muros de la ville éternelle que la campagne et les zones plus montagneuses; il descend également jusqu'à Naples et Paestum.
De retour à Paris, Remond se découvre des velléités pédagogiques, et en même temps qu'il ouvre un atelier en 1827 (où il formera notamment Théodore Rousseau), il publie deux traités théoriques, « Principes de paysages » et « Cours complet de paysages », tout comme l'avaient fait avant lui Pierre-Henri de Valenciennes ou encore Alphonse Mandevare.
En 1842, Remond retourne plusieurs mois en Italie, s'attardant particulièrement en Sicile.

Notre oeuvre représente des ruines de sépulcres romains, situés au sud-est de Rome, environ à mi-chemin d'Albano, en bordure de la Via Appia antica. Ces deux monuments ont été représentés par plusieurs artistes, comme Carlo Labruzzi (1747-1817) en 1789, ou bien, un peu plus tôt en 1764, par Piranèse pour une planche de son recueil des "Vues de Rome". Piranèse les décrit comme les sépulcres de Piso Licinianus (à gauche) et de la famille Cornelia (à droite).
Piso Licinianus (38 - 69 ap.JC) noble romain descendant de Crassus et Pompée, fut adopté par l'Empereur Galba qui le désigna comme son héritier officiel le 10 janvier 69, mais les deux hommes furent tous deux assassinés le 15 janvier.
Les Cornelia constituaient l'une des familles patriciennes les plus importantes de l'histoire romaine.
Il semblerait toutefois que Piranèse se soit trompé: le sépulcre de gauche serait en fait celui du général romain Quintus Veranius (mort en 57 ap.JC), ancien questeur sous Tibère, puis gouverneur de Lycie-Pamphylie et consul sous Claude, et enfin gouverneur de Bretagne sous Néron. Quant à Licinianus sa dépouille reposerait en fait dans une tombe de la Via Salaria. Le sépulcre de droite serait une tombe circulaire datant du IVème siècle ap.JC.

Ces tombeaux des importants personnages romains étaient construits de façon isolée près des routes afin de laisser une trace de la personne dans la mémoire des voyageurs/passants.
On connaît de Remond une autre représentation d'un tombeau/sépulcre, celui de Néron, une huile sur papier conservée au musée des Beaux-Arts de Valence, et datant vraisemblablement de la même époque que le nôtre.

La composition, très synthétique mais à l'exécution rigoureuse, s'organise autour d'un partage presque horizontal entre la terre et le ciel. La palette, restreinte, se partage elle aussi en deux, avec les tons ocres (avec des nuances allant du jaune au rouge) du sol et des ruines auxquels s'oppose dans un contraste marqué le bleu céruléen presque uni du ciel sans nuages. Le rendu repose lui aussi sur une opposition entre la matière lisse du ciel et les empâtements de la partie sol/ruines.
Aucun élément pittoresque ne vient perturber la grandeur du lieu, qui pourrait presque faire penser à Monument Valley et ses buttes, dans cette étude qui met en vedette les parties en friche de la Campagna romaine, avec, loin à l'horizon, des chaînes de collines, dans une mise en scène théâtrale de la lumière.

Marie-Madeleine Aubrun (1924-1998) fut une historienne de l'art spécialisée dans les peintres du début du XIXème siècle, dont elle réalisa plusieurs catalogues raisonnés (Caruelle d'Aligny, Benouville, Lehmann, Bastien-Lepage...).

Jean-Charles Joseph REMOND
(Paris, 1795 Paris, 1875)

Vue des Alpes à Crévola

Huile sur toile

73 x 96 cm

Circa 1835

Fils d'un imprimeur, Remond devient très tôt l'élève de Regnault, mais c'est Jean-Victor Bertin (son maître aux Beaux-Arts de Paris dès 1814), qui le dirige tout droit vers le Grand Prix de Rome du paysage historique en 1821 avec *Proserpine et Pluton*. Cet excellent dessinateur a alors une touche précise et léchée qui convient aux règles du genre. Mais dès son arrivée à Rome, il découvre la nature et la peinture de plein air; au cours de ce premier séjour italien, qui dure cinq années, il peint de nombreuses études de petit format, avec une touche devenue parfois plus large et crémeuse, et une grande qualité de luminosité.
Ses sujets sont aussi bien les sites intra-muros de la ville éternelle que la campagne et les zones plus montagneuses; il descend également jusqu'à Naples et Paestum.
De retour à Paris, Remond se découvre des velléités pédagogiques, et en même temps qu'il ouvre un atelier en 1827 (où il formera notamment Théodore Rousseau), il publie deux traités théoriques, « Principes de paysages » et
« Cours complet de paysages », tout comme l'avaient fait avant lui Pierre-Henri de Valenciennes ou encore Alphonse Mandevare.
En 1842, Remond retourne plusieurs mois en Italie, s'attardant particulièrement en Sicile.

Notre oeuvre est une version autographe du tableau (1,14 x 1,62 m) exposé par Remond au Salon de 1835 sous le N°1812, daté 1834, et aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts de Melun (dépôt du Louvre de 1872).
Le tableau connut un certain succès ("*De l'air, de l'effet, de la vérité*" disait-on de lui dans "Le journal des jeunes dessinateurs" de 1835), et fut acquis par l'état qui le plaça ensuite au palais du Luxembourg.
Remond réalisait fréquemment plusieurs versions de ses oeuvres, mais il est possible que notre tableau soit une sorte de modello préparatoire de grand format.
On reconnaît dans notre tableau l'appétence de Remond pour les tons chauds et dorés de la roche et des constructions, qui se marient harmonieusement avec les verts très frais des éléments végétaux; quant aux feuillages des arbres de la rive droite de la rivière, leur traitement rappelle singulièrement Jean-Joseph Xavier Bidauld.
La composition, eu égard à la date de sa création en 1834, fut entièrement réalisée en atelier, à Paris, à partir de croquis et esquisses exécutés à l'occasion du premier voyage en Italie de Rémond, et qui lui servirent pour tous les tableaux à thématique italienne qu'il exposa de la fin des années 1820 au début des années 1840. Plus précisément, ces études devaient dater de 1821 (année d'arrivée) ou bien de 1826 (année du retour).

Remond avait déjà traité le même sujet dans un tableau (1,49 x 1,95 m) daté 1832, exposé au Salon de 1833 sous le N°1981, titré *Vue du village et du pont de Crévola sur la route du Simplon à Domodossola*, et aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts de Nantes. Donné par l'état au musée en 1833, il fut considéré à l'époque comme un des meilleurs tableaux de l'exposition, malgré le jugement plus mitigé d'Alfred Annet et Henri Trianon qu'on trouvait dans "L'Examen critique du Salon" : "*Monsieur Remond, qui semble avoir voulu, dans ce tableau, s'occuper un peu plus de la nature que de coutume, a cependant conservé l'aspect des tableaux de Michallon. Les fonds nous ont paru assez bien modelés, mais trop près de l'oeil, Ce qui nuit beaucoup à cet ouvrage, c'est le défaut de transparence dans les eaux, et le manque d'air dans le ciel et les fonds*".

Les deux tableaux de 1832 et 1834, qu'on pourrait qualifier de « cousins », diffèrent essentiellement par le point de vue adopté: en 1832, le pont est vu de face, avec l'inquiétant massif du Simplon en arrière-plan, alors qu'en 1834 il est vu de côté, avec la vallée d'Ossola en arrière-plan. En 1832 l'ambiance semble également plus tourmentée, avec notamment les eaux tumultueuses de la rivière Diveria, alors que la même rivière est peinte de façon plus apaisée en 1834, avec la présence de vaches s'y rafraîchissant, et qu'une autre rivière, la Toce (dans laquelle se jette la Diveria), s'écoule paisiblement dans la verte et large vallée d'Ossola.
Ils illustrent tous les deux la capacité et l'aisance à peindre de grands formats dont faisait preuve Remond.

Située au nord de l'Italie, le village de Crévola marque l'entrée en Italie des voyageurs en provenance de Suisse, à la sortie du col du Simplon (2000 m d'altitude), qui était le passage obligé pour se rendre de Genève à Milan. Pour franchir plus rapidement et plus en sécurité ce massif, Napoléon avait fait aménager une route dans les premières années du XIXème siècle.
Le pont qui traverse la Divéria se compose de deux arches avec un pilier central plus de 33 m de hauteur. Dumas écrivait, dans ses impressions de voyage "*... vous voilà à Crévola, suspendu entre le ciel et la terre, sur un pont magique...*".

Jean-Charles Joseph REMOND
(Paris, 1795 - Paris, 1875)

Cascade à Tivoli

Huile sur toile
Sur sa toile d'origine Marque à l'encre "Lachaussée / 51, rue de Seine / Paris"

Signée au dos sur le châssis

26,5 x 35 cm

Circa 1842

Fils d'un imprimeur, Remond devient très tôt l'élève de Regnault, mais c'est Jean-Victor Bertin (son maître aux Beaux-Arts de Paris dès 1814), qui le dirige tout droit vers le Grand Prix de Rome du paysage historique en 1821 avec *Proserpine et Pluton*. Cet excellent dessinateur a alors une touche précise et léchée qui convient aux règles du genre. Mais dès son arrivée à Rome, il découvre la nature et la peinture de plein air; au cours de ce premier séjour italien, qui dure cinq années, il peint de nombreuses études de petit format, avec une touche devenue parfois plus large et crémeuse.

Durant cet intermède italien, Tivoli est bien entendu un passage obligé. Remond y peint notre belle composition, dont la version d'origine est aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts de Rouen. D'un format quasi-identique à notre version, elle ne montre pas la Grande Cascade usuellement représentée par les artistes, mais une cascatelle au pied du promontoire rocheux où s'élèvent les célèbres temples et villas de Tivoli; Alexandre-Hyacinthe Dunouy ou Jakob-Philippe Hackert avaient eux-aussi adopté le même site et un point de vue similaire, mais avec une vue d'ensemble plus large. Ici, le cadrage resserré permet de se retrouver très près de la chute, et de mieux ressentir le bouillonnement écumant de l'eau, d'observer les effets de la lumière sur la "fumée" aquatique. Dans le

tableau de Rouen, Remond avait animé sa scène de petits personnages sur la berge à droite de la composition, admiratifs devant le grandiose spectacle de la nature.

De retour à Paris, Remond se découvre des velléités pédagogiques, et en même temps qu'il ouvre un atelier en 1827 (où il formera notamment Théodore Rousseau), il publie deux traités théoriques, "Principes de paysages" et "Cours complet de paysages", tout comme l'avaient fait avant lui Pierre-Henri de Valenciennes ou encore Alphonse Mandevare.
En 1842, Remond retourne en Italie, s'attardant particulièrement en Sicile. Repasse-t-il par Tivoli? Ce voyage lui remémore-t-il sa vue de la cascatelle? Toujours est-il qu'il décide de reprendre sa composition imaginée 20 ans plus tôt. L'impression d'ensemble est un peu moins "néo-classique", moins fondue, la palette moins subtile, mais on y retrouve plusieurs détails traités avec finesse: par exemple les petits éléments de végétation au pied de la berge, ou les feuillages des arbustes coiffant les promontoires rocheux.

Le fabricant de toiles Lachaussée débutant son activité en 1841, nous pouvons envisager la possibilité d'une réalisation de ce tableau sur place en Italie, ou bien au retour à Paris.

Jean Charles Joseph REMOND
(Paris, 1795 Paris, 1875)

Scène de rue dans une ville fortifiée du sud de l'Italie

Huile sur papier marouflé sur toile

41 x 30,5 cm

Élève de REGNAULT et BERTIN, REMOND expose au Salon dès 1814. Il remporte le grand prix de Rome en 1821 avec l'*Enlèvement de Proserpine par Pluton*. Il reçu les médailles de 2ème classe en 1819 et de 1ère classe en 1827. Il fut fait chevalier de la Légion d'honneur en 1834.
Il part en Italie à la Villa Médicis à Rome l'année suivant son obtention du prix de Rome : il y passe quatre années à voyager, à dessiner en plein air et à peindre à l'huile des vues de Rome, de Naples ou de Capri. Les diverses études peintes ramenées d'Italie nous permettent de suivre l'itinéraire de ses séances de travail en plein-air. Nous savons qu'il est à Tivoli en 1822, puis à Naples, la même année, quelques mois après son arrivée. Il travaille également devant la grotte du Pausilippe, et voyage à Capri. L'année suivante, il est à Narni. En 1825, il travaille près du lac de Trasimène, puis nous le trouvons à Venise et Padoue en mars 1825. Nous savons qu'il est aussi passé par Amalfi.
De retour à Paris, il ouvre un atelier qui accueille Amédée JULLIEN et Théodore ROUSSEAU, l'un des fondateurs de l'école de Barbizon. Il séjourne de nouveau en Italie en 1842 et cesse d'exposer en 1848. Les toiles et les lithographies de REMOND ont surtout pour sujet des vues d'Italie, qu'il recompose suivant les principes du paysage historique.
Il obtint de nombreuses commandes officielles au cours de sa carrière.
Beaucoup de ses études soutiennent la comparaison avec celles des meilleurs maîtres. Si REMOND fut d'abord un peintre du « paysage historique », il y fit entrer une sincérité qui mérite de retenir l'attention.

Musées : Amiens : *Environs de Naples* Angers Calais Cambrai Chartres Clamecy Compiègne : *Paysage italien* Dijon Douai Epinal Montpellier Nantes Paris Perpignan : *Vue de Naples* Reims Semur Soissons Versailles, Los Angeles…

Pierre REVOIL, entourage de
(1776-1842)

Chevalier en armure

Aquarelle

17x10,5 cm

Avec son confrère de l'école lyonnaise Fleury-Richard, Révoil fut un des initiateurs et des plus emblématiques représentants du style dit "troubadour" en France au début du XIXème siècle. Ce style remettait au goût du jour le passé, essentiellement le Moyen-âge et la Renaissance, sur un ton historique, religieux ou plus anecdotique, dans des tableaux traités avec minutie.
Révoil se constitua un musée personnel d'objets médiévaux (armures, armes, vêtements...), qu'il utilisait pour renforcer l'exactitude historique de ses compositions.
Notre petite étude à l'aquarelle présente un réel raffinement d'exécution (subtils rehauts de gouache blanche pour rendre la brillance du métal de l'armure) correspondant bien à l'esprit "troubadour".

Adolphe Eugène Gabriel ROEHN
(Paris, 1780 Malakoff, 1867)

Le concert troubadour

Aquarelle

Signée et datée 1822 en bas à gauche

19,5 x 15,5 cm

Adolphe Roehn, de formation autodidacte, fut dans sa première partie de carrière essentiellement un peintre de batailles et de l'épopée napoléonienne. Il réalisa aussi un certain nombre de scènes de genre au climat anecdotique, dans lesquelles il donne à ses personnages malice, vivacité et esprit.
Il nous propose ici une composition qui s'apparente aux aquarelles de petites dimensions et dans le goût hollandais revisité par l'esprit "troubadour" que Jean-Baptiste Mallet (1759-1835) produisait à la même époque.

François Maurice ROGANEAU
(Bordeaux, 1883 Aix-en-Provence, 1973)

Sainte Hélène

Aquarelle avec rehauts de gouache

Signée et datée 1945 en bas à droite

45 x 23 cm

Il fut élève de Paul QUINSAC et de Gaston LEROUX à l'Ecole des Beaux-Arts de Bordeaux, dont il fut directeur de 1929 à 1958, puis de GERÔME et de FERRIER à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Il participa à Paris, au Salon des Artistes Français, dont il fut membre sociétaire hors-concours ; il reçu une mention honorable en 1906. Il reçut le Prix de Rome en 1906. Il fut le directeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Bordeaux de 1929 à 1958, puis de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris et de l'Académie de France à Rome (Villa Médicis) où il rencontra William LAPARRA. En 1932, il est nommé Chevalier de la Légion d'Honneur.
Il réalisa le décor du plafond du théâtre de Bordeaux, les fresques du vin à la Bourse du travail de Bordeaux en collaboration avec C de BUZON, CAVERNE et BEGAUD, les décors de l'église de Lit et Mixe dans les Landes (1920), les vitraux de la basilique de Lujan en Argentine et les plafonds du Palais des Congrès de Bogota. On cite ses paysages des Pyrénées basques ainsi que *Sainte Marie L'Egyptienne – Les Bateliers – La Toilette.* Il fournit également des cartons pour vitraux au maître-verrier Gustave Pierre DAGRANT.
Son œuvre est prolixe, académique. Il fut insensible aux courants avant-gardistes de son siècle.

Musées : Bordeaux (Mus. des Beaux-Arts) : *Portrait de femme*, fusain et craie Libourne (Mus. des Beaux-Arts) : *Nu*, huile sur toile Paris (Ec. Nat. des Beaux-Arts) : *La famille*, huile sur toile L'Isle-Adam : *Le Cyclope*, huile sur toile Bordeaux (Mus. d'Aquitaine) : *La forêt Landaise*, huile sur toile…

François RUDE, entourage de
(Dijon, 1784 - Paris, 1855),

Hercule combattant les Amazones

Encre et lavis brun, avec rehauts de blancs

20 x 18,5

Mise aux carreaux

Au dos une esquisse de buste (reprise des Dioscures du Quirinal)
au trait de crayon peu appuyé

Circa 1835

Cette belle feuille représente le neuvième des 12 travaux d'Hercule, pour lequel Eurysthée demande au héros grec de lui ramener la ceinture d'or d'Hyppolité, la reine des Amazones. Après avoir atteint, sur les bords de la Mer Noire, les terres de ce peuple belliqueux, Hercule séduit Hippolyté ayant reçu un accueil pacifique de sa part. Mais la déesse Héra, farouche ennemie d'Hercule, répand la rumeur que celui-ci souhaite enlever la reine. Les amazones attaquent alors le camp des grecs; Hercule, pensant avoir été trahi par Hippolyté, la tue et lui prend sa ceinture, tout en combattant avec sa massue contre les amazones. Notre dessin, en principe, ne représente pas Hippolyté, car celle-ci est sensée être tuée durant son sommeil; toutefois, plusieurs iconographies la représentent au combat: un dessin de Nicolas Poussin, gravé par Pesne (*Hercule se saisissant de la Reine des amazones*) et assez proche du notre dans la posture des figures, une peinture d'Eugène Delacroix (*Hercule s'emparant du baudrier d'Hippolyté*) conservé au Petit-Palais, un tableau de Rubens (*Hercule et Hippolyté*), un dessin sur calque d'Ingres (*Hercule saisissant Hippolyté*) s'inspirant d'un bas-relief d'un temple de Sélinonte.
La facture de notre dessin nous amène sur la piste d'un travail de sculpteur, avec des rapprochements stylistiques en rapport avec le retournement néo-classique de Gros dans les années 1830 (cf le *Hercule et Diomède* du musée des Augustins de Toulouse).
On peut le situer du côté de l'entourage de David d'Angers ou surtout de François Rude et de ses aspects très néo-classiques; on ne peut effectivement nier une certaine proximité avec les reliefs de l'Arc de Triomphe.

Jean-Claude RUMEAU
(actif vers 1800-1831)

Le perroquet Vert-Vert au couvent des Visitandines de Nantes

Aquarelle gouachée

Signée en bas à droite

12,5 x 15 cm

Exposition : Monastère Royal de Brou « L'invention du passé Gothique mon amour… » 19 avril 21 septembre 2014 N°32 du catalogue

Rumeau, élève de David et d'Isabey à la technique minutieuse et détaillée, a aussi été peintre sur porcelaine, actif à la Manufacture de Sèvres entre 1807 et 1824. Participant actif au Salon entre 1806 et 1822 (où il expose pas moins de 7 aquarelles), ses oeuvres sont relativement rares aujourd'hui; stylistiquement certaines s'apparentent un peu à celles de Charles-Caïus Renoux (notamment au niveau des architectures médiévales) mais en beaucoup plus abouties et léchées; d'autres peuvent rappeler les ambiances antiques de certaines scènes d'intérieur de Joseph-François Ducq. Elles traitent de sujets historiques comme le chevalier Bayard, Charlemagne, Marguerite d'Ecosse et Alain Chartier (1817), ou de légendes médiévales comme La Belle au Bois dormant, Barbe-Bleue, Lancelot et Guenièvre, Merlin l'Enchanteur.
Il était domicilié au 43, rue des Marais, dans le faubourg saint-Martin de Paris.

Notre aquarelle, typique de la manière de Rumeau, est un très fin travail, aussi bien dans la précision du trait que de la subtilité des coloris.
Elle s'inspire du « spirituel et malicieux » poème « Vert-Vert » publié en 1734 par l'amiénois Jean-Baptiste Gresset (1709-1777), qui connut un grand succès, depuis sa parution jusqu'au milieu de

XIXème siècle. Ce poème raconte l'odyssée d'un talentueux perroquet élevé dans la dévotion par les Visitandines de Nevers ; admiré pour son vocabulaire recherché, il est ainsi envoyé aux Visitandines de Nantes par la Loire. Au cours du voyage, il s'imprègne du langage grossier des bateliers et de certains passagers (moine paillard, filles de joie), qu'il s'empresse d'utiliser devant les sœurs de Nantes ; celles-ci, horrifiées par la verdeur des propos, le renvoient à Nevers, où les sœurs, après l'avoir jugé, le mettent en pénitence au cachot, le condamnant au jeûne, à la solitude et au silence. Enfin revenu à de meilleures manières, le volatile pécheur est alors pardonné, puis si généreusement récompensé qu'il meurt d'une indigestion de dragées, « bourré de sucre et brûlé de liqueur ».
Cette histoire fut très populaire auprès des artistes du début du XIXème siècle, qui en représentèrent les différents épisodes : Fleury-Richard (au Salon de 1804), Granet à plusieurs reprises, ou encore Claudius Jacquand (tableau conservé au Musée de Brou) ; l'intérêt se poursuivit à la fin du mouvement troubadour, avec une version par le jeune Jean-François Millet (1839), allant même jusqu'à la fin du second Empire avec Louis-Antoine Pellegrin (Salon de 1869).

Notre œuvre représente le moment où le perroquet vient d'arriver au couvent des Visitandines de Nantes; les religieuses fondent d'attendrissement devant la découverte de l'animal dont les pieuses vertus leur ont été vantées par leurs consoeurs de Nevers. Sur la droite une des soeurs sonne la cloche, probablement afin d'appeler toute la population du couvent à venir voir cette nouvelle attraction (à moins que, comme pourrait peut-être laisser supposer l'air un peu inquiet de son visage, le perroquet soit déjà en train de proférer ses premiers jurons, et qu'elle ne fasse que sonner "l'alarme" pour faire taire le pécheur!). En tout cas l'atmosphère est fébrile et une autre soeur, appuyée sur un muret, bat elle aussi le rappel. Au fond du couloir, on aperçoit une soeur âgée (peut-être « le singe voilé, squelette octogénaire » que décrit Gresset dans son poème ?), appuyée sur une canne et se reposant sur le bras d'une soeur plus jeune, faisant des efforts pour elle aussi rencontrer le perroquet.
Toute cette agitation contrastant avec l'attitude calme et détachée du jardinier, probablement amusé par cette animation peu fréquente au couvent.
L'ambiance, tout en étant monacale, est ainsi plus légère, voire teintée d'humour, et plus anecdotique que dans d'autres représentations de l'époque, notamment celle de Granet (cf photo N°31 du catalogue de l'exposition de Brou), datée 1818, dont Rumeau s'est pourtant possiblement inspiré pour l'organisation de sa composition (mêmes types de point de vue, d'éclairage latéral, et d'animation de la scène).

Des œuvres de Jean-Claude Rumeau ont notamment figuré dans les collections de Talleyrand, et plus récemment de Guy Ledoux-Lebard. Les musées de Montpellier et de Los Angeles possèdent aussi des œuvres.

Elisabeth SONREL
(Tours, 1874 Sceaux, 1953)

Le sommeil de la Vierge

Aquarelle et gouache dorée

33 x 45 cm

Signée et datée en bas à gauche

1894

Exposition: Salon de Paris de 1895 sous le numéro 2754

Issue de la bourgeoisie provinciale, Elisabeth Sonrel se forma très tôt, à Tours, auprès de son père Nicolas-Stéphane (un médecin artiste à ses heures), puis à Paris à l'Académie Julian auprès de Jules Lefèbvre (1834-1912) qui l'influencera dans son goût pour les portraits de femmes symbolistes.
Admiratrice de la Renaissance et en particulier de Botticelli, elle expose dès 1893 au Salon, des oeuvres assez fidèles à l'esprit du maître florentin, mélangeant des caractères symbolistes, mystiques, allégoriques, dans une palette aux tons doux et pâles, avec des vierges et des anges,traitées dans un style assez étiré, évoluant dans des paysages arborés aux troncs très allongés et aux feuillages simplifiés. Mais elle n'appartient pas au mouvement symboliste proprement dit, et ne semble pas avoir de liens avec des artistes comme Alphonse Osbert ou Maurice Denis, dont certaines oeuvres sont pourtant proches des siennes à cette époque.
A la toute fin des années 1890, elle évolue vers l'Art Nouveau, avec des oeuvres parfois très proches de Mucha, aux coloris très contrastés.
A partir du tout début du siècle, c'est la Bretagne qui constitue l'essentiel de ses sujets, qu'il s'agisse de portraits de bretonnes ou bien de paysages; elle voyage et séjourne surtout en Cornouailles et en pays

Bigouden (Concarneau, Le Faouet, Pont-Labbé,...), faisant halte dans des hôtels en compagnie de son amie et élève peintre Jeanne Fourcade-Cancellé.
Elle exposera au Salon jusqu'en 1941.

Elisabeth Sonrel exposa deux aquarelles au Salon de 1895, qui ouvrit ses portes le 1er mai, la nôtre et *Jeunes filles chantant*, sous le
N° 2755. Elle est alors domiciliée en région parisienne, à Sceaux, au 3, rue des Imbergères où elle vient d'emménager avec ses parents.
Notre aquarelle fut récompensée par le Prix Henri Lehmann, un prix triennal, décerné par l'Académie des Beaux-Arts et d'une valeur de
3 000 Francs, destiné à l'encouragement de bonnes études classiques en faveur d'un peintre de moins de 25 ans. Reflet de son succès, l'oeuvre donna lieu à de nombreuses reproductions à l'époque.
Il semble que la composition fut également exposée lors de l'Exposition Universelle de 1900 (avec la mention "Appartient à Madame Félix Faure"); réalisée dans un style moins synthétique et moins mystique que notre aquarelle, il s'agissait vraisemblablement d'une version exécutée à l'huile sur toile.

Jean Jacques TAUREL
(Toulon, 1757 Paris, 1832)

Pêcheurs sur un rivage italien

Plume et encre brune

Monogrammé et daté 1826 en bas à gauche

10 x 15,5 cm

Lancelot-Théodore TURPIN de CRISSE
(Paris, 1782 Paris, 1859)

Rome: vue du temple du Soleil et de la Lune (temple de Vénus et de Rome)

Mine de plomb

Situé en bas à gauche

23 x 31 cm

Issu d'une très ancienne (XIIème siècle) famille de la noblesse de l'Anjou, Turpin de Crissé appartient à une génération intermédiaire parmi les paysagistes dits "néo-classiques" de la période 1780-1840: on peut ainsi le situer entre les "historiques" Valenciennes/Dunouy/Bertin/Bidauld et les "naturalistes" Michallon/Corot/Rémond/Bodinier. Très à l'aise dans les effets de lumière, ses peintures présentent par ailleurs des similitudes avec Joseph Vernet, Taunay ou encore les écoles scandinaves (surtout danoise).
Sans avoir reçu de réelle formation académique, il fut le protégé du comte de Choiseul-Gouffier (1752-1817), ancien ambassadeur de France à Constantinople et auteur du célèbre "Voyage pittoresque de la Grèce", qui lui fit découvrir la Suisse et l'Italie dans les premières années du XIXème siècle. A son retour en France en 1809, il devient le Chambellan et probablement l'amant de Joséphine
Exposant régulier au Salon de 1806 (où il reçoit une médaille d'or) à 1835, il accumula sous la Restauration récompenses et postes officiels: membre de l'Académie Royale des Beaux-Arts en 1816, Inspecteur général des Beaux-Arts en 1825... Sa proximité avec les Bourbons le fit démissionner de toutes ces fonctions en 1830.

Le style de notre oeuvre est bien représentatif du dessinateur très précis qu'était Turpin. Elle appartient aux séries de croquis réalisés sur site à l'occasion de ses différents séjours à Rome (1807/1808, 1818, 1824, 1829).

Le temple du Soleil et de la Lune est le nom qui fut parfois donné au temple de Vénus et de Rome, construit sous le règne de l'Empereur Hadrien et qui fut le plus important et plus beau de Rome.
La vue, qui est prise depuis le Colisée, montre en fait les ruines du temple reconstruit (suite à un incendie) par l'Empereur Maxence au IVème siècle après JC et qui occupent la partie gauche du dessin. Derrière la niche où était installée une monumentale statue de Vénus se trouve la basilique Santa Francesca Romana, dont on aperçoit le campanile érigé au XIIème siècle à l'initiative du pape Honoré II.

Le Louvre conserve (N° d'inventaire MI 639), au sein du fonds Turpin de Crissé constitué par legs juste après sa mort, une autre vue du temple du Soleil et de la Lune, au cadrage plus resserré et concentré sur les ruines de la partie gauche de notre dessin. L'oeuvre (24,4 x 38,8 cm), également une mine de plomb, mais sur papier brun et rehaussée de blanc, présente un caractère moins topographique que la nôtre. Plusieurs autres artistes étudiant ou vivant à Rome représentèrent évidemment le site: on peut citer un dessin de l'architecte élève de Percier et Fontaine, Auguste Constantin (1791-1842), un lavis sur mine de plomb, exécuté en 1808, et aujourd'hui conservé au musée de La Roche sur Yon.

Jacques-Antoine VALLIN
(Paris, vers 1760 Paris, après 1731)

L'offrande à Bacchus

Bacchante et Amour

Huiles sur panneau

21 x 16,5 cm

Circa 1815/1820

Provenance (d'après une étiquette au verso): galerie Neuville & Vivien, 90, rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris 8ème, active de 1930 à 1957

Jacques-Antoine Vallin, qui était le fils d'un sculpteur-ciseleur du quai de la Mégisserie, entra à l'école de l'Académie royale de peinture en 1779 sous la protection du peintre d'histoire Gabriel Doyen; il y fut aussi l'élève d'Antoine-François Callet et d'Antoine Renou (1731-1806).
On le connaît comme un élégant spécialiste des représentations de baigneuses, nymphes et autres bacchantes plus ou moins dénudées, de scènes mythologiques sur fond de clairières ou paysages arborés, un genre qu'il s'appropria pendant près de trente ans. Il avait cependant commencé sa carrière par des paysages de marines proches de Joseph Vernet, qu'il présenta lors de ses premières participations au Salon à partir de 1791.
Il réalisa aussi des portraits d'inspiration greuzienne, et plusieurs tableaux d'histoire antique ou moderne qu'il présentait en priorité au Salon.
Vallin est en quelque sorte le prolongateur des bacchanales et pastorales galantes de Jacques-Philippe Caresme (1734-1796), mais avec une veine nettement moins rubénienne et plus néo-classique voire historique, correspondante à son époque, et qu'il emprunte à des artistes comme Prud'hon voire David; ses oeuvres peintes présentent une jolie fraîcheur de coloris et une réelle grâce dans les visages et attitudes des personnages.

Nos deux tableautins sont à mettre en rapport avec deux compositions plus grandes de Vallin.

L'offrande à Bacchus correspond ainsi à la partie gauche d'un tableau (panneau, 41,5 x 55 cm, N°65 vente Beaussant-Lefevre, 02/12/2005) où la partie droite est occupée par des bergères et un pâtre dénudés dansant et une perspective vers un paysage de collines. Le tableautin ayant pu être une oeuvre en soi, que Vallin aurait réutilisée à l'occasion une peinture plus ambitieuse, ou bien une étude préparatoire pour ce tableau.
Bacchante et Amour correspond lui aussi à la partie gauche d'un plus grand tableau daté 1817 (panneau, 45 x 55 cm, N°159 vente Christie's Londres, 06/07/2012) avec en partie droite un couple de bergers dansant avec un amour, avec une ouverture vers un paysage.

En 1817, Vallin est domicilié au 33 rue Saint André des Arts.

Jean-Lubin VAUZELLE
(Angerville, 1776 - Paris, 1837)

Personnage découvrant des ossements dans une crypte

Aquarelle

Signée et datée en bas à droite 1820

15x19 cm

Elève d'Hubert Robert, Vauzelle se spécialisa dans de fines aquarelles représentant monuments et architectures, avec une prédilection pour les édifices religieux, les cloîtres, et les ambiances gothiques.
Il nous offre ici une composition relativement synthétique, simplement animée par la présence d'un personnage, qui nous plonge dans l'ambiance obscure et inquiétante des caveaux médiévaux.
Il exposa au Salon de 1799 à 1837, obtenant une médaille d'or en 1810. Parmi ses oeuvres célèbres, ses aquarelles des différentes salles du Musée des Monuments Français et des jardins du couvent des Petits Augustins. Il fut également un des premiers collaborateurs du Baron Taylor, dès 1820, pour ses "Voyages Pittoresques et Romantiques".

Musées: Louvre, Carnavalet, Dijon, Brou…

Horace VERNET
(Paris, 1789 Paris, 1863)

Etude de moine

Mine de plomb

Monogrammé en bas à droite

12,2 x 7,2 cm

Horace VERNET
(Paris, 1789 Paris, 1863)

Scène de saillie dans une étable

Plume et encre brune, lavis d'encre grise

14x16 cm

Porte une inscription en bas à droite "E. Fromentin 1831 ou 1851"

Ce beau dessin s'inscrit dans la même veine que celui acquis par l'Esnba (Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts) en 2007 (*Six chevaux en liberté dans un paysage*).
Facture identique (hachures, têtes et queues des chevaux, trait du corps des chevaux, utilisation du lavis dans les reflets des robes) et style semblable, fougueux voire sauvage.
Les dimensions sont également du même ordre (13x24 cm pour la feuille de l'Ensba)
Ce dessin pourrait être daté du séjour à Rome de Vernet au début des années 1820, avec un éventuel rapport avec son tableau représentant la "mossa", la course de chevaux libres du carnaval de Rome.

Etant ami avec Géricault, Horace Vernet a pu être inspiré par les fougueux destriers de Géricault, sachant que ce dernier avait en 1817 réalisé plusieurs études et esquisses ayant pour thème cette fameuse course. Sans que notre dessin corresponde à une étude "directe" pour la composition du tableau, Vernet a pu fréquenter des écuries ou des prés avec des chevaux qu'on destinait à cette course et a pu dessiner plusieurs études qui lui auraient plus ou moins servi pour le tableau (dans lequel les postures des deux principaux chevaux est assez proche).

Antoine VOLLON
(Lyon, 1833 Paris, 1900)

Le moulin de la Galette à Montmartre

Pastel sur papier bleuté

Signé en bas à gauche

40 x 29 cm

Un des principaux représentants du mouvement réaliste dans la seconde moitié du XIXème siècle, Antoine Vollon fréquente les Beaux-Arts de Lyon où il se forme notamment à la gravure avec Georges Vibert; son goût pour les sujets réalistes, et en particulier des natures mortes, se développe à son arrivée à Paris en 1859, au contact des peintres François Bonvin et Théodule Ribot. Vollon réalise aussi des paysages à l'occasion de ses nombreux voyages et séjours: Normandie, Marseille, Pays-Bas...
Vollon a peint au moins une vue du moulin de la Galette, notamment en 1861 (tableau conservé au musée Carnavalet à Paris).
La butte Montmartre avait abrité près de 20 moulins à grains. Au XIXème siècle, il n'en restait que trois: le moulin à Poivre (construit en 1830 et détruit en 1911), le moulin "Radet" et le moulin "Blute-fin", dont l'ensemble était appelé "Moulin de la Galette". Entre le "Radet" et le "Blute-fin", le propriétaire (la famille Debray) établit une guinguette dans les années 1830, connue sous le nom de "Bal Debray", et qui ne s'appellera officiellement "Bal du Moulin de la Galette" qu'en 1895.
Notre dessin montre le moulin "Radet" (situé à l'est de la butte) au premier plan, tandis que l'on distingue à l'arrière les ailes et une partie du moulin "Blute-fin" (dont le toit possédait une plate-forme avec balustrade, qui le faisait aussi appelé "Moulin au Point-de-vue"), situé à l'ouest de la butte.

Musées : Orsay, Lyon, Met de New York, Washington, National Gallery de Londres, Rijksmuseum d'Amsterdam…

Louis-Etienne WATELET
(Paris, 1780 Paris, 1866)

Paysage des Alpes au torrent et à la scierie

Huile sur toile

50x65 cm

Louis-Etienne Watelet était le fils d'un marchand-mercier. A l'instar de Lantara quelques décennies plus tôt, il fut un peintre amoureux de la nature et autodidacte, mais il est vraisemblable qu'il se soit tout de même formé auprès du paysagiste Valenciennes.
Artiste à la production prolifique, jugé comme consciencieux et modeste, il exposa régulièrement au Salon à partir de 1799.
Au cours de la première partie de sa carrière, jusqu'au début des années 1830, il est un des fervents représentants du paysage néo-classique historique, mais avec un style bien différent de l'académisme prôné par Valenciennes ou Jean-Victor Bertin. Il reçoit de nombreuses récompenses lors des Salons, (il finira par être fait chevalier de la Légion d'Honneur en 1825), peignant essentiellement des paysages d'Ile de France ou des sites italianisants, avec la participation fréquente de ses amis Taunay, Demarne ou Hippolyte Lecomte pour exécuter les personnages. La qualité de ses aquarelles est également reconnue.
Dès les années 1810, il dirige un atelier fréquenté par de très nombreux élèves, parmi lesquels on compte Edouard Bertin, Caruelle d'Aligny, Lapito, Prosper Barbot, Alexandre Desgoffe... et même Paul Delaroche.

Vers 1830, sa peinture se dégage progressivement de tout aspect mythologique ou historique et étend son vocabulaire avec des sujets liés à la nature et à la ruralité: moulins à eau, torrents, chutes d'eau, sombres forêts de sapins, rochers, cabanes forestières... Il se spécialise dans les paysages de montagne et voyage dans les Alpes (Dauphiné, Italie, Tyrol...) et les Vosges.
Sa palette devient plus froide et ses oeuvres ont quelque chose de Ruysdael ou surtout Everdingen.
Toutefois, la critique lui reproche parfois sa nature quelque peu conventionnelle, voire pétrifiée, et la répétitivité de ses compositions.
Avec justesse, Paul Marmottan loue malgré tout son talent distingué: "*son feuillage net et délicat, ses groupes d'arbres très artistiques, son excellence à peindre les cascades et les lacs*", et souligne sa "*fraîcheur de coloris et la légèreté de sa touche*".
Des qualités partagées par le paysagiste romantique Paul Huet, qui disait de lui: "*ses moulins, ses chutes d'eau, exécutés avec un rare talent de main, lui méritent un grand succès; son habileté pratique est bien supérieure à celle de ses deux rivaux Jean-Victor Bertin et Bidauld. Il fut bienveillant pour les nouveautés. Sa peinture est en grand honneur à Vienne et Berlin, où il fait vraiment école; il représente en effet un semblant d'émancipation. Il chasse les nymphes et les satyres. Il marche en dehors de l'école*".
On peut également rappeler le surnom qui lui est donné dès 1819: Le grand maître des eaux et forêts

C'est clairement à cette deuxième partie de carrière de Watelet qu'appartient notre oeuvre.
Il y règne une atmosphère paisible, davantage poétique que romantique, dans laquelle les personnages et la scierie apportent une dose de pittoresque.
Un ciel bleu éclatant et la brillance des montagnes enneigées, ainsi que la robe rouge de la paysanne, viennent contrebalancer et illuminer les teintes sombres de la forêt.
Le cadre d'origine dans lequel est conservée la peinture laisse supposer une datation aux alentours de 1845.

Florent WILLEMS
(Liège, 1823 Neuilly-sur-Seine, 1905)

La promesse

Huile sur panneau d'acajou

Signé en bas à gauche

46 x 32 cm

Élève de l'Académie de Malines, il exposa pour la première fois en 1840. Il vint se fixer à Paris en 1844 et s'y établit. Très tôt reconnu comme restaurateur et peintre de talent, il fut chargé de la restauration du *Saint Jean* de RAPHAËL, au musée du Louvre, et y consacra deux années de travail.
Son succès fut grand, chevalier de la Légion d'honneur en 1853, officier en 1864, commandeur en 1878, il fut aussi dans l'ordre de Léopold, chevalier en 1851, officier en 1855, commandeur en 1860. Alfred STEVENS fut son élève et son grand ami.

Il se plut à mettre en peinture de petites anecdotes des XVI et XVIIème siècles, faisant de l'histoire un peu à la manière d'Alexandre DUMAS, dans un style proche de ceux de METSU ou de TER BORCH.
Il est également l'auteur de cartons de tapis et de dessins de meubles.

Musées : Amsterdam Anvers Bruxelles Dublin Hambourg Liège Nice Vannes Vienne

Johann-Jakob WOLFENSBERGER
(Rümlikon, 1797 Zürich, 1850)

Tivoli: les ruines de la villa de Mécène et une cascade

Aquarelle

Signée en bas à gauche

15,5 x 19 cm

Circa 1825/1830 lors de ses séjours à Rome

Provenance: Collection Jules Boilly _ Collection E. Calando père (Lugt 837 - Cachet au dos du montage), N° 2911 de son inventaire - Acquis pour 26 francs à la vente Boilly du 14-16 décembre 1874, partie du lot N°92 (3 dessins, vues de la campagne de Rome)

Elève de son compatriote suisse Füssli, Wolfensberger s'installa à Naples en 1817, et visita la Sicile au début des années 1820. Ami d'Horace Vernet à Rome, il parcouru la Grèce et l'Asie mineure vers 1832/35, puis se fixa à Londres en 1840 et s'y maria. Son oeuvre rencontra un très grand succès de son vivant, notamment auprès d'une clientèle d'aristocrates italiens et grecs.
Tivoli, près de Rome, est un des hauts lieux du Grand Tour effectué par les artistes depuis le XVIIème siècle, avec ses cascades et rochers abrupts. Le riche Mécène, ami de l'Empereur Auguste et protecteur des arts, y fit construire son palais vers -20 av JC.

Constituée essentiellement de dessins français de qualité, la collection Calando père fut dispersée les 11/12 décembre 1899.

Ecole Française vers 1830, entourage de François-Marius GRANET (1775-1849)

Rome: personnages près du Colisée

Aquarelle

23,5 x 32,5 cm

Ecole française vers 1800

Rome: l'arrière de la basilique Sainte Marie Majeure

Crayon

Numérotée "72" en haut à gauche

21 x 14,7 cm

Propriété du Vatican, la basilique abrite notamment les tombeaux du pape Sixte V et de Pauline Bonaparte.
Notre dessin montre la façade arrière donnant sur la place de l'Esquilin.
On distingue la flèche pyramidale couvrant le campanile, qui fut ajoutée au XVIème siècle.
L'obélisque fut érigé en 1587; il provenait du mausolée d'Auguste du Champ de Mars, tout comme son jumeau, qui fut lui déplacé au niveau du palais du Quirinal.
La feuille provient probablement d'un carnet d'études.

Ecole française vers 1800

Une porte de Rome

Crayon

Numérotée "22" en haut à gauche

21 x 14,7 cm

Ecole Française du début du XIXème siècle

Entrée de sa Majesté impériale Marie-Louise dans la ville de Paris le 2 avril 1810

Plume et lavis

28x40 cm

Œuvre en rapport: gravure publiée chez la Veuve Chereau en 1810

Notre dessin est préparatoire à l'eau-forte publiée chez la Veuve Chéreau, dont un exemplaire est conservé au cabinet des estampes de la BNF.
Les Chéreau était une des plus célèbres et importantes dynasties de marchands d'estampes, installée rue Saint-Jacques.
Le fils de Jacques-François Chéreau (1732-1794), reprit la suite et exerça jusqu'en 1810, d'abord au N°257 puis à partir de 1805 au N°10, à l'enseigne Aux deux colonnes.
Sa veuve le remplaça sous le nom de Vve Chéreau et exerça jusqu'en 1819, date à laquelle elle vendit l'affaire à Tessier.

La gravure était légendée ainsi: "*on a choisi le moment où sa Majesté va passer sous l'Arc de Triomphe de l'Etoile, près duquel toutes les Autorités constituées de Paris l'attendaient pour la complimenter. Cet Arc de triomphe que l'on doit élever en pierre et dont les pieds-droits sont déjà élevés de 20 pieds au-dessus du sol a été figuré en charpente et en toile pour l'entrée de sa majesté. Près de 500 ouvriers ont été employés et en moins de vingt jours ce monument a été entièrement achevé. Il a 133 pieds de hauts, 138 de large et 68 de profondeur (il est dû au talent de Mr Chalgrin, architecque du Sénat)*"

Le mariage de Napoléon et Marie-Louise donna lieu à d'importantes et coûteuses fêtes et cérémonies.
Le carrosse arrive de Saint-Cloud, où l'union civile avait été célébrée la veille.

Ecole française vers 1850

La pénitence du bailli d'Amiens Geoffroy de Milly en 1244

Gouache

Signée en bas à droite Etienne ???

18 x 42 cm

Cette intéressante gouache représente un événement médiéval bien connu s'étant déroulé à Amiens en décembre 1244

Geoffroy de Milly (qui fut le bailli d'Amiens de 1232 à 1244), ayant condamné sans procès et injustement 5 clercs du diocèse d'Amiens (accusés par la fille du bailli, pourtant connue pour ses moeurs dissolues, d'avoir voulu attenter à son honneur) à la pendaison, est condamné à son tour, par l'évêque Arnoult (47ème évêque d'Amiens entre 1236 et 1247) , à ramener un par un, sur son dos, les 5 corps (dans un suaire en toile de lin), du gibet à la cathédrale, puis jusqu'au cimetière de l'église du prieuré de Saint-Denis. Ceci nus pieds, nus bras, et la corde au cou...
La sentence de l'évêque, en date du 1er décembre 1244, entre autres, interdisait également au bailli tout office et charge de juridiction, le condamnait à une très forte amende financière et à effectuer un voyage en Terre Sainte.

L'oeuvre s'inscrit dans un courant troubadour historicisant tardif. Elle reprend avec précision les éléments de la scène (le bailli bras et pieds nus, encordé, le suaire en lin, l'évêque Arnoult en deuxième position du cortège près du garde hallebardier).
Il semble que l'iconographie de cet événement, pourtant bien relaté par plusieurs ouvrages, soit très peu fournie, voire inexistante, ce qui fait de cette gouache, au-delà de ses qualités artistiques, une pièce d'un très bel intérêt documentaire.

Ecole Française de la fin du XIXème siècle

Le centenaire du suffrage universel à Paris

Aquarelle

26x37 cm

Ecole Française du XIXème siècle

Perce-neige

Aquarelle et gouache

21,5x16,5 cm

Ecole française du début du XXème siècle

Portrait de Pierre-Victor de Lesseps à l'âge de 8 ans

Pastel

Signé et daté 1916 en haut à gauche

42 x 34 cm

Cet élégant et beau portrait au pastel à la technique irréprochable représente un des nombreux arrières petits-enfants de Ferdinand de Lesseps (1805-1890), le fameux créateur des canaux de Suez et de Panama, qui eut 17 enfants issus de deux mariages, dont le dernier à l'âge de 78 ans!
Le grand-père de notre modèle, Aimé-Victor de Lesseps (1848-1896), était un enfant de la première union de Ferdinand avec Agathe Delamalie (1819-1853).
Le père de notre modèle, le comte Edmond-Charles-Victor de Lesseps (1879, Le Caire - 1937, Lausanne), était le fils aîné d'Aimé-Victor. Il épousa le 16 avril 1907, à Savigné-L'Evêque dans la Sarthe, Edith Couturié (1888, Savigné - 1972, Paris), la fille d'un homme d'affaires. Ils habitaient le château des Planches, dans l'Indre berrichonne, entre Châteauroux et Issoudun. Ce château avait été construit par Ferdinand pour son fils aîné Charles (1840-1923), qui le donna à sa mort à son neveu Edmond-Charles-Victor, qui le vendit en 1935 (les propriétaires actuels ont développé une activité de chambres d'hôtes).
Edmond-Charles-Victor était notamment un féru de chasse et d'expositions et concours canins; il fut ainsi en 1911 un des fondateurs du Retriever Club.
C'est à Meunet-Planches, le village voisin du château, que naquit en 1908 Pierre-Victor. Il épousa probablement Mary Ramsay Mac Dougall (1905-1958) en 1947, et mourut à Paris 18ème en 1981.

Ecole Française du XVIIIème siècle

Portrait de Richard-Gontran Lallemant de Conterey, ancien Maire de Rouen

Miniature, gouache sur ivoire

15,5 x 12,5 cm

Inscription à l'encre au dos du montage "Mr Lallemant de Conterey père de Madame d'Anfreville"

Circa 1770

Cadre en bois sculpté doré d'époque Louis XVI

Belle miniature réalisée sur une plaque d'ivoire de dimensions conséquentes et représentant un membre de la famille Lallemant de Conterey.
Cette famille d'origine allemande introduisit l'imprimerie à Rouen vers 1480 et en conserva le monopole dans cette ville jusqu'à la fin du XVIIIème.

C'est potentiellement l'un des 3 frères Lallemant connus au XVIIIème qui est représenté:

* **Richard-Gontran** (**1725-1807**), l'aîné et le plus célèbre.
Fin érudit, il est Imprimeur du Roi à Rouen depuis 1754, et est anobli et fait écuyer par Louis XVI en 1775 tout en recevant des lettres de patente qui lui accordent le droit héréditaire de conserver l'imprimerie dans sa famille.
Après des charges de juge-consul et de Premier échevin dans les années 1760 et 1770, il sera Maire de Rouen entre 1782 et 1785.

Une rue de Rouen porte son nom.
Vu sa position sociale, le fait qu'il soit portraituré n'est pas illogique.

* **Xavier-Félix** (**1729-1810**)
Il opte pour la carrière religieuse en étant Abbé de Maupas et Vicaire d'Avranches.
Très porté à titre privé sur la chose littéraire, il devient membre de l'Académie de Rouen en 1767, puis président en 1790, juste avant de s'exiler en Angleterre pour raisons révolutionnaires.
Avec ses frères, il collabore à l'éditions d'ouvrages à thématiques greco-latines (dictionnaires, rudiments, fables de Phèdre...).
Même si certains hommes d'église s'habillent comme des aristocrates, le "look" de notre modèle paraît un peu trop élégant pour être celui d'un abbé éclairé.

* **Nicolas**
Il participe à l'édition d'ouvrages consacrés à la chasse, dans les années 1760.
En tant que frère des précédents, ses dates de naissance et de mort ne sont pas indiquées, et les informations à son sujet ne concernent que son rôle dans le business familial rouennais, sans indications sur la suite de sa carrière.

En revanche, il existe un certain Nicolas Conteray de Lallemant (et non Lallemant de Conterey comme les frères précités), répertorié comme mathématicien à la chaire de Reims (à priori de 1764 à 1796). Il est censé être né dans les Ardennes en 1739 et décéder en 1829; examinateur dans le génie d'artillerie et la construction des routes, c'est un scientifique qui rentre à l'Institut en 1796, et qui par ailleurs s'intéresse aux publications sur le vignoble champenois.
Ce Nicolas fait l'objet d'un portrait peint par Perin-Salbreux (lui-même natif de Reims) en 1810, et où il est donc sensé avoir 70 ans.
(http://www.wilnitsky.com/scripts/redgallery1.dll/details?No=29737)
On constate un air de famille et une ressemblance certaine avec le modèle de notre miniature (au niveau des yeux et du nez notamment).
Il serait cependant étonnant qu'un simple et jeune "professeur de mathématiques" fasse l'objet d'un portrait, et qui plus est dans une tenue et un décor dignes d'un homme d'assez haut rang...

* Une dernière possibilité serait que le modèle soit **le fils de Richard-Gontran, prénommé Richard**, et qui était Chevalier d'honneur au bureau des Finances avant de recevoir la charge de son père en mai 1789 et d'émigrer pour l'Angleterre en 1791. Richard-Gontran étant né en 1725, on peut supposer que son fils soit né entre 1745 et 1760, ce qui lui donnerait un âge entre 20 et 40 ans au moment de la miniature.

L'inscription à la plume au dos du montage indique que le modèle est le père de Madame d'Anfreville.
La seule Madame d'Anfreville en rapport avec les Lallemant de Conterey est Marie-Victoire Lallemant, indubitablement répertoriée comme fille de Richard-Gontran.
Sa soeur Marie-Thérèse se maria avec le Baron et général d'Aubigny en 1799, et mourut dans les années 1815/1818.
Marie-Victoire épousa en 1778 à Rouen Nicolas-Robert L'Esperon d'Anfreville, chevalier de l'ordre de Saint-Louis et dont la noblesse remontait à 1584.

Si l'on se fie à cette inscription, **au final le modèle ne semble pouvoir être que Richard-Gontran, l'ancien échevin et maire de Rouen**. Ce qui, vue l'apparence encore assez jeune du modèle, induirait une date d'exécution plutôt précoce, dans les années 1765/1775 au plus tard.

L'auteur de la miniature n'a pu encore être identifié; mais au vu de la qualité de l'oeuvre, il ne peut s'agir d'un artiste lambda.

Ecole française de la fin du XVIIIème siècle

Portrait d'un officier à la cocarde et au plumet tricolores

Miniature, gouache sur ivoire

Diamètre: 7 cm

Epoque Révolution française, circa 1793