

Galerie l'Horizon Chimérique
présente

Résolument Romantique !
Catalogue d'automne 2020

17, rue Roger Allo – 33000 Bordeaux

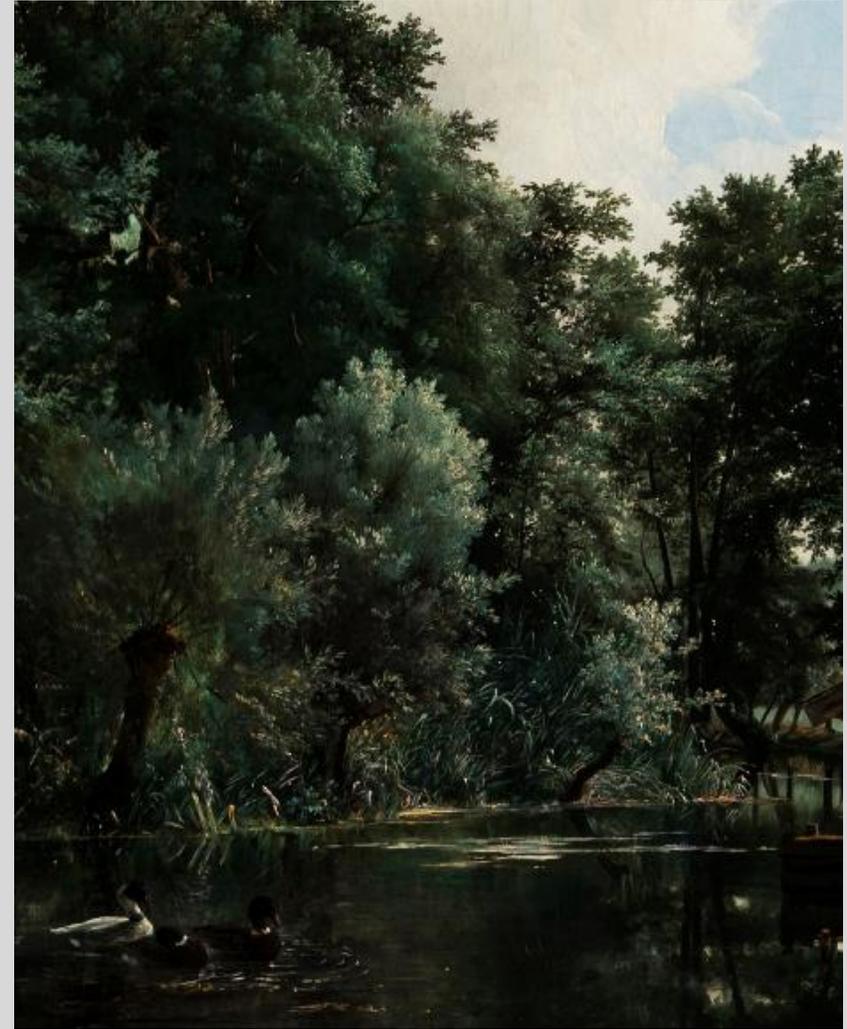
✉ : j.sargos@orange.fr

☎ : 06.80.03.12.30



PROLOGUE

« Romantisme » est un mot consacré par l'Histoire, superbement évocateur, mais peut-être trop simple pour saisir la complexité de l'une des plus riches périodes de l'art (comme de la musique et de la littérature). Une période qui part de l'Angleterre du XVIIIe siècle, avec son esthétique du sublime et ses obsessions macabres, passe par l'Allemagne de Caspar David Friedrich, bouleverse la France de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, et expire dans certaines extravagances de l'art dit « pompier ». Une époque qui vit s'affirmer quantité de tempéraments nationaux contre les canons uniformes du néoclassicisme. Qui soutint la prévalence du sentiment individuel sur les règles censées régir le Beau à l'âge classique. Qui découvrit la vastitude d'un passé qui ne se réduisait plus aux Grecs et aux Romains, s'entichant d'un Moyen Age longtemps réprouvé au point de le parodier dans son art, son architecture et son mobilier. Qui mélangea, comme chez Jules Michelet, une science historique en plein essor à un lyrisme effréné. Qui jeta sur la nature un nouveau regard d'un réalisme exigeant, passant des « paysages idéaux » exécutés en atelier à la pratique scrupuleuse du plein air ; cherchant aussi les impressions presque métaphysiques suscitées par des paysages surhumains, montagnes, forêts profondes ou océans déchaînés. Qui célébra en Italie, non plus la grandeur de la Rome antique, mais l'apothéose de la lumière et le pittoresque de la vie populaire. Qui s'émerveilla soudain de la beauté de la France et voulut décrire ses églises, ses châteaux, ses campagnes et ses bords de mer. Qui d'ailleurs bâtit et orna d'innombrables églises avec autant d'ardeur qu'aux grands siècles de la foi. Qui élargit son insatiable curiosité à des terres lointaines, l'Orient et l'Afrique du Nord, mais encore les Amériques, la Laponie ou les îles Marquise. Qui vanta le progrès des sciences, des techniques ou des arts - objets d'expositions d'une ampleur inconnue jusqu'alors - et cultiva en même temps la nostalgie des âges d'or, la poésie évanouie des vieux mondes, ceux des Arabes ou de la vieille France paysanne. Qui s'inspira passionnément de Rubens pour la vigueur de sa touche, la chaleur de son coloris, et de Shakespeare pour son sens du tragique.



Détail d'un paysage par Achille Hector Camille Debray, n° 12 du catalogue

Qui fit coexister Ingres et Delacroix, la précision davidienne et le lyrisme de la couleur – certains, comme Paul Delaroche, exprimant les sujets les plus romantiques dans le style le plus classique. Qui mêla, tel Hugo, le grandiose et le grotesque, le tragique et le risible, le sublime et le monstrueux. Qui reconnut la beauté dans la laideur et dans l'effroi. Qui raffola des églises en ruine au clair de lune, de la pénombre des cryptes, des antres d'alchimistes, des nuits de Walpurgis, et mit partout des diables que l'on retrouve jusque sur les encriers et les chandeliers. Qui fit de l'humour, notamment avec Daumier, Grandville ou Dantan jeune, un genre artistique à part entière. Qui se toqua « d'anticomanie », l'une des folies de Balzac, et se lança éperdument dans la chasse aux trésors du passé, dont le moindre vestige devint une relique sacrée. Qui par la même occasion révéla les primitifs italiens et ressuscita le XVIIIe siècle version Fragonard. Qui réactiva le mythe Renaissance de l'artiste-génie ; mais loin de faire de celui-ci un chéri des princes, lui donna la vocation christique d'un prodigieux incompris, d'un maudit sacrifié sur la croix de la bêtise bourgeoise. Qui fit donc du « bourgeois » une fiction guignolesque, une caricature de matérialisme prétentieux à l'image du Monsieur Prudhomme d'Henry Monnier – parfaite antithèse de l'artiste ou du poète. Qui fit corrélativement des artistes une caste à part dotée de son folklore et de sa croyance dans l'absolu de l'art, menant son insouciant existence dans une province de Paris nommée la bohème (attention à l'accent grave et non circonflexe), province faite de cafés, d'ateliers lépreux et de chambres sous combles. Qui – rappel indispensable - trembla durant trois quarts de siècle sur une faille sismique de l'Histoire, une suite d'éruptions sanglantes, entre guerres européennes et révolutions sans fin ; un temps de passions, d'enthousiasmes et d'afflictions où tout devint possible, à commencer par le pire ; où l'on ne jura que par la liberté et le réveil des peuples ; où fleurirent les prophètes d'une humanité nouvelle et les utopies sociales. Qui du coup conçut la création artistique sur le mode de la révolution, ou de la révolte permanente contre les valeurs instituées, inaugurant une dialectique pleine d'avenir entre novateurs et réactionnaires, modernes et académiques. Qui déclencha une « bataille » autour d'une pièce de théâtre – *Hernani* bien sûr - et vit prospérer les

guerres d'idées autour de l'art. Qui fit même du scandale un instrument de promotion artistique (Courbet y est passé maître). Qui mit en place un nouveau marché de l'art, avec ses salons artistiques étendus aux régions, avec l'élargissement de sa clientèle à une bourgeoisie en plein essor, engendrant une production toujours croissante relayée par une imagerie devenue industrielle. Qui pour ce public – et pour les musées naissants - conçut aussi bien des tableaux à grand spectacle, des « grandes machines » pré-hollywoodiennes, que des toiles intimistes et bourgeoises dont le Biedermeier autrichien offre une expression délicieusement sucrée (mais il y eut aussi un Biedermeier à la française). Qui mena également l'art du portrait à de nouveaux sommets. Qui inventa les grands romans historiques, les cycles romanesques, et transforma les tableaux en concentrés de romans, racontant des histoires terribles ou émouvantes. Peut-être est-ce là ce que les époques suivantes, axées sur une pure pictorialité, n'ont pas pardonné à la peinture romantique. Trop de contenu. Trop de pathos et de littérature en bien des cas, trop de douceur et d'anecdotes édifiantes en d'autres.



Détail de *César dans la barque*, par Jacques Ferdinand Humbert, n°33 du catalogue

Parce que nous passionne cette époque à la fois proche et lointaine ; parce qu'elle a façonné notre conception de l'art et de la modernité bien plus largement qu'on ne l'imagine, nous espérons contribuer, par quelques découvertes d'œuvres, à sa meilleure connaissance. Nous n'apporterons rien ici au corpus artistique de Géricault, de Delacroix ou de Victor Hugo. Mais autour d'eux, tout un « écosystème » romantique demande à être mieux compris, dans sa diversité même, et quantité d'artistes méritent d'être remis en lumière. On trouvera donc dans ce catalogue des œuvres de Decamps, de Cogniet, de Charlet, de Leprince, de Gleyre, de Duval Le Camus, et de bien d'autres encore qui furent réputés en leur temps. (Nous avons aussi inclus par contraste un important portrait par Merry-Joseph Blondel – artiste parfois sublime et qui fut l'un des premiers à passer à la trappe de la postérité pour son « académisme »). On y découvrira quelques symboles du romantisme, comme le *Liszt* de Dantan jeune ou un surprenant tableau sur la vie de bohème. On rendra hommage aux femmes peintres, nombreuses dans les temps romantiques, à travers une rare image d'atelier féminin et l'émouvant portrait d'une jeune paysagiste. Enfin l'on verra une extraordinaire suite de dessins d'acteurs de la Restauration dans leurs rôles, dont la fameuse Mlle Mars – à qui fait écho, trente-cinq ans après, un rare portrait de Rachel.

Bienvenue dans le Romantisme !

REMERCIEMENTS :

Nous avons le plaisir de remercier, pour leur contribution à ce catalogue ou à sa diffusion, M. Norbert de Beaulieu, Madame Françoise Bros, M. Michel Dubau, Madame Sylvaine Licht, M. Didier Rykner, M. Walid Salem, Madame Jessica Volet.



Détail d'un tableau par Salières et Wagner, n° 26 du catalogue

1) **Merry-Joseph BLONDEL (Paris, 1781-1853)**

Portrait de femme assise dans une loggia, un oranger en pot à sa droite

Huile sur toile (rentoilée au XIXe siècle)

101 x 79,5 cm

Signée en bas à droite et datée 1813

Très bel état de conservation (légers repeints)

Beau cadre Empire d'origine



Après avoir accumulé tous les honneurs, Merry-Joseph Blondel a été maltraité par la postérité. La phrase acerbe de Gustave Planche en 1840 : " *M. Blondel est un peintre absolument nul, quoiqu'il siége à l'Institut* ", le suivra jusqu'à la notice du dictionnaire Bénézit, qui lui trouve " *un coloris plutôt fade, malgré la science de son dessin* ". Olivier Bonfait, lors de l'exposition *Maesta di Roma* (2003), voit en lui un " *petit maître de la grande peinture d'histoire* " et le définit comme un " *néoclassique éclectique* ". Premier grand prix de Rome en 1803, médaille d'or au Salon de 1817, professeur à l'école des Beaux-Arts en 1824, membre de l'Institut en 1832, Blondel aura principalement mené une carrière de grand décorateur. Il a peint des décors pour le salon et la galerie de Diane au palais de Fontainebleau, pour les voussures de la salle des Etats généraux à Versailles, pour les plafonds du palais Brongniart et du Sénat. Au Louvre, il a créé certains des plus importants décors commandés sous la Restauration, le plafond du vestibule de la galerie d'Apollon et celui de la salle des Séances, où il tenta de concilier les modèles versaillais du temps de Louis XIV avec l'esprit plus sobre du néoclassicisme. Un autre plafond qu'il a peint pour le Louvre a été déposé, puis remplacé en 1953 par un plafond de Georges Braque.

Les dessins préparatoires de Blondel conservés au cabinet des Arts graphiques du Louvre montrent cependant un dessinateur magnifique, dans la ligne de David ou Girodet. Au Louvre, les couleurs toniques de la salle des séances, soutenues par de puissants contrastes de rouge et d'or, écartent le reproche d'un coloris fade. On trouve parmi ses premiers tableaux - comme *La mort de Hyacinthe*, 1810 - des chefs-d'oeuvre du pathos néoclassique. Le papier peint panoramique imprimé par

Dufour qu'il a composé avec Louis Lafitte, *Histoire de Psyché*, est l'une des plus belles réalisations de la Restauration.

Blondel est également connu par son amitié avec Ingres, qui admirait sa technique. Ingres et Blondel se sont retrouvés ensemble à Rome, ce dernier ayant séjourné à la villa Médicis de 1809 à 1812. Les deux artistes sont toujours restés liés : ils ont effectué ensemble un voyage en Italie en 1839, et en 1841 Ingres a appuyé de toutes ses forces, sans succès, la candidature de Blondel à la direction de la Villa.

Lors d'un ancien passage en vente publique, notre portrait de femme a été identifié par l'expert René Millet comme celui de Félicité de Durfort, maréchale de Beurnonville, par comparaison avec un grand portrait en pied de la maréchale peint en 1808. Cette identification ne résiste pas à une observation attentive des deux portraits. En revanche, l'on ne peut qu'être intrigué par la ressemblance de notre modèle avec la femme vue de profil sur l'une des plus célèbres et intrigantes toiles de Blondel : le *Portrait de famille* de la Kunsthalle de Brême, également daté de 1813 (**ill. 1**). Mêmes fronts bombés et fins sourcils arqués, mêmes cheveux tressés en chignon et boucles en accroche-cœur. A son côté, le jeune homme qui nous regarde évoque la physionomie de Blondel tel qu'Ingres l'a dessiné en 1809 (**ill. 2**). Cette famille serait-elle celle du peintre ? L'aspect intimiste du tableau et sa singulière mise en page annonceraient alors *La Famille du peintre* exécutée par Claude-Marie Dubufe en 1820 (Musée du Louvre, **ill. 3**). Mais qui sont l'adolescent et la jeune fille qui figurent aussi sur le tableau ? Les frère et sœur de l'épouse,

plutôt que ses enfants ? Et pourquoi ces anges en camaïeu apparaissant dans un angle supérieur du tableau ? L'oeuvre serait-elle funéraire ?



Ill. 1 Merry-Joseph Blondel, *Portrait de famille*, 1813
Brême, Kunsthalle

La plupart des biographies de Merry-Joseph Blondel indiquent qu'il s'est marié deux fois : le 27 juin 1815, il a épousé Adélaïde Laure Gabrielle Sombreuil (1795-1829), dont il a eu une fille, Marie-Caroline, née en 1821 ; en 1832, il s'est remarié avec Louise-Emilie Delafontaine (1805-1882) qui lui a donné une seconde fille, Louise-Eudoxie. Toutefois, des actes mentionnés par des sites généalogiques indiquent que lors de son mariage avec Laure Gabrielle, Merry-Joseph était déjà

veuf d'une première femme, Catherine Frache (ou Catherine Laroche selon un autre site, le nom ayant dû être difficile à déchiffrer). Ce qui lui fait trois mariages. Si l'on acceptait la double hypothèse que le tableau de Brême représente la famille de l'artiste et que notre portrait correspond au modèle féminin de ce tableau peint la même année, on serait en droit de supposer que cette jeune femme n'est autre que la première épouse de Blondel.



Ill.2 Jean-Auguste-Dominique Ingres
Portrait de Joseph-Merry Blondel, 1809
New-York, Metropolitan museum of Arts

On peut évidemment se demander si l'habit de soie ou de satin, de même que le décor quasiment palatial, ne sont pas trop luxueux pour l'épouse d'un peintre à l'aube de sa carrière. Mais en réalité, l'élégance de la robe n'est assortie d'aucun signe particulier de richesse ou de noblesse, et le décor pourrait être celui d'une villa italienne, souvenir du séjour romain. Seul nous trouble le fauteuil d'apparat qui semble un modèle de Jacob Desmalter. Peut-être ce fauteuil offrira-t-il un indice pour une identification alternative.

Dans l'hypothèse prudemment émise où il s'agirait ici du portrait de la première Madame Blondel, l'oranger en pot, disposé sur un muret, pourrait revêtir une valeur autre que décorative. On sait qu'au XIXe siècle, les fleurs de l'oranger symbolisaient la vertu d'une fiancée et l'on en faisait des couronnes pour les mariées, tandis que ses fruits laissaient espérer une descendance. L'oranger de notre tableau est-il un symbole nuptial ? Annonce-t-il une naissance? L'accouchement, alors, aurait tourné au tragique comme souvent jadis. Mais nous entrons là dans le champ des supputations invérifiables !

Reste un superbe portrait de la fin de l'Empire, exécuté d'un pinceau incroyablement sûr et sans mignardise. Le buste du modèle se détache sur un vaste ciel point tout à fait bleu, mais d'un gris léger de nuage que traverse une lumière dorée. Un gris qui s'assortit à celui de la robe, magnifiquement brossée avec ses plis moirés, contrastant avec le rouge d'un châle qui se reflète dans l'or de l'accotoir. Cette jeune femme en gris a un visage qui n'est pas embelli de manière stéréotypée, mais exprime son caractère avec un souci manifeste de vérité. Son

expression ne manque pas de nous étonner. Elle ne regarde pas le peintre, ni le spectateur. Son regard est plongé dans le vague, comme si elle était absente. Peut-être sort-elle d'une lecture, sa main tient encore des lunettes dont on voit aussi l'étui nacré. A la solennité d'un portrait officiel, Blondel a préféré l'instantanéité d'une expression pensive - ce qui est peut-être un autre signe d'un portrait intime.



Ill.3 Claude-Marie Dubufe, *Portrait de famille*, 1820
Musée Louvre-Lens

2) **Antoine-Jean-Baptiste THOMAS (1791-1834)**
Et Denis Sébastien LEROY (mort en 1832)

Portraits et costumes d'acteurs

Recueil factice de format in-quarto comprenant 104 dessins au lavis ou à l'aquarelle montés sur des pages annotées. Les dessins sont en parfait état de conservation.

Provenance : " *Vente de la galerie théâtrale de M. Solérot faite en 1864* ".



Sébastien Leroy
Talma, théâtre Français

Le recueil se compose des séries suivantes :

I - *Portraits et costumes d'acteurs*. Quarante-neuf dessins au sépia par Sébastien Leroy, 1817 à 1820. Chaque dessin est signé, daté et mesure 15 x 10 cm. Des annotations sur les feuilles de montage indiquent le nom de chaque acteur et le théâtre où il se produit. On y retrouve ainsi Mlle Mars au Théâtre-Français, Joly au Vaudeville, Mlle Gosselin de l'Opéra, Talma au Théâtre-Français, Philippe dans *Le Vampire* à la Porte Saint-Martin, Vernet aux Variétés, Chenard à l'Opéra-comique, Mlle Georges au Théâtre-Français, Mlle Délia à l'Odéon, etc.

II - Scènes théâtrales pour le Théâtre des Dames. Costumes et portraits d'actrices par Thomas.

Cinq lavis d'encre grise représentant des acteurs sur scène, chacun de format 12,5 x 9,5 cm :

Les Pages du duc de Vendôme. Mad. Hervey.

Arlequin afficheur. Chapelle, Laporte, Mad. Desmasrets.

Brelan de valets. Fontenay, Sevestre, Guené.

Les deux Edmond (Joly et Henry).

Haine aux femmes. (Henry et Mad. Hervey).

Suivis par huit portraits d'acteurs à la plume et à l'aquarelle, de format 11,5 x 8 cm. On y voit notamment Mlle Mars au Théâtre-Français dans le rôle de *La Fille d'honneur*.

III - Portraits et costumes d'acteurs. *Le Petit moissonneur des Théâtres*. Douze aquarelles par Thomas, plus un frontispice. Chaque feuille de format 12 x 10 cm. On y voit entre autres Brunet dans *Le Flâneur*, Lepeintre dans *Le Voisin*, Mademoiselle Dussert dans *La Petite coquette*, etc. Une dernière aquarelle, de format 10 x 13,5 cm, Léonard, Odry, Cazot et Lepeintre dans *Les Bolivars et les Morillos*.

Scènes théâtrales. Portraits et costumes d'acteurs. Les Roses du Vaudeville. Douze aquarelles par Thomas, plus un frontispice. On y trouve des scènes dans des décors pour des pièces telles que *Le Pauvre diable*, *Les deux Valentin*, *Encore une folie*, etc.

IV - *Costumes divers. La Sérénade*, Opéra-comique, *L'Oncle en tutelle*, vaudeville, etc. Quatre pages comprenant chacune quatre aquarelles de format 10 x 7 cm, probablement par Thomas.

A cet ensemble essentiel pour la connaissance de la vie théâtrale sous la Restauration, on joint deux lettres autographes de Mademoiselle Mars.



Sébastien Leroy
Mlle Mars, Théâtre-Français, 1817



Sébastien Leroy
Philippe, dans *le Vampire*,
Porte St Martin



Sébastien Leroy
Derivis, rôle d'Argant dans *la*
Jérusalem délivrée, 1818



Sébastien Leroy
Mlle Georges, Théâtre-Français, 1819

Né à Paris, élève de Vincent, Antoine Thomas a obtenu le premier Grand Prix de Rome en 1816 sur *Cenone refusant de secourir Pâris au siège de Troie*. Il a exposé au Salon de 1819 à 1823 des tableaux d'histoire et des scènes italiennes dans le goût de Léopold Robert. A Paris, il a contribué au décor de la Trinité-des-Monts et de l'église Saint-Roch. Il a publié un recueil de lithographies sur Rome et ses environs, ainsi qu'un album satirique : *Romantisme-Album, effet produit par les lectures romantiques sur un jeune homme*. Il est mort jeune d'une paralysie du cerveau.

Né à Paris, Denis Sébastien Leroy fut élève de Pierre Peyron. Il obtint en 1798 le deuxième Grand Prix de Rome en 1798 et présenta au Salon entre 1795 et 1831 des tableaux à sujets historiques et mythologiques. A trois reprises, il y a aussi exposé des " vignettes et culs-de-lampe pour divers ouvrages ".



Jean-Baptiste Thomas
*Léonard, Odry, Cazot et Lepeintre
dans les Bolivars et les Morillos*



Jean-Baptiste Thomas
Gonthier



Jean-Baptiste Thomas
Brunet, le flâneur

3) Ecole française du début du XIXe siècle

Portrait d'un grenadier

Huile sur son châssis et sa toile d'origine

80 x 64 cm

Restauré par Michèle Foucher-Stroobant

Bon état général (légères retouches, le vernis d'origine a été en partie conservé)

Fin du Premier Empire ou début de la Restauration

Belle moulure dorée d'origine

Provenance :

Collection particulière, Bordeaux



Si de nombreux tableaux mettent en scène des grenadiers, il est rare de trouver un portrait individuel d'un membre de ces unités d'élite. Le jeune homme qui pose ici fièrement en a tous les attributs : épaulettes rouges, fusil à baïonnette et surtout le fameux bonnet couvert de poil d'ours (dit pour cela « ourson ») avec son plumet écarlate teinté à la cochenille et sa plaque de laiton ornée d'une grenade. Il porte aussi moustache et favoris, selon le règlement des grenadiers. Mais il n'appartient pas forcément à cette élite de l'élite que constituaient les grenadiers de la Garde impériale (l'aigle impériale n'apparaît d'ailleurs pas sur sa plaque). Entre autres, il y avait aussi des grenadiers chez les gardes nationaux. Depuis 1806, ces milices bourgeoises, qui pouvaient servir de supplétifs aux armées du régime, recrutèrent par conscription obligatoire dans les villes. Plutôt qu'un soldat de métier, le modèle de notre portrait pourrait ainsi être un jeune bourgeois ou un aristocrate fier de se montrer dans son uniforme de garde national. Peut-être même a-t-il participé à un épisode héroïque, comme la défense de Paris à la barrière de Clichy en 1814, illustrée par une célèbre toile d'Horace Vernet. C'est d'ailleurs le monde d'Horace Vernet que nous évoque ce portrait d'un chic tout romantique.



Détail

4) **Auguste Jacques REGNIER (Paris, 1787 – 1860)**

Vue du village et du château de Pierrefonds

Huile sur sa toile et son châssis d'origine

32,5 x 35,5 cm

Signé en bas à gauche et daté 1819

Cadre du milieu du XIXe siècle (rapporté)

Provenance :

- Etude Briest, novembre 1990
- Collection particulière, Est de la France

Exposition :

Sans doute l'une des *Vues prises d'après nature à Pierrefonds* présentées par Régnier au Salon de 1819 sous le numéro 935, ou l'une des études préparatoires à cet ensemble.

Œuvre en rapport :

Jacques Auguste Régnier, *Vue des ruines du château de Pierrefonds*. Huile sur toile, 20,5 x 28,3 cm, 1829. Beauvais, Musée départemental de l'Oise.



Situé au sud-est de la forêt de Compiègne, dans le département de l'Oise, le château de Pierrefonds a appartenu à Philippe Auguste avant d'être reconstruit par Louis d'Orléans à la fin du XIVe siècle. Tenu par les Ligueurs pendant les guerres de religion, puis par le « parti des mécontents » sous la régence de Marie de Médicis, il fut démantelé par Louis XIII en 1617. Au début du XIXe siècle, ses ruines majestueuses devinrent un symbole d'un Moyen Age à réhabiliter. Napoléon III demanda à Eugène Viollet-le-Duc de restaurer l'édifice pour en faire une résidence impériale. Plus qu'une restauration, Viollet-le-Duc réalisera à Pierrefonds une recréation intégrale, un manifeste d'architecture néo-médiévale. « *Le château de Pierrefonds, écrivait-il, rétabli en totalité, fera connaître cet art à la fois civil et militaire qui, de Charles V à Louis XVI, était supérieur à tout ce que l'on faisait alors en Europe.* » Ralenti par la chute de l'Empire, le chantier ne sera pas achevé avant 1885.

La portée de notre tableau dépasse le simple constat archéologique de son état avant reconstruction. Pour comprendre son intérêt, il faut remarquer la date à laquelle Régnier présente une importante série de vues de Pierrefonds : 1819. Si la redécouverte des monuments médiévaux de la France constitue un phénomène majeur de la période romantique, elle n'en était alors qu'à ses balbutiements. Le premier volume des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* ne sera publié qu'en 1820 ; le projet avait été conçu en 1818 par Charles Nodier et Isidore Justin Taylor. Malgré quelques précédents comme le *Voyage pittoresque de la France* de J.B. de Laborde (1781), c'est le paysage classique néo-poussinesque ou les vues d'Italie qui dominaient le goût en France. Comme dans d'autres

domaines, une passion artistique et scientifique pour le Moyen Age viendra d'Angleterre. Dès 1807 furent édités les deux gros recueils des *Antiquities of Great Britain*. Dans les années 1810, des Anglais parcouraient déjà la Normandie à la recherche de nouveaux motifs. En France, l'éclosion sous l'Empire de la peinture « troubadour » - portée surtout sur l'anecdote historique et littéraire - avait cependant préparé les esprits. A partir de 1817 parut ainsi le *Nouveau voyage pittoresque de France* de Jean-Jérôme Beaugéan, glorifiant les ruines gothiques de toutes les provinces.

Or Auguste Régnier se situe aux avant-postes de ces mouvements pionniers. Elève de Jean-Victor Bertin, exposant régulièrement au Salon à partir de 1812, il présente dès 1817 des vues du Vieux Paris. Ses nombreux tableaux traduiront par la suite une exploration des paysages français, avec un intérêt particulier pour l'Auvergne et la forêt de Compiègne. Lecteur de Walter Scott, Régnier fréquente le cercle de Bonington et découvre Constable, dont il possèdera une esquisse qu'admira chez lui Delacroix. Notre tableau, s'il conserve quelques réminiscences de Bertin (comme le mur du premier plan et la nette découpe des maisons du village), semble déjà plus moderne, plus « anglais » dans son ambiance orangeuse, ses contrastes accentués d'ombre et de lumière, et dans son travail plus sensible de la pâte picturale. Dix ans plus tard (1829), la petite toile de Pierrefonds par Régnier que conserve le Musée de l'Oise parachèvera cette évolution vers le paysage romantique : « *atmosphère mélancolique d'un lieu déserté* », dit la notice du musée, « *végétation traitée à grands coups de pinceau dans une touche libre* », « *caractère rageur et tourmenté de ces ruines, presque déchiquetées, se détachant*

dans un paysage aux tons contrastés, sous un ciel orageux et menaçant, etc. » Si Corot et Théodore Rousseau ont peint de belles vues des ruines de Pierrefonds, Auguste Régnier s'avère leur digne précurseur. L'artiste, malheureusement, ne sera célèbre qu'un temps. Peintre protégé par la duchesse de Berry, chargé de décors au palais de Fontainebleau et dans l'église Saint-Roch, chevalier de la Légion d'honneur en 1837, il passa de mode avec l'avènement du réalisme. Finissant sa vie dans la misère, il se jetera dans le canal Saint-Martin.

Dernière anecdote : Régnier reçut une médaille de deuxième classe pour les œuvres exposées au Salon de 1819 et le duc d'Orléans, futur Louis-Philippe, y acquit sa *Vue du château de Pierrefonds, prise du bas de l'étang*. En août 1832, devenu roi des Français, Louis-Philippe offrira un banquet dans ces ruines romantiques à l'occasion du mariage de sa fille Louise avec Léopold de Saxe Cobourg Gotha, premier roi des Belges.

5) **Léon COGNIET (Paris, 1794 - 1880)**

Etude pour « une jeune chasseresse »

Peinture à l'huile sur sa toile et son châssis d'origine

21,7 x 16 cm

Etat parfait

Circa 1820

Beau cadre en bois doré à décor de feuilles d'acanthé

Oeuvre en rapport :

Léon Cogniet (à Rome), *Une Jeune chasseresse déplore l'innocente victime de son adresse*, toile présentée au Salon de 1822 sous le numéro 142. Cette version, ou une réplique autographe, a été vendue le 26 octobre 2006 chez Sotheby's Paris (41 x 34,5 cm) (*ill. 1*).

Exposition :

50 oeuvres extraordinaires - Trésors d'une collection privée. Musée des beaux-arts d'Agen, 24 octobre 2009 - 18 janvier 2010.



Léon Cogniet, « *l'homme secret et discret de bien des contradictions, de maints anticonformismes audacieux et réussis dont il convient désormais d'enrichir nos anthologies* ».

Jacques Foucart

Léon Cogniet demeure l'un des grands peintres à redécouvrir au sein de la génération romantique. Entré aux Beaux-Arts de Paris en 1812, il devient l'élève favori de Pierre-Narcisse Guérin et remporte le prix de Rome en 1817. Lié à Géricault, il lui prête en 1818 son atelier pour y loger *Le Radeau de la Méduse* (il le peindra plus tard sur son lit de mort). Résidant à la villa Médicis jusqu'en 1822, il fréquente Achille-Etna Michallon au contact duquel il brosse des paysages en plein air et peint des sujets populaires italiens. De retour à Paris, il acquiert la célébrité en exposant en 1824 sa *Scène du massacre des Innocents* (Rennes, Musée des beaux-arts), considéré comme un tableau-phare de la nouvelle école avec les *Massacres de Scio* de Delacroix. Déployant une activité intense dans la décennie 1820, il produit avec bonheur des tableaux dans les genres les plus différents. Acquis à la Révolution de 1830, il devient l'un des artistes préférés du nouveau régime, mais incarne le « juste milieu » plutôt que l'avant-garde, ce qui lui vaudra des commentaires guère élogieux de Baudelaire. Au Salon de 1843, *Le Tintoret peignant sa fille morte* remporte pourtant un succès éclatant. Cependant Cogniet ne se consacre plus qu'à des commandes officielles - comme pour les galeries historiques de Versailles - ou à des portraits dont le plus renommé, car reproduit

depuis sur des millions de bouteilles, sera celui de la Veuve Clicquot. Dans la deuxième partie de sa carrière, l'artiste se concentrera sur son activité de professeur, à l'École polytechnique, puis à celle des Beaux-Arts : il sera apprécié de ses élèves au nombre desquels on relève les noms d'Ernest Meissonier, Léon Bonnat ou Jean-Paul Laurens. La veuve de Léon Cogniet a légué tout son fonds d'atelier au musée d'Orléans, - dont une grande quantité de superbes esquisses -, mais ses oeuvres restent peu courantes sur le marché.

Notre *Jeune chasserresse* est une esquisse de l'envoi de Rome de Léon Cogniet pour l'année 1820, alors qu'il était pensionnaire à la villa Médicis. Le jeune artiste tenait à se montrer capable d'une gamme étendue de thèmes, puisque cette image gracieuse succédait à la violence d'un *Caïn et Abel* (1819) et précédait un *Métabus, roi des Volsques* (1821). Approuvée par les professeurs et membres de l'Institut, présentée au Salon de 1822, l'oeuvre sera retenue et gravée cette même année dans les *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts*, et de nouveau gravée en 1826 par Delaistre. Dans son commentaire du Salon de 1822, Landon montra toutefois une admiration nuancée pour cette peinture certes agréable et qui promettait « *un talent très distingué* », mais qui ne correspondait pas aux critères d'un envoi académique. Cette critique aurait aujourd'hui une valeur de compliment ! Par rapport au tableau définitif, dont la photographie a été diffusée par Sotheby's, notre toile semble une mise en place dans un paysage de la figure d'une chasserresse antique. L'attitude, le corps à demi dénudé de la jeune fille sont en tous points conformes au tableau, mais elle est ici dépourvue de son arc, de ses sandales, du bandeau autour de sa tête, et l'on ne voit pas l'oiseau objet de sa

tristesse. Ses cheveux sont blonds et déliés, et sa tunique est blanche, alors que la composition finale montre des cheveux bruns et une tunique rouge. Les masses du paysage sont posées, non le détail de la végétation à peine broyée de quelques jus. Il manque à gauche le chien de la chasseresse. L'esquisse est délicatement « touchée », dans une harmonie retenue de bleus, de bruns et de blancs auxquels succéderont des contrastes plus marqués dans l'oeuvre finie.



Ill. 1 Léon Cogniet
Jeune chasseresse déplorant l'innocente victime de son adresse
Huile sur toile
Localisation inconnue

6) **Léon COGNIET (Paris, 1794 - Paris, 1880)**

L'Aumône

Huile sur sa toile et son châssis d'origine

32 x 40 cm

Signée en bas à droite et datée « Mars 1846 »

Etat parfait

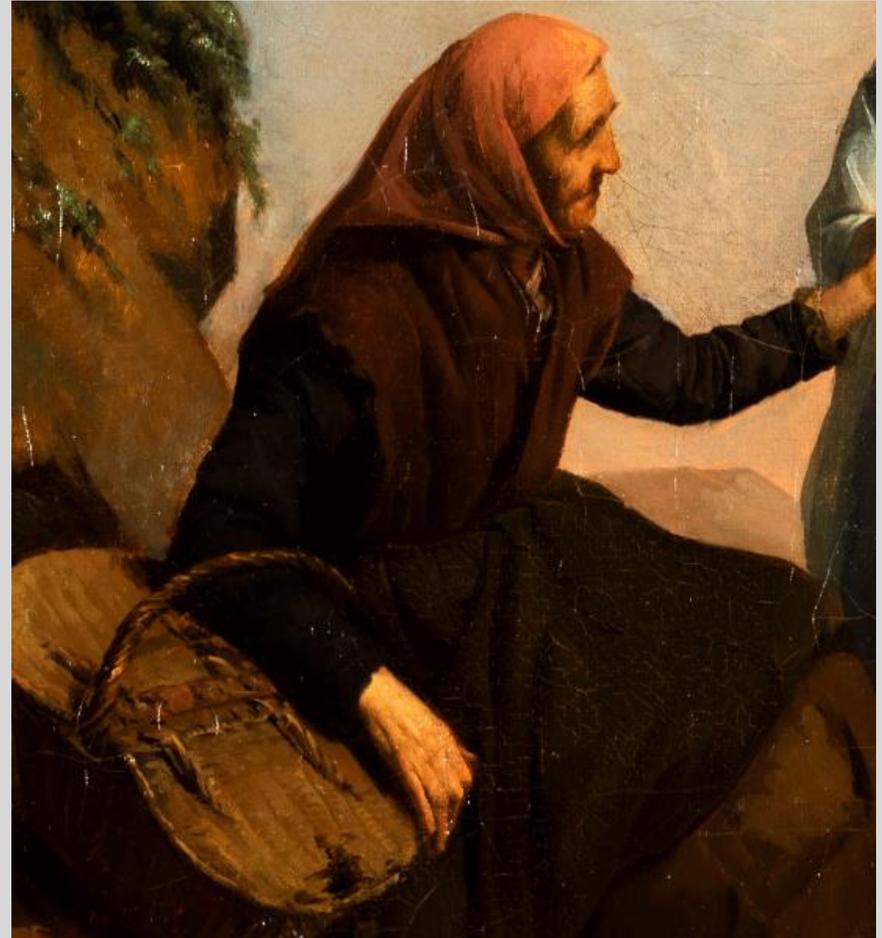
Cadre d'origine en bois et stuc doré

Provenance :

Collection Norbert de Beaulieu



Dans cette petite toile d'une exécution raffinée, Léon Cogniet passe du romantisme de la Restauration au réalisme apparu dans les dernières années du règne de Louis-Philippe. Le tableau se structure autour d'une confrontation entre la vieillesse et la jeunesse, la misère et l'élégance, le sombre et le clair. Au brun et au noir de la paysanne au panier troué s'opposent le bleu et le blanc éclatants de la robe de la jeune fille, et le jaune de son chapeau de paille. Un sentiment de compassion, non d'arrogance, se lit dans les yeux de la demoiselle. Le tableau témoigne de la naissance d'une conscience sociale qui imprègne l'art sous la Monarchie de Juillet, avec des peintres tels qu'Octave Tassaert ou Alexandre Antigna.



Détail

7) **Auguste-Xavier LEPRINCE (Paris, 1799 - 1826)**

Jeune homme assoupi

Peinture à l'huile sur sa toile et son châssis d'origine

(Au dos, marque d'Alphonse Giroux)

Signée sur la droite et datée 1824

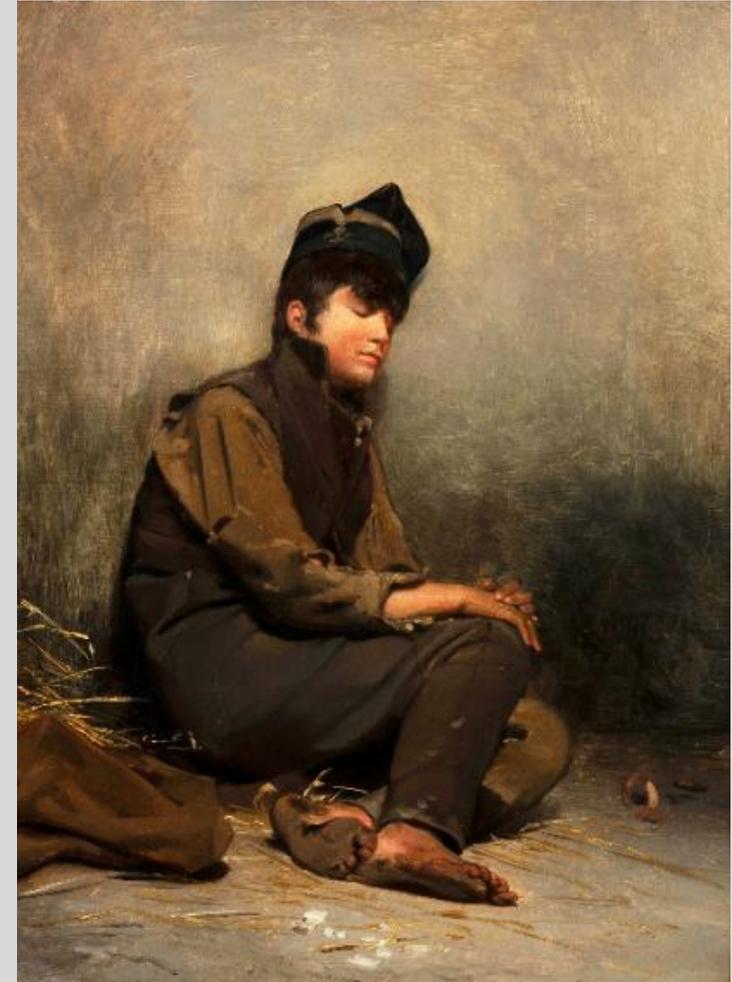
Cadre doré d'origine

Œuvre en rapport :

Carnet de dessins de Xavier Leprince faits en Normandie. Musée du Louvre, RF 13658. Un homme assis dans la même position apparaît sur le folio 35.

Exposition :

Trésors d'une collection privée. Musée des beaux-arts d'Agen, octobre 2009-janvier 2010. Tableau reproduit et commenté en page 3 du magazine de l'exposition.



Né dans une famille d'artistes (son père et son frère sont peintres), Xavier Leprince est reçu au Salon en 1819, alors qu'il a vingt ans. En 1824, ses *Patineurs* sont achetés par la duchesse de Berry. Deux ans plus tard, Charles X acquiert deux de ses toiles. Très vite, le jeune artiste s'impose comme l'un des meilleurs représentants du goût « hollandais ». Factice lisse et soignée, sujets pittoresques traités avec esprit. Leprince a toutes les qualités pour devenir un nouveau Boilly. Il ambitionne même une carrière dépassant la peinture anecdotique et obtient en 1826 le premier prix du concours d'esquisses de paysage historique à l'École royale des Beaux-Arts. Son avenir, alors, paraît brillant. Mais la même année, il est emporté à Nice par une maladie de poitrine.

Notre émouvant tableau peut être rapproché d'un carnet de dessins de Leprince réalisé lors d'un de ses voyages en Normandie. L'image semble la synthèse de certains de ces dessins faits d'après nature. Un homme endormi, accroupi à terre, apparaît dans une attitude identique, parmi d'autres personnages. Ailleurs, un jeune tambour de ville est assis en compagnie de son chien ; ce tambour est coiffé d'une sorte de toque qui diffère du bonnet de notre modèle, lequel s'orne d'une fleur de lys. Leprince a dramatisé son sujet en plaçant ce garçon – peut-être lui-même un tambour sortant d'une parade de village – dans un décor misérabiliste, le faisant dormir sur un sol de rue ou d'étable jonché de paille. Les pieds crasseux de ce va-nu-pieds annoncent la peinture réaliste des décennies qui suivront. Le fond uni concentre le regard sur le dormeur, dans une belle et sobre harmonie de gris et de bruns, sans détails inutiles. Une histoire se raconte là, tendre ou

pathétique, dont les personnages dessinés en Normandie ne sont qu'un support. Peut-être ce tableau, du fait de la fleur de lys, est-il une allégorie politique ?

8) **Jean-Baptiste MAUZAISSE (Corbeil 1784 - Paris 1864)**

Esquisse pour le portrait de Madame Mauzaisse, mère de l'artiste

Peinture à l'huile sur papier marouflée anciennement sur toile

34 x 24 cm

Etiquette ancienne en bas à gauche portant le numéro 54

Circa 1825-1826

Beau cadre doré à palmettes d'époque Restauration (sans doute d'origine)



Jean-Baptiste Mauzaisse est passé de la gloire à l'oubli. Quoique son oeuvre fût abondant et de son temps largement diffusé par la lithographie. Né à Corbeil dans un milieu modeste, d'un père organiste à la cathédrale Saint-Spire, Mauzaisse entre en 1803 dans l'atelier de Vincent. Il débute au Salon de 1808, mais remporte un triomphe quatre ans plus tard avec un tableau orientaliste : *Arabe pleurant son coursier*, couronné par une médaille d'or. Dès 1819, Louis XVIII lui adresse la commande de peintures pour ses appartements. Mais la consécration vient avec sa participation aux grands décors des salles du Louvre inaugurées sous Charles X. Mauzaisse peint ainsi des plafonds et des voussures pour la galerie d'Apollon, pour la salle des bijoux. Après 1830, l'artiste est retenu pour livrer une pléthore de sujets historiques destinés au musée de Versailles, mais aussi au château de Pau ou à la Malmaison, illustrant la légende napoléonienne comme celle du bon roi Henri. Il réalise encore des tableaux pour les cathédrales de Bourges et de Nantes. De nombreux musées français accueilleront ses oeuvres. Ce qui ne l'empêchera pas, dit-on, de mourir dans la misère...

Jean-Baptiste Mauzaisse fut aussi un portraitiste apprécié. L'une de ses rares oeuvres à trouver grâce auprès des critiques après sa mort, le portrait très intimiste de Marie-Julienne Mauzaisse, sa mère, a été acquis par le musée du Louvre en 1844. D'une grande sobriété de moyens, l'image montre une femme issue d'un milieu simple, dont le visage semble marqué par une sorte de résignation plutôt que par la sévérité. Son regard paraît absent, quoiqu'elle soit censée se consacrer à la lecture d'un livre posé devant elle. Son ample pèlerine brune magnifiquement modelée, son bonnet blanc frangé de dentelles se détachent avec force d'un fond noir, comme pour évoquer un portrait d'évangéliste du XVIIe siècle.

Peinte à vigoureux coups de brosse, faite d'indications rapides et prestement enlevées, notre esquisse se concentre sur le visage du modèle et surtout sur ses yeux presque vides, aux lourdes paupières. De ces yeux, la vie est-elle déjà en train de doucement se retirer ? Indépendamment d'un vraisemblable amour filial, on se demande si Mauzaisse n'a pas réalisé là un portrait de la Vieillesse, comme Géricault avait voulu faire ceux de la Folie. Le parallèle est troublant en effet entre notre étude et les vieilles « monomanes » portraiturees par Géricault, qui fut le contemporain de Mauzaisse et mourut presque au moment où ce dernier commença notre portrait. S'il est difficile d'établir une incidence directe, les moyens se ressemblent, d'autant que le genre même de l'esquisse révèle ici - comme c'est le cas chez beaucoup d'artistes officiels - une puissance expressive qui s'atténuera dans l'oeuvre accomplie.



Ill. 1 Jean-Baptiste Mauzaisse
Portrait de la mère de l'artiste
Huile sur toile
Paris, musée du Louvre

9) **Jean-Baptiste LECOEUR (Le Mans, 1795 – Paris, 1838)**

Le Contretemps

Huile sur toile (toile d'Alphonse Giroux)

40 x 32 cm

Signée en bas à gauche et datée 1826

Inscription ancienne à l'encre sur le châssis : « *Lecoeur – Le contretemps* »

Bel état. Fines craquelures prématurées.

Beau cadre doré d'origine.

Provenance :

Collection Norbert de Beaulieu



Elève de Régnault, Jean-Baptiste Lecoœur exposa régulièrement au Salon à partir de 1822 jusqu'en 1837, à la veille de sa mort. Il s'était spécialisé en scènes de genre (*Le sonneur et le suisse de paroisse en goguette, L'indiscret, Abus de l'autorité paternelle, etc.*), ainsi qu'en sujets historiques et littéraires qui l'apparentent au courant troubadour (*François Ier et la reine de Navarre, Contenance de Bayard, Charles VII et Agnès Sorel chez le Devin, Corinne après le départ de son amant, etc.*). La rareté de ses tableaux sur le marché, toutefois, ne permet guère de se faire une bonne idée de son œuvre qui s'inscrit dans le sillage des Jean-Baptiste Mallet, Marguerite Gérard, Haudebourg-Lescot ou Martin Drolling.

A Paris, Lecoœur habita rue Neuve-Saint-Roch et rue du Bac. C'est une savoureuse scène parisienne qu'il nous offre ici, digne d'un roman de Balzac. Le jour même de la noce, à la porte d'un restaurant, un gendarme vient arrêter un marié qu'il saisit par le collet, malgré les supplications de la mariée et sous le regard éberlué du gargonier. L'image vaut par la description de l'établissement, ou du moins de son entrée encadrée par deux colonnes doriques, sous un balcon agrémenté de verdure. Au-dessus de la porte, sur l'entablement, une inscription sert d'enseigne : « AU GRAND SALON - DESNOYEZ RESTAURATEUR FAIT NOCES ET FESTINS. BAL. »

Dans la première moitié du XIXe siècle, de nombreuses guinguettes se tenaient au-delà du mur des Fermiers généraux qui enserrait Paris, derrière les barrières. Les débits de boissons échappaient à l'octroi et l'on y venait s'amuser et festoyer dans des lieux bucoliques où subsistaient des jardins. Belleville abritait plusieurs de ces

établissements de plaisir, dont le plus notable était Desnoyez (qui avait aussi un restaurant à Montparnasse). Depuis le XVIIIe siècle, son vaste restaurant accueillait des fêtes et des mariages, et l'on y dansait la polka et le cancan.

Peut-être notre tableau est-il celui que Lecoœur présenta au Salon de 1827 sous le titre *La Mariée*, appartenant à M. Larenaudière, et qui aurait entre-temps changé de titre.



Détail

10) Nicolas Toussaint CHARLET (Paris, 1792 - 1845)

La Chiche-face

Plume et lavis d'encre brune sur traits de crayon, rehauts de gouache

33 x 39,5 cm

Signé en bas à droite

Excellent état de conservation

Années 1820

« Charlet a été longtemps dans l'art du dessin un représentant des souvenirs populaires de la France : il a su sentir et reproduire avec originalité le sentiment, les regrets, le langage et l'allure du peuple. (...) Sa caricature n'est pas une satire amère, c'est une observation vraie et plaisante de moeurs qui amusent, sans montrer la dégradation de l'homme. Le comique de Charlet est naïf et bon. »

Le Magasin pittoresque



Nicolas Toussaint Charlet est par trop enfermé dans le rôle d'un barde de l'Empire, d'un propagandiste de légendes glorieuses qui répandit par ses lithographies la nostalgie de la geste napoléonienne. A ce titre, Baudelaire ne pouvait le souffrir, qui persifflait « *ce fabricant de niaiseries nationales* » et se moquait des gamins omniprésents sur ses gravures : « *ces chers petits anges qui feront de si jolis soldats, qui aiment tant les vies militaires, et qui jouent à la guerre avec des sabres de bois* ». De fait, on ne peut nier à Charlet d'avoir été l'un des principaux acteurs du culte de Bonaparte qui s'est développé pendant la Restauration. Son père, mort à la guerre, était dragon de Sambre-et-Meuse, sa mère l'éduqua dans la fidélité à Napoléon. En 1816, sa participation à la défense de la barrière de Clichy lui fit perdre une médiocre place d'employé dans une mairie de Paris. Il décida du coup de se consacrer aux arts et entra dans l'atelier de Gros. Découvrant parmi les premiers le potentiel de la lithographie, il devint l'un des meilleurs représentants de cette technique novatrice. Sa première lithographie : *La Garde meurt, mais ne se rend pas*, lui vaudra un triomphe. D'autres suivront par centaines, qui déclencheront l'enthousiasme des opposants aux Bourbons : *Le Grenadier de Waterloo, Vous ne savez donc pas mourir*, etc.

Cependant, l'on ne peut réduire Charlet à ce phénomène politico-artistique. Il fut aussi l'ami intime de Géricault, qu'il accompagna à Londres en 1820 et qu'il sauva du suicide. Il fut un dessinateur et un graveur hors-pair, admiré par Daumier, qui laissera plus de 1000 lithographies et un nombre incalculable de dessins. Il fut également, et ce n'est pas la moindre partie de sa carrière, le chroniqueur de la vie populaire de son temps, du quotidien des gens, qu'il observa avec tendresse et

humour. La vie dans la France romantique se lit dans les oeuvres de Charlet, comme elle se lit en Autriche chez les peintres du mouvement Biedermeier.

Nous présentons ici l'une des plus belles feuilles de Charlet, aussi maîtrisée dans une composition à plus de trente personnages que libre dans son exécution. Le monstre de foire, dévoilé à la foule par des bateleurs, dont le corps obèse est formé par un tonneau et dont la mâchoire factice exhibe des dents de carnassier, est vraisemblablement Bigorne, complice de Chicheface. Ces deux animaux fabuleux étaient issus de récits médiévaux qui rayonnèrent dans toute l'Europe. Chicheface était une bête aussi maigre que méchante, car elle ne dévorait que les femmes bonnes et vertueuses. Aussi n'avait-elle pas grand-chose à se mettre sous la dent. Bigorne, en revanche, se repaissait des maris martyrisés par leurs épouses : « *Bons hommes font sa nourriture*. » Ce monstre bien nourri avait donc l'apparence d'un tigre gros et gras. Du temps de Charlet, cette facétie restait ancrée dans la culture populaire de provinces comme la Normandie, l'Anjou ou l'Auvergne. Les paysans achetaient des placards colorés de Bigorne et Chicheface avec des légendes en vers. Un bois gravé du XVI^e siècle nous montre un Bigorne dont l'apparence coïncide bien avec l'attraction populaire qu'illustre Charlet. Plus grotesque que terrifiante, la créature légendaire ne semble d'ailleurs pas intimider les enfants qui se pressent pour admirer ce spectacle de village.

**11) Attribué à Louise Amélie LEGRAND DE SAINT-AUBIN
(Paris, 1798 – après 1850)**

Portrait d'une jeune fille tenant un album de dessins de paysages

Huile sur toile (rentoilée)

80,6 x 60,4 cm

Circa 1825

Bel état de surface. Rentoilage ancien causé par une déchirure sans manque de matière, légèrement visible à gauche du visage.

Beau cadre d'époque Restauration

Provenance :

Collection Norbert de Beaulieu

Exposition :

Portraits de l'époque romantique. Exposition présentée au Domaine départemental de la Vallée-aux-Loups, Maison de Chateaubriand, avril-décembre 2014. Numéro 124 du catalogue.



Par tradition familiale, ce portrait plein de vie et de naturel – dont le niveau est digne d'un Claude-Marie Dubufe ou d'un Louis Hersent – est attribué à Amélie Le Grand de Saint-Aubin. Peu d'œuvres sont aujourd'hui connues de cette artiste qui eut pourtant une belle carrière. Elève de Charles Meynier, résidant à Paris, elle exposa au Salon, dès 1819, des portraits, des tableaux religieux et surtout des scènes qui l'inscrivent pleinement dans l'historicisme romantique : *Mathilde dans son oratoire* et *Baptême et mort de Malech-Adhel* (1822), *Marino Faliero* (1833), *Charles II avant de partir de la loge de Woodstock prend congé de Sir Henry Lee* (1834), *Inès de Castro* (1835), etc. Elle montrera ainsi une trentaine d'œuvres au Salon jusqu'en 1850. Parmi ses portraits, l'un garde une certaine notoriété : celui de *René Caillié, voyageur à Tombouctou et dans l'intérieur de l'Afrique* (Musée du quai Branly). Pour le reste, peu de peintures d'Amélie Legrand de Saint-Aubin sont aujourd'hui repérables, à l'exception d'un bel intérieur d'atelier et d'un portrait de la baronne Pontalba (Christie's Monaco, 1988). La qualité d'exécution, le rendu psychologique de cette dernière œuvre sont parfaitement compatibles avec notre toile (ill. 1).

D'une rare expressivité, notre portrait semble plutôt celui d'une jeune élève présentant son album de dessins d'après nature qu'un autoportrait de l'artiste elle-même. Le bleu vif de sa robe s'harmonise avec le bleu nuit du fond, travaillé en matière presque abstraite, dont le dégradé suggère une ligne de rupture entre arbres et ciel. La lumineuse carnation du visage, le vermillon qui colore ses joues, le blanc semis d'un col de dentelle, tranchent avec éclat sur cet arrière-plan nocturne. Beaucoup de jeunes femmes apprenaient alors la peinture ou le dessin

dans des ateliers qui leur étaient dédiés, tels ceux de François Gérard, Léon Cogniet ou Abel de Pujol. Certaines devenaient des professionnelles reconnues, à l'image d'Amélie de Saint-Aubin qui laissa d'ailleurs une représentation d'un de ces ateliers fréquentés spécifiquement par des femmes.



Ill. 1 Amélie Legrand de Saint-Aubin
Portrait de la baronne Pontalba, 1841
Collection particulière

12) Achille Hector Camille DEBRAY (Paris, 1799 – 1842)

Paysage d'Ile-de-France

Huile sur toile

65 x 100,5 cm

Etat parfait

Beau cadre doré d'origine

Cartel d'époque sur le cadre : Achille Debray – Médaille d'or 1833

Exposition :

Sans doute le tableau présenté au Salon de 1831 sous le numéro 477 : *Vue de la rivière d'Yerres, à Soulain.*



Il est toujours passionnant de découvrir un peintre de talent passé à travers les mailles de l'histoire de l'art. Achille Debray est moins connu pour lui-même que par son fils Etienne (1829 – 1879) - lequel s'illustra en participant à une expédition anglaise dans l'Arctique, ce qui inspira son ami Jules Verne. Sans doute ce manque de notoriété est-il imputable à la disparition précoce de l'artiste, mort à 43 ans, à l'insigne rareté de ses œuvres. Aucun tableau de lui ne figure dans un musée et le nombre de ses huiles ou dessins passés en vente publique depuis un siècle se compte sur les doigts d'une main ! Pourtant Debray connut un beau début de carrière. Exposant au Salon dès 1827, il obtint une médaille de deuxième classe en 1833 avec une *Vue de Trouville en Normandie*. En 1838, une paire de toiles montrant *Le château de Schwerin* et *La Forêt de Ludwigslust*, dans le Mecklembourg, furent achetées par le duc d'Orléans (ces vues, superbement encadrées, figuraient encore au XXe siècle dans la résidence du comte de Paris à Sintra). D'autre part, Debray était lié avec des peintres de sa génération tels que Corot, avec lequel on sait qu'il a correspondu, ou Prosper Barbot dont il conservait au moins une oeuvre. S'il a dû rencontrer Barbot dans l'atelier parisien d'Etienne Watelet (1780–1866), il est sûr qu'il se trouvait en Italie au même moment que ces deux artistes – à savoir autour de 1825-1827. C'est en effet une vue d'Italie et une scène pittoresque située à Olevano qu'il présenta à son premier Salon en 1827. Sa formation fut donc la même que celle de ces peintres classiques qui, au début du XIXe siècle, dans le sillage de Valenciennes ou Michallon, perfectionnèrent en Italie l'art du paysage étudié d'après nature et s'intéressèrent dès leur retour à la découverte des sites encore mal connus de la France. A commencer par l'Ile-de-France et la forêt de Fontainebleau

Le superbe morceau de nature que nous présentons incarne les dernières brillances d'un courant paysager qui précéda l'émergence de l'école dite de Barbizon. On y sent, porté à une qualité extrême, le perfectionnisme pictural du maître Etienne Watelet, mélange d'observation scrupuleuse d'après le motif et de transposition classique en atelier. S'y mêle l'influence manifeste des paysagistes hollandais du XVIIe siècle, les Ruysdaël ou Hobbema. Ce n'est point par hasard que Corot, dans la lettre qu'il écrit à Achille Debray le 26 février 1833, en fait mention à propos d'une marine qu'il mettait en train à Rouen : « *Si Ruysdaël et Van de Velde voulaient m'aider, cela ne me nuirait pas.* » (Fondation Custodia)

Où situer notre paysage d'étang ou de rivière ? On sait, par les catalogues des Salons, qu'Achille Debray, après l'Italie, a travaillé dans la vallée de l'Yerres, - un affluent de la Seine coulant en Ile-de-France -, dans les Pyrénées, dans les Vosges et en Normandie autour de Trouville. Même s'il existe des étangs près de Trouville, il est vraisemblable que notre tableau correspond plutôt à la *Vue de la rivière d'Yerres à Soulain*, présentée au Salon de 1831. Le cartel créditant Achille Debray d'une médaille d'or a pu être posé ultérieurement pour en favoriser la vente.

13) Henry MONNIER (Paris, 1799 - 1877)

Le comptable

Aquarelle

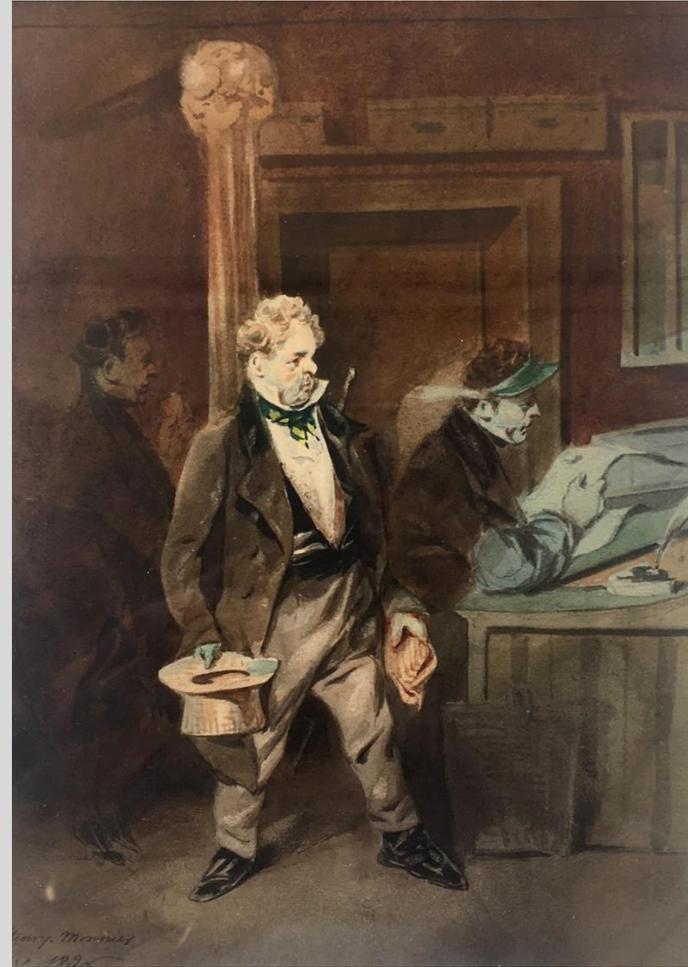
18 x 12 cm

Signée en bas à gauche et datée 1830

Etat parfait

Provenance :

Eric Carlson, New York



Fils d'un modeste fonctionnaire, Henry Monnier est entré dans l'atelier de Girodet en 1819, puis dans celui de Gros. Il s'est tourné vers l'illustration plutôt que vers la peinture, a fréquenté Achille Déveria et Charlet, a travaillé avec Eugène Lami. Très drôle en société, très grinçant aussi, il a été l'ami de Dumas et de Balzac, qu'il faisait rire aux éclats. Vers 1830, sans délaisser le dessin, il devint écrivain de théâtre et acteur - se costumant souvent en femme - en même temps qu'il inventait un personnage passé dans le langage courant : Joseph Prudhomme, prototype du bourgeois fier et fat. Monnier déguisé en Monsieur Prudhomme débitait avec contentement des stupidités telles que « *Le char de l'Etat navigue sur un volcan* », « *Ce sabre est le plus beau jour de ma vie* » ou « *Oui Monsieur, si Bonaparte le premier du nom fût resté lieutenant d'artillerie, il serait encore sur le trône* » ! L'on sait que Prudhomme a inspiré Gustave Flaubert et que Monsieur Homais, autant que Bouvard et Pécuchet, lui doivent un peu de leur substance. Au-delà de Flaubert, c'est l'image même d'une bêtise spécifiquement bourgeoise qu'a forgée Henry Monnier - image qui a collé à cette classe sociale pendant plus d'un siècle. Cette « essentialisation » du bourgeois comme un crétin englué dans son matérialisme, exacte antithèse de l'artiste romantique, a peut-être, autant que le marxisme, contribué à forger l'image de la bourgeoisie.

Employé en 1815 dans une étude de notaire, puis surnuméraire dans les bureaux de la Chancellerie jusqu'en 1821, Henry Monnier découvrit dès sa jeunesse les joies de la vie de gratte-papier, et il en tira en 1826 et 1828 les deux séries de gravures de ses *Moeurs administratives*. La première série croquait les types de la gent bureaucratique, la seconde décrivait les grandes heures de la vie

administrative, sa grisaille et ses absurdités, avec des accents qui annonçaient *Messieurs les ronds-de-cuir* de Georges Courteline. Monnier se montra ainsi le pionnier d'un genre - la satire de la bureaucratie - appelé à un bel avenir littéraire. Dans ce registre, notre aquarelle, située tôt dans l'oeuvre de l'artiste, se révèle un bijou de graphisme et d'humour noir.



Détail

14) Jean-Pierre DANTAN (Paris 1800 - Baden 1869)

Portrait-charge de Franz Liszt

Plâtre

Hauteur : 23,5 cm

Largeur : 21 cm

Profondeur : 7,4 cm

Signé et daté 1836 sur le socle

Belle patine noire d'origine, caractéristique des premiers tirages de Dantan

Bel état (quelques légers éclats, usure à gauche de la signature)

Provenance :

- Patrick Roger, galerie Coligny, dans les années 1980

- Collection particulière, Bordeaux





Fils d'un sculpteur sur bois, frère cadet du futur grand prix de Rome Antoine-Laurent Dantan, Dantan Jeune s'initie très tôt à la sculpture qu'il pratique dans des ateliers de décoration. Il participe ainsi à l'exécution d'ornements pour le sacre de Charles X sous la direction de Cicéri. Elève du baron Bosio, il expose dès 1827 un portrait d'Indien Osage au Salon. En 1829, il rejoint son frère à la Villa Médicis où il se lie avec Carle et Horace Vernet, qu'il réjouit par sa gaité et ses calembours. L'époque est aux caricatures. Les Vernet ou Isabey en dessinent de délectables. Dantan, quant à lui, imagine de faire des caricatures-sculptées, des objets édités en plâtre ou en bronze qui formeront une galerie amusante de la société romantique. Dès son retour à Paris, il expose ses portraits-charges dans le passage des Panoramas, puis les traduit en lithographies sous le nom de *Museum Dantanorama*. Musiciens, peintres, gens de lettres ou de théâtre, médecins ou savants, politiciens ou militaires, dandys et mondains, toutes les célébrités du temps, petites ou grandes, entreront dans son panthéon comique. Son humour et sa fantaisie éclateront dans des figurines qui enchanteront ses contemporains et feront sa fortune. Ce qui ne l'empêchera pas de sculpter aussi des bustes sérieux et des masques de personnalités. Après sa mort, nous dit Philippe Sorel, spécialiste de l'artiste, sa veuve fera détruire tous les moules de ses caricatures, garantissant l'authenticité des tirages qui nous sont parvenus et dont la plupart sont représentés au musée Carnavalet.

Le portrait-charge de Liszt est, pour un mélomane, l'un des objets les plus magiques qui soient. Jean-Pierre Dantan a réalisé deux portraits sérieux du virtuose : un petit buste et une statuette en pied. Mais sa caricature exprime bien

mieux l'essence du personnage, vu de dos, collé à son piano dans une sorte de corps-à-corps, avec ses membres arachnéens, son torse filiforme, et surtout cette chevelure hirsute qui lui couvre même le visage, retombant au-delà du pupitre. Dans une première version de l'objet, cette chevelure envahissante cachait tout le corps du pianiste, dont ne dépassaient que les maigres doigts (ill.1). Dantan offrit la sculpture à Liszt, qui l'apprécia peu et la donna à son concierge ! Le sculpteur réduisit alors la longueur des cheveux, qu'il arrêta un peu plus bas que les épaules: c'est la version que nous présentons. Quelque temps plus tard, Liszt ayant reçu un sabre d'honneur de la ville de Budapest, Dantan rajouta un sabre à son modèle avec la mention « *Peste !* »



Ill.1 Jean-Pierre Dantan
Portrait-charge de Franz Liszt, 1836
Paris, musée Carnavalet

15) Jean-Pierre DANTAN (Paris 1800 – Baden 1869)

Buste posthume d'Adrien-Eugène Porcher de Richebourg (1824 – 1844)

Marbre blanc

Hauteur : 60 cm

Base : 19 x 19 cm

Signé sur la base et daté 1846

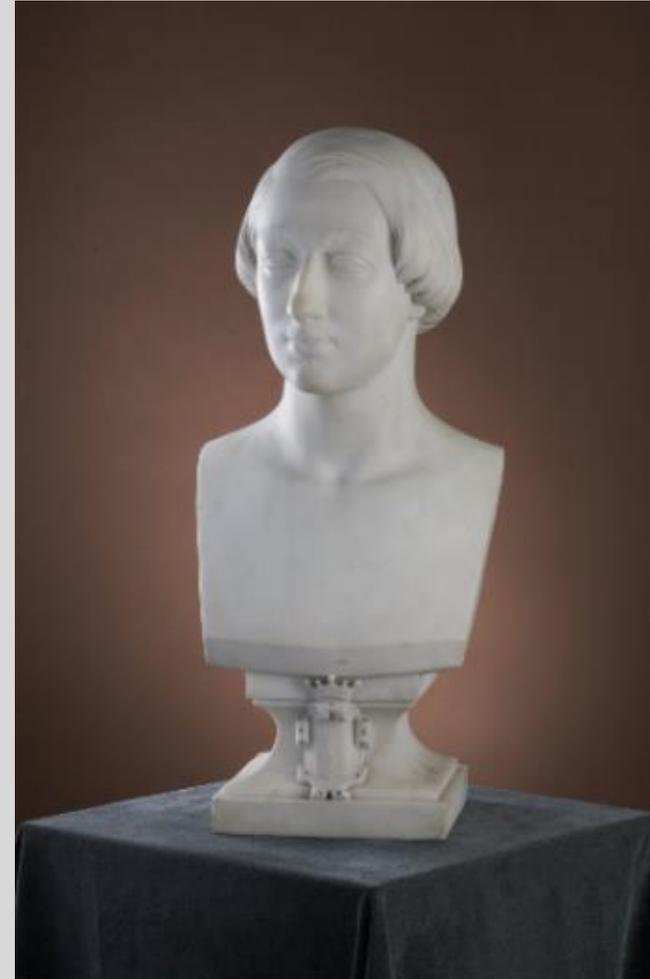
Etat parfait

Provenance :

Collection particulière, Bordeaux

Œuvre en rapport :

Jean-Pierre Dantan, *Portrait de jeune homme*. Médaillon de marbre avec rehauts d'or, 45 x 41 x 9,5 cm. Paris, Musée du Louvre (inv. RF 2014-5) (*fig. 1*).



Adrien-Eugène Porcher de Richebourg est le petit-fils du comte d'Empire Gilles Porcher-Duplaix, premier maire de La Châtre, et le fils de Jean-Baptiste, deuxième comte de Richebourg et pair de France. Située dans le Berry, La Châtre était proche de Nohant, ce qui faisait des Richebourg les voisins de George Sand. Notre buste, daté de 1846, est un hommage posthume commandé par la famille, le modèle étant mort en 1844 à vingt-deux ans. Il s'accompagnait d'un médaillon aujourd'hui conservé au Louvre, où le jeune homme est représenté de profil.

Cette identification a été rendue possible par les armes finement ciselées sur le socle du buste : de gueules, à la main d'argent, surmontées de trois étoiles bien ordonnées du même. (Par convention, les traits gravés verticaux signalent le rouge, l'absence de pointillé sur les mains indique l'argent.) L'écusson est surmonté d'une couronne comtale.

S'il s'est rendu célèbre par ses portraits-charges, Dantan jeune a également sculpté dans le marbre de nombreux portraits « sérieux », régulièrement exposés au Salon. Notre buste – une pure découverte bordelaise – n'était pas connu de Philippe Sorel lorsqu'il a établi le catalogue de l'œuvre sculpté de Dantan.



Ill. 1 Jean-Pierre Dantan
Portrait de jeune homme
Médaillon de marbre
Paris, musée du Louvre

**16) Francisque-Joseph DURET (Paris, 1804 - 1865)
et Astyanax-Scevola BOSIO (Paris, 1793 - 1876)**

Arlechino et Pulcinella

Très rare paire de statuettes en bronze
Belles épreuves anciennes à patine brune, sans marque de fondeur (peut-être Honoré Gonon)
Chacune signée des deux noms sur le socle
Hauteur : 36,4 et 37,5 cm
Etat parfait
Circa 1830

Provenance :

- André Lemaire, Paris, dans les années 1990.

Bibliographie :

- Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française au XIXe siècle*, 1914.



Détail



Thème rarement traité en sculpture, ces figures familières de la commedia dell'arte nous interrogent à plusieurs égards. Se pose d'abord la question de leurs auteurs. Il est rare de voir ainsi des groupes signés simultanément par deux artistes. Reconnaître ici des oeuvres de Francisque-Joseph Duret ne nous surprend guère. Lauréat du premier grand prix de Rome en 1823, Duret arriva en Italie en 1824. Sa carrière sera brillante, puisqu'il devint membre de l'Institut en 1843, professeur à l'Ecole des Beaux-Arts en 1852, et recevra la médaille d'honneur à l'Exposition universelle de 1855. S'il s'est distingué dans le grand genre historique et les commandes monumentales, ses créations les plus populaires demeurent celles que lui aura inspirées son séjour italien : un *Jeune Pêcheur dansant la tarentelle* (Salon de 1833 ; **ill. 1**), un *Danseur napolitain* faisant pendant au précédent (Salon de 1838), et le célèbre *Vendangeur napolitain improvisant* (Salon de 1839 ; **ill. 2**). Ces « Léopold Robert en sculpture » ont fait l'objet d'une multitude de tirages en bronze, attestant de leur succès. Francisque Duret préférait d'ailleurs le bronze au marbre, qu'il confiait à un praticien de peur de « *se faire saigner les ongles* ».

L'identité du deuxième signataire de nos statuette est plus problématique. Il est tentant de penser qu'il s'agit là du grand François-Joseph Bosio (Monaco, 1768 - Paris, 1845), sculpteur officiel de l'Empire avant d'être celui de la Restauration, qui fut d'ailleurs le professeur de Francisque-Joseph Duret. Le maître aurait ainsi réalisé cette fantaisie napolitaine avec son meilleur élève. Mais rien dans son oeuvre n'évoque cette veine pittoresque. Et pourquoi aurait-il signé en second, sans même indiquer son prénom ni sa qualité de baron ? Selon toute vraisemblance, c'est donc à un autre Bosio qu'il faut donner ces statues, et celui-ci

ne peut être que le neveu de François-Joseph : Astyanax-Scevola (forcément né sous la Révolution), dont la carrière fut plus modeste, quoiqu'il ait travaillé pour l'arc de triomphe de l'Etoile, l'église de la Madeleine et le Louvre. Entré aux Beaux-Arts en 1817, Astyanax-Scevola était donc un condisciple de Duret. Il fut aussi son ami, ce que prouve un courrier de 1848, reproduit par Stanislas Lami, dans lequel Duret se désiste d'une commande officielle au profit de Bosio, « *sculpteur de talent et chargé d'une nombreuse famille* ».



Ill.1 Francisque-Joseph Duret
Jeune pêcheur dansant la tarentelle, 1832
Salon de 1833
Paris, musée du Louvre

Ultime question : quel est le degré de rareté de ces modèles ? Nous n'en avons trouvé aucune référence, ni dans le répertoire de Stanislas Lami, ni dans les oeuvres passées en vente publique depuis trente ans, alors qu'abondent les *Vendangeurs improvisant* et autres *Danseurs de tarentelle*. Ce qui plaide pour une extrême rareté, soit qu'il s'agisse d'une commande particulière, soit que ces statuettes n'aient rencontré aucun succès commercial, malgré leur sujet « pittoresque » mais peut-être jugé trop trivial. Comment se fait-il d'ailleurs que leurs auteurs ne les aient pas présentées au Salon ?

Arlecchino et *Pulcinella* ont pourtant toutes les qualités du nouveau courant de sculpture qui s'élevait face au néoclassicisme. A la raideur de ses figures antiques, ils opposent le déhanchement joyeux de ces saltimbanques qui semblent danser un pas de deux. A son esprit de sérieux et à son attirail mythologique, ils opposent les héros comiques de la tradition napolitaine. A la surface lisse de ses nus de marbre, ils substituent le vigoureux modelage des habits de Polichinelle - notamment cette invention de la commedia dell'arte qu'était le *pantalón*. Ces sculptures aux sujets populaires, où font irruption le rire et le mouvement, appartiennent à la même veine que le *Jeune pêcheur napolitain* de Rude (1833). A un siècle de distance, elles tendent aussi la main aux comédiens italiens de Watteau, la mélancolie en moins.



Ill.2 Francisque-Joseph Duret
Vendangeur improvisant, salon 1839
Paris, musée du Louvre

17) William ETTY (York, 1787 – 1849)

Femme courant dans la campagne avec un Amour à ses côtés

Esquisse à l'huile sur traits de crayon, exécutée sur papier vergé (deux pièces de papier raboutées et collées d'origine sur carton)

14,5 x 12,5 cm

Dédicace à la plume au dos : « *To my friend Gott. The Scult(...) with best wishes – Wm Etty* »

Montage en carton doré et splendide cadre anglais en bois sculpté et doré (35 x 31 cm)

Courte biographie manuscrite de William Etty, écrite vers le milieu du XIXe siècle, fixée au dos par quatre pastilles de cire argentée

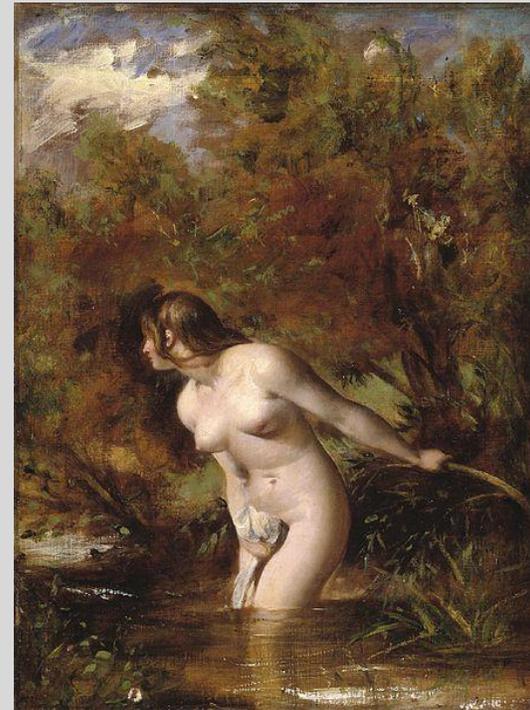
1820-1830



William Etty est l'un des plus étonnants peintres anglais du XIXe siècle. Fils d'un boulanger, pauvre dans sa jeunesse, il étudia à la Royal Academy of Arts et travailla un an auprès de Thomas Lawrence. Il visita la France et l'Italie, découvrit à Paris les Rubens de Marie de Médicis, à Rome les décors de Michel-Ange et à Venise les grands coloristes : Titien, Véronèse. Il réalisa notamment une parfaite copie de la *Vénus* de Titien. Ayant l'ambition de se hisser au plus grand genre, la peinture d'histoire, il y laissera sa marque par des compositions souvent gigantesques, néo-rubéniennes, emplies de nus voluptueux. Remarqué par la critique en 1820 avec ses *Chercheurs de corail*, il sera l'année suivante acclamé par le public grâce à *L'Arrivée de Cléopâtre en Cilicie*. Commencera dès lors une carrière brillante qui le verra membre extraordinaire de la *Royal Academy* dès 1824, membre ordinaire en 1828, et peintre à succès recherché des collectionneurs. Thomas Lawrence lui-même achètera en 1824 sa *Pandore couronnée par les Saisons*. Mais dès ses débuts, ses œuvres suscitèrent aussi la polémique. Ses nus trop réalistes et surtout trop évocateurs le firent par beaucoup considérer comme un pornographe. Dès 1822, *The Times* soulève une critique qui le poursuivra toute sa vie : « *We take this opportunity of advising Mr. Etty not to be seduced into a style which can gratify only the most vicious taste. Naked figures, when painted with the purity of Raphaël, may be endured ; but nakedness without purity is offensive and indecent, and on Mr. Etty canvas is mere dirty flesh.* »

Il y a là une énigme William Etty, un mystère freudien. Cet artiste au talent sûr s'est montré, dans l'Angleterre pré-victorienne, un incontestable et prolifique créateur d'érotisme. Ses nus ne sont pas désincarnés, idéalisés, comme le voulait

l'esthétique officielle : ce sont de vrais corps aux chairs généreuses, saisis dans des attitudes sensuelles, des corps modernes qui excitent le désir. Le tableau d'Etty qui suscita le plus grand scandale, *L'Imprudence de Candaules*, représente d'ailleurs une scène de voyeurisme, de même que sa *Musidora surprise au bain par un curieux* (ill.1).



Ill.1 William Etty
Musidora : the bather, 1846
Londres, Tate Britain

Peu de peintres ont étudié le nu avec autant de passion : William Etty choquait ses collègues de la Royal Academy parce qu'il assistait régulièrement aux séances d'étude d'après le modèle en compagnie des étudiants, alors qu'il était depuis longtemps devenu membre de leur société. En même temps, l'homme n'avait rien d'un débauché. Travailleur acharné, menant une vie régulière comme une horloge, assez laid au demeurant et peu sociable, il ne se maria jamais et vécut chastement avec l'une de ses nièces. Il vivait pour son art et professait l'amour de Dieu. Ses tableaux, se voulant moralisateurs, passèrent au contraire pour des éloges du vice et du mauvais goût – ce qui fit pâlir son étoile au fil d'un XIXe siècle britannique de plus en plus éthéré. Sans doute se voyait-il comme le successeur de ses idoles, Rubens et Titien – autres grands pourvoyeurs de chairs. Peu académique bien qu'il fût un éminent académicien, une partie de son œuvre semble annoncer, un demi-siècle plus tard, les extravagances d'un Böcklin ou d'un Rochegrosse.

Sous diverses formes, William Etty a plusieurs fois représenté Vénus et Cupidon dans un paysage. Notre étude montre-t-elle aussi une Vénus s'adonnant au bonheur de la course ? Ou est-ce une nymphe qui fuit quelque faune, quelque dieu embrasé par le désir ? Servie par des coloris chaleureux, irradiant une sensualité joyeuse, l'esquisse montre un nu féminin typique des anatomies chères à Etty : corps bien rose et bien en chair, tout en courbes aguichantes, seins fermes en forme de poires. Le ciel, les arbres du fond sont ébauchés avec délicatesse. Vénus tourne la tête, comme pour regarder derrière elle, et d'un geste de son bras, prolongeant l'arabesque du corps, maintient ses cheveux qui filent au vent.



Détail

18) Georges Antoine Prosper MARILHAT
(Vertaison, Puy-de-Dôme, 1811 - Paris, 1847)

Portrait d'un voyageur en Egypte ou d'un égyptologue (peut-être Charles Lenormant)

Huile sur papier vergé montée d'origine sur toile

38,5 x 30 cm

Signée en bas à droite

Très bon état de conservation (deux légères retouches dans le ciel et fines retouches sur les bords gauche et droit ; l'essentiel du vernis ancien a été conservé, y compris au-dessus de la signature).

Début des années 1830

Beau cadre doré du début du XIXe siècle (rapporté)



Fils d'un banquier auvergnat, Prosper Marilhat est dans sa jeunesse initié à l'art par le dessinateur italien Giovanni Valentini et le peintre régional Michel Goutay-Riquet. Après avoir passé quelques mois comme commis-voyageur pour la coutellerie de son oncle, plus intéressé à dessiner des paysages qu'à vendre sa marchandise, le jeune Marilhat entre dans l'atelier parisien du décorateur de théâtre Cicéri, avant de rejoindre celui de Camille Roqueplan. En 1831, il participe pour la première fois au Salon avec un *Site d'Auvergne* – pays auquel il demeurera toujours fidèle. Mais en mai de la même année, le baron Charles von Hügel l'embarque sur le brick *D'Assas* pour une expédition scientifique en Orient. Marilhat se fait déposer à Alexandrie et reste deux ans en Egypte où il couvre une dizaine d'albums de dessins et de relevés sur le motif. Il se baptise alors lui-même « Marilhat l'Egyptien » et s'impose comme l'un des pionniers de l'orientalisme français en envoyant au Salon plusieurs vues d'Egypte et de Syrie. Il voyage également en Italie et en Provence, se lie avec Corot ainsi qu'avec Prosper Mérimée. Mais la syphilis l'affaiblit et finit par l'emporter à l'âge de trente-six ans.

Si Marilhat n'est pas connu comme portraitiste, on sait qu'il a survécu en Egypte en peignant quelques portraits. Le modèle de notre belle huile sur papier est de toute évidence lié à l'Egypte. Les feuilles de palmiers, la flamboyance de la lumière orientale, les colonnes papyrifères se dissolvant dans une légère brume, la stèle gravée de hiéroglyphes sur laquelle s'appuie le personnage, caractérisent un rapport étroit avec cette civilisation antique que l'archéologie française se vantait d'avoir mieux fait connaître, depuis l'expédition de Bonaparte, et dont Champollion venait de rendre l'écriture intelligible. Mais peut-on mettre un nom sur ce jeune homme aux cheveux de jais et au fin collier de barbe ? S'agit-il d'une personnalité de rencontre, un diplomate ou un voyageur distingué dont Marilhat aurait fait le portrait *in situ* ? Ou

faut-il y reconnaître un spécialiste des toutes nouvelles études égyptiennes dans le sillage de Champollion, auquel l'artiste aurait voulu donner un décor symbolisant son métier ? Champollion lui-même, dont Léon Cogniet a donné une superbe effigie, est évidemment écarté. Les égyptologues français, à sa suite, n'étaient pas si nombreux. Nous suggérons un rapprochement avec Charles Lenormant (1852-1859), qui accompagna Champollion lors de son premier voyage en Egypte (1828) et en revint passionné par l'archéologie et les hiéroglyphes. Lenormant deviendra professeur d'archéologie au Collège de France et publiera un *Musée des Antiquités égyptiennes*. Paul Delaroche a fait un portrait de lui plus âgé – portrait qui, sans être incompatible, le montre avec une moustache (**ill. 1**). En revanche, David d'Angers a également représenté son profil sur une médaille sur laquelle on le voit seulement muni d'une barbe en collier, analogue à celle de notre portrait (**ill. 2**).



Ill.1 Paul Delaroche
Portrait de Charles Lenormant



ill. 2 Charles Lenormant par David d'Angers, 1830
Paris, musée du Louvre

19) Ange-Louis-Guillaume LESOURD DE BEAUREGARD (Paris, 1800 – 1885)

Bouquet de fleurs (à préciser)

Huile sur toile

32,5 x 24 cm

Etat parfait

Dans son cadre d'origine

Circa 1830

Provenance :

Collection Norbert de Beaulieu

Œuvre similaire :

Bouquet de roses et autres fleurs. Huile sur toile, 32,5 x 24 cm. Sotheby's New York, 18 octobre 2000, lot n° 5 (ill.1)



L'art de Lesourd de Beaugard, dans son perfectionnisme pictural et sa science botanique, perpétue celui de Gérard Van Spaendonck, dont il fut l'élève, et de Pierre-Joseph Redouté, dont il fut le successeur au Muséum. De 1822 à 1859, cet artiste présenta au Salon de nombreux tableaux de fleurs qui lui valurent « *une notoriété incontestable* » (E. Hardouin-Fugier). Ses talents reconnus dans ce domaine le firent choisir en 1841 pour remplacer Redouté à la chaire d'iconographie végétale du Muséum d'histoire naturelle. Néanmoins, ses œuvres restent rares. Comme l'écrit Elisabeth Hardouin-Fugier : « *Comble de malchance, la production florale de Lesourd de Beaugard demeure encore aujourd'hui presque entièrement inconnue, mis à part ses vélins.* » Notre tableau montre que ce « fleuriste » resta fidèle à l'esprit et à la qualité des œuvres de ses prédécesseurs. Par son soin extrême à décrire les variétés de fleurs, par l'effacement de la touche au profit d'un rendu hyperréaliste, il s'impose comme un ultime représentant d'un courant de peinture que l'on pourrait dire « hollandais » par sa volonté d'égaliser les peintres des Pays-Bas au XVIIe siècle. Courant qui connut son apogée sous l'Empire et la Restauration – époque où le public se passionnait pour l'histoire naturelle et ses publications somptueusement illustrées. Lesourd de Beaugard reprend ici avec bonheur une formule de Van Spaendonck, consistant à présenter un simple bouquet sur un fond neutre, comme suspendu en l'air, sans décor accessoire - console de marbre, vase précieux ou objets de luxe - dont la profusion nuirait à l'efficacité de l'image. C'est avec une virtuosité retenue qu'il nous livre ainsi un témoignage raffiné sur un âge d'or de la peinture florale.



Ill.1 Ange-Louis-Guillaume Lesourd de Beaugard
Nature morte aux fleurs

20) Pierre DUVAL LE CAMUS (Lisieux, 1790 – Saint-Cloud, 1854)

Autoportrait devant la ville de Saumur

Huile sur toile

40,5 x 32 cm

Signée en bas à droite

Etat parfait

Toile fournie par Alphonse Giroux « *Au Coq Honoré Paris* »

Au dos, étiquettes anciennes indiquant qu'il s'agit d'un portrait de l'artiste

Circa 1825-1830

Superbe cadre doré d'époque Restauration

Provenance :

Collection Norbert de Beaulieu

Nous remercions Madame Jessica Volet de nous avoir confirmé l'authenticité de l'œuvre et sa probable nature d'autoportrait.



« Outre l'inimitable vérité, il faut reconnaître chez M. Duval une exécution facile et soignée qui, sans être léchée ni sèche, ne laisse pas sentir la touche ; enfin une couleur vraie et sage, et une extrême richesse de détails. Puisque M. Horace Vernet n'est point peintre de genre, je crois que la palme n'est pas douteuse, et qu'on ne peut la refuser à M. Duval. »

Adolphe Thiers, 1822

Pierre Duval Le Camus est le portraitiste de l'élégance dans la France des derniers Bourbons. De la Restauration à la Monarchie de Juillet, il aura peint avec minutie de nombreux portraits, toujours de petite taille, représentant des personnages en pied vus sur fond d'un paysage. Ses sujets masculins, notamment, se tiennent bien droit, impeccablement vêtus comme des *fashionables*. Avec leurs sombres redingotes resserrées à la taille, dont se détache la blancheur d'une cravate et d'un col relevé jusqu'au menton, avec leurs pantalons au pli impeccable, leurs gants de peau, leurs chapeaux hauts de forme, cannes à pommeau et autres accessoires de mode, ces dandys sous le signe du noir tranchent sur la luminosité d'une campagne ou d'une vue de ville à l'arrière. Plus que dans les poses parfois stéréotypées des modèles, c'est dans ces fonds peints avec raffinement qu'il faut chercher l'unicité de chaque tableau. Un panorama de Saumur – ville dont était originaire la belle-famille du peintre - apparaît ainsi au fond de notre autoportrait, avec des clartés dignes d'un Corot d'Italie. D'un côté, une large Loire, jusqu'à l'horizon d'un pont, sert de miroir à un ciel immense dont elle reflète le dégradé de bleu pâle et de rose. D'autre part s'étage une ville faite de bruns et de mauves, dominée par la vieille

forteresse de Saumur (ses tours ne sont pas encore couronnées par les toits pointus rajoutés dans le courant du XIXe siècle). Par une sorte de mise en abyme, le même paysage, inséré dans le couvercle d'une boîte à peinture, se répète en miniature sur la toile que vient d'ébaucher l'artiste – lequel nous montre au passage qu'il travaille en plein air. Le couvercle s'appuie sur un siège pliant et un chiffon traîne dans le creux d'un chapeau couleur paille. Au premier plan, un semis de fleurs des champs s'impose comme une marque distinctive de Duval le Camus.

Pierre Duval était le fils d'un maître-vitrier qui l'envoya à Paris pour apprendre le commerce. Il préféra se consacrer à la peinture et entra dans les ateliers de Claude Gautherot, puis de Jacques-Louis David. Dès 1819, il commença d'exposer au Salon, où il enverra de très nombreux tableaux jusqu'à sa mort. Son mariage avec Aglaé Virginie Le Camus l'introduisit dans la bonne société parisienne et favorisa sa carrière de portraitiste. Il lui arriva de montrer au Salon jusqu'à quinze de ces petits portraits qui faisaient sa réputation. Mais c'est comme peintre de genre qu'il fut d'abord apprécié. Ses sujets anecdotiques et touchants, exécutés avec une extrême précision, évoquent une version française de la peinture Biedermeier : *Un Baptême, Le Bénédicité, Le Croquemitaine, La Réprimande, Les Premières amours, etc.* Il fut l'un des artistes collectionnés par la duchesse de Berry, puis par Louis-Philippe.

En 1834, Pierre Duval Le Camus, encouragé par François Guizot, constitua le premier fonds du musée de Lisieux. Dix ans plus tard, il s'établit à Saint-Cloud, ville dont, l'année de sa mort, il sera furtivement le maire. Il avait un fils prénommé

Jules-Alexandre (1814-1878) qui deviendra peintre à son tour et avec lequel il est parfois confondu. En 2010, le musée des Avelines à Saint-Cloud a consacré une exposition aux Duval Le Camus, « *peintres de pères en fils* ». En 2019, le musée des Avelines a acquis le portrait par Pierre Duval Le Camus d'un autre artiste, son ami proche : Claude-Marie Dubufe.



Détail

21) Pierre DUVAL LE CAMUS (Lisieux, 1790 – Saint-Cloud, 1854)

Portrait de M. de Guiraud devant un paysage de Normandie

Huile sur toile (marque d'Alphonse Giroux au dos)

40 x 32 cm

Signé en bas à gauche et daté 1835

Etat parfait

Beau cadre doré d'origine

Provenance :

Collection Norbert de Beaulieu

Nous remercions Madame Jessica Volet pour l'identification de cette œuvre.



Selon la formule usuelle de ses portraits, Pierre Duval Le Camus peint ici un homme distingué, debout devant un paysage que nous n'avons pu identifier mais qui d'après Jessica Volet devrait être normand. Redingote et cravate noires, légion d'honneur à la boutonnière, pantalons blancs, souliers noirs vernis, gants beurre frais, canne et haut-de-forme : impeccable est l'élégance *fashionable* de ce notable. L'artiste a prêté une attention particulière à son visage d'homme mûr, que barre une fine moustache : il s'y lit une expression à la fois de bienveillance et de détachement amusé. Le modèle se tient sur une colline qui domine une ville en contrebas, vraisemblablement riveraine de la Seine. On y voit les bâtiments de ce qui semble une abbaye et des fumées derrière un bouquet d'arbres. Comme dans son autoportrait devant Saumur, le peintre se révèle en petit format un paysagiste raffiné.

D'après une tradition transmise par les anciens propriétaires du tableau, la personne représentée serait un M. Guiraud ou de Guiraud – non trop répandu pour faciliter une recherche. La solution viendra d'une localisation du site, d'une exécution aussi délicate que le personnage.



Détail

22) Attribué à Jacques-Auguste FAUGINET (Paris, 1809 - 1847)

Chasseur africain combattant une lionne

Bronze, fonte au sable en plusieurs fragments

Rare patine en plusieurs tons : patine dorée pour la lionne, patine brune luisante pour le personnage, patine brune et mate nuancée de vert pour le rocher et les feuillages.

Hauteur (sans la lance) : 59 cm

Largeur : 44 cm

Profondeur : 25 cm

Sans signature ni marque de fondeur

Circa 1836

Provenance :

- Galerie André Lemaire, au début des années 1990

Bibliographie :

- Un exemplaire comparable, moins riche de patine, est reproduit et commenté dans le catalogue de l'exposition *Un Age d'or des arts décoratifs - 1814-1848*, pages 307 et 308.

- Notre exemplaire est reproduit par Isabelle L.J. Lemaistre, sous une attribution à Fauginet, dans la réédition de l'ouvrage de Luc Benoist, *La Sculpture romantique*, Gallimard 1994, page 220.



C'est à Didier Chéreau et André Lemaire que l'on doit l'attribution – aujourd'hui généralement partagée – de ce superbe groupe à Jacques-Auguste Fauginet. Au Salon de 1836 furent en effet présentés, sous les numéros 1920 et 1921, un « *Chasseur africain combattant une lionne ; groupe en plâtre* », ainsi que « *le même sujet en bronze* ». Fauginet y exposait aussi trois bronzes de chevaux, dont « *Arghal, cheval arabe* ».

Sous le même titre et du même auteur, le musée de Montargis conserve un bronze entièrement différent, de plus petite taille, représentant un véritable corps à corps entre l'homme et le fauve (32 x 22 cm ; **ill. 1**). Si la lionne s'y montre comparable à notre modèle, l'homme qu'elle agresse n'a rien à voir avec le nôtre, ni dans son type physique, ni dans son attitude. Il semble s'agir plutôt d'un gladiateur que d'un Africain. Le chasseur de notre bronze paraît lui-même sortir d'un tableau de Gros ou de Girodet plus que des profondeurs de l'Afrique. Mais la sculpture ethnographique appartient à la seconde partie du siècle, Charles Cordier n'est pas encore apparu et il est douteux que Fauginet ait jamais traversé la Méditerranée !

Quoi qu'il en soit, il est vraisemblable que le bronze exposé au Salon de 1836 avec son plâtre correspond plutôt à notre modèle – autrement plus ambitieux et complexe de réalisation – qu'au petit groupe du musée de Montargis. Notre *Chasseur africain combattant une lionne* s'inscrit pleinement dans l'orientalisme romantique en cours d'apparition. Impossible d'éviter un parallèle avec les fabuleuses *Chasses* conçues par Barye au même moment - à commencer par la

Chasse au tigre commandée par le duc d'Orléans en 1834, où la posture du tigre assaillant l'éléphant est très semblable à celle de notre lionne (**ill. 2**). Mais le groupe de Barye ne fut fondu et livré qu'en 1839. Fauginet appartient donc à la génération des précurseurs de la sculpture animalière et orientaliste.



Ill.1 Fauginet
Chasseur africain combattant une lionne
Montargis, musée Girodet



Ill.2 Barye
Chasse au tigre
Walters Art Museum

Depuis la présentation d'une épreuve du *Chasseur africain* au Grand-Palais en 1991, quatre ou cinq exemplaires ont réapparu sur le marché, certains aménagés en pendules (on ne peut parler pour autant d'un modèle d'édition, il n'y a d'ailleurs jamais de marque de fondeur.) Aucun ne montre la qualité d'exécution du nôtre, dont on peut penser qu'il correspond à l'exemplaire exposé au Salon de 1836 ou à une commande de prestige.

Mort à trente-huit ans, Fauginet n'a eu qu'une courte carrière. Fils d'un marchand de vins, il entra à l'École des Beaux-Arts en 1826, remporta en 1831 le deuxième grand prix de gravure en médailles, et débuta au Salon la même année. Il obtint une médaille de deuxième classe en 1838. Outre des bronzes animaliers, il a exécuté un *Ange* pour la cathédrale de Chartres, un *Philibert de L'Orme* pour l'ancien hôtel de ville de Paris, un *Marivaux* pour la Comédie-Française, un *Massillon* décorant la fontaine de Saint-Sulpice, un *Christ au tombeau* pour la cathédrale de Saint-Flour, etc.



Détail

23) Pierre Jérôme LORDON (Moule, Guadeloupe, 1779 – Paris, 1838)

Jeune fille brûlant sa correspondance

Huile sur toile (toile d'origine de Belot)

54 x 41 cm

Signée en bas à gauche

Bel état de conservation (quelques craquelures)

1836

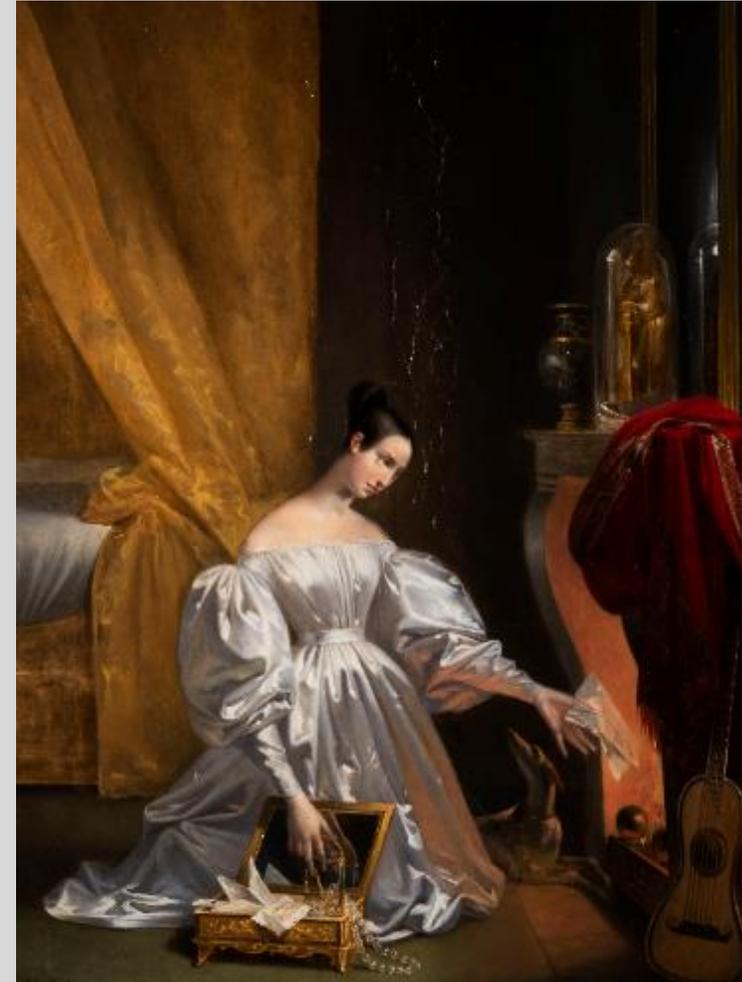
Exposition :

- Salon de 1836, sous le numéro 1267

Provenance :

- Une vente publique à Cologne (Allemagne) en 2007

- Collection Norbert de Beaulieu



En une seule image, ce tableau nous fait déchiffrer l'épilogue d'une affaire amoureuse. Une jolie demoiselle, habillée d'une ample robe de satin blanc à « manches de gigot », est agenouillée dans sa chambre, devant sa cheminée. Partout des étoffes jettent leurs couleurs : le jaune d'or d'une soierie de baldaquin enveloppant le lit, le rouge grenat d'un châle négligemment accroché à l'angle de la cheminée. Celle-ci est vue presque de profil, le feu ne s'y devine que par la lueur orange qu'il produit. Posés sur son entablement, un vase de porcelaine, une pendule de bronze doré sous un globe de verre. Au premier plan, une guitare étonne par sa forme étroite. Aucune maladresse du peintre n'est cependant à incriminer : c'est dans le courant du XIXe siècle que les luthiers ont élargi le corps des guitares, ce que montrent les instruments de collection. La demoiselle puise dans son coffre à bijoux des lettres qu'elle envoie au feu. Une larme coule sur sa joue, son œil bleu est tout embué. A ses côtés se tient un chien, éternel symbole de fidélité. Fidèle, il semble que tout le monde ne l'ait pas été... Le tableau pourrait illustrer des passages de Balzac ou de Stendhal.

Curieusement, les scènes de genre sont plutôt rares dans l'œuvre de Jérôme Lordon, tel que le restituent les titres des toiles qu'il a présentées au Salon de 1806 à 1838. Hormis un ou deux tableaux misérabilistes (*Le Tronc des pauvres*, *Le Retour d'un petit Savoyard*), on y trouve plutôt des sujets historiques (*Marie-Antoinette, reine de France, dans la prison de la Conciergerie* ; *Henri IV à Libourne après la bataille de Coutras*), littéraires (*Atala*, *La Esmeralda et Claude Frolo*) ou religieux (*La Madeleine dans le désert*) - plus quelques portraits. Ce peintre avait la particularité d'être né à la Guadeloupe. Sans doute appartenait-il à une famille de

colons originaire de Libourne, où résidait sa tante à la fin du XVIIIe siècle. Probablement cette origine libournaise lui valut-elle la protection d'un compatriote, le duc Decazes, qui fit acheter en 1819, pour l'église de sa ville, le *Saint-Marc saisi par les soldats pour être conduit au supplice* que Lordon venait d'exposer au Salon.

Autre particularité, Jérôme Lordon avait été reçu à l'âge de treize ans à l'Ecole centrale des travaux publics (future Ecole polytechnique). Il commença sa carrière comme ingénieur-géographe, puis comme artilleur, et devint sous-lieutenant. Puis il démissionna pour devenir l'élève de Pierre-Paul Prudhon, dont il sera l'ami, ainsi que du sculpteur Lemire. En 1828, il sera rappelé par Polytechnique pour y exercer la fonction de maître de dessin, poste qu'il occupera jusqu'à sa mort. Ce qui lui vaut d'être célébré par les polytechniciens comme un condisciple de première génération. Si une douzaine de musées conservent des œuvres de Lordon, ses toiles sont très rares sur le marché.

**24) Attribué à Prosper LAFAYE ou LAFAYE
(Mont-Saint-Sulpice, 1801 – Paris, 1883)**

Un atelier de femmes artistes

Huile sur toile

60 x 90 cm

Au dos, marque au pochoir du fournisseur de toiles à peindre *Vallé & Bourniche – Seuls élèves et Suc(cesseurs) de Belot – 3, rue de l'Arbre-Sec* (adresse utilisée entre 1825 et 1841)

Etat parfait

1835 – 1840

Cadre doré d'origine d'époque Louis Philippe

Provenance :

Une propriété du Sud-Ouest de la France



Par son esprit général, par son traitement minutieux de détails comme les étoffes ou les objets d'art (notamment les plâtres), ce tableau non signé nous paraît très proche des œuvres de Prosper Lafaye. Ce peintre de portraits dans des intérieurs précieux fut, sous la Monarchie de Juillet, l'un des artistes favoris de la famille d'Orléans, avant de devenir un grand maître-verrier et créateur de vitraux. On connaît notamment de lui un célèbre *Atelier de la princesse Marie d'Orléans*, ainsi qu'un portrait du duc et de la duchesse d'Orléans (ill. 1). Mais c'est du portrait du pianiste Pierre-Guillaume Zimmermann par Lafaye que notre composition se rapproche le plus (ill. 2). Nous suggérons cette attribution avec prudence. Ce tableau de femmes n'aurait-il pas été peint par une femme ?



Ill.1 Prosper Lafaye
Atelier de la princesse Marie d'Orléans, 1842
Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Cependant, c'est le sujet même de l'œuvre qui se révèle le plus intrigant. On sait que depuis l'Empire, des ateliers privés étaient spécialement ouverts aux femmes élèves peintres, qui ne se mêlaient évidemment pas aux hommes (notamment pour le dessin d'après des modèles nus). Afin de tenir doublement un atelier pour les hommes et un pour les femmes, des « binômes » d'enseignants s'étaient formés, constitués d'un maître reconnu et d'un professeur féminin (qui pouvait être une épouse ou simplement une amie). Il en allait ainsi des ateliers de François Vincent et Adélaïde Labille-Guiard, de Jean-Baptiste Régnault et Madame Régnault, de Louis Hersent et sa femme Louise, de François Gérard et Eléonore Godefroid, de Léon Cogniet aidé par sa sœur Marie-Amélie et son épouse Caroline Thévenin, d'Abel de Pujol et Adrienne Grandpierre-Deverzy. Les rares images d'ateliers de jeunes femmes que nous connaissons émanent souvent de ces conjointes ou associées : Adrienne Grandpierre-Deverzy a représenté l'atelier féminin d'Abel de Pujol en 1822 (Musée Marmottan), Caroline Thévenin-Cogniet celui de son mari (Musée d'Orléans). Quant aux élèves, elles pouvaient être des femmes du monde désireuses de s'élever à un dilettantisme éclairé. Mais de nombreuses professionnelles sortirent aussi de ces écoles au prix d'un travail acharné, « *ne quittant le pinceau que pour recharger la palette* », allant jusqu'aux cimaises prestigieuses du Salon où elles se montreront toujours plus nombreuses au fil du siècle.

Peut-on toutefois parler ici d'un atelier tenu par un maître ? Manifestement, il s'agit bien d'un atelier plutôt que d'un salon : la pièce est haute, la fenêtre pratiquée presque au niveau du plafond. Des tableaux retournés sont posés à terre

contre le mur. Dans l'angle droit, à moitié cachée par son chevalet, une peintre fait le portrait d'une jeune modèle en robe blanche, installée sur une chaise surélevée. A droite, une élégante habillée de rose, debout, se penche sur une dessinatrice assise qu'elle paraît conseiller. A gauche, tournant le dos à toutes, une cinquième femme se concentre sur un livre, tandis qu'une sixième joue du piano au fond de la pièce. Une guitare pend au mur. Musique et littérature se joignent ainsi à la peinture. La présence d'un professeur masculin n'est nullement suggérée, à la différence du tableau de Grandpierre-Dervizy, où apparaît Abel de Pujol, ou de celui de Caroline Thévenin qui fait figurer une esquisse de Cogniet sur un chevalet. L'impression est plutôt celle d'un salon artistique entre femmes, plus intimiste, plus détendu qu'une école de peinture. Et sans trace d'homme !

L'ameublement de la pièce ne laisse pas d'interroger. Si son cadre reste sobre, les plâtres installés en hauteur sur des consoles témoignent d'un certain luxe. Surtout les objets disposés çà et là, peut-être des accessoires pour des natures mortes, paraissent choisis par un collectionneur. Il y a un plat d'Imari, de précieuses porcelaines chinoises, un livre richement relié, de rares coquillages... Deux tableaux au mur, représentant des intérieurs de cloître, sont typiques d'une récente production «troubadour» : celui de droite pourrait être du lyonnais Fleury Richard. Mais d'autres petits tableaux, munis de cadres Louis XIV, semblent des peintures anciennes. Certes, l'époque n'est pas encore aux accumulations ostentatoires des ateliers de la fin de siècle, avec leurs armures, leurs tapisseries, leur luxueux bric-à-brac. S'agit-il de l'atelier d'une femme peintre d'un milieu aisé, accueillant quelques élèves ? Ou bien d'une réunion de dames de l'aristocratie ou

de la haute bourgeoisie se livrant à une passion commune pour les arts ? Saura-t-on y reconnaître une figure connue ? Cette fascinante image, féministe avant l'heure, a bien des secrets à livrer...



Ill.2 Prosper Lafaye
Portrait de Pierre-Guillaume Zimmermann
Musée national des châteaux de Versailles de de Trianon

**25) Paul Narcisse SALIERES (Carcassonne, 1818 – Marseille, 1908)
Et Adrien WAGNER (première moitié du XIXe siècle)**

Le Désarroi du philosophe Tournier

Huile sur sa toile et son châssis d'origine (toile de Ricois à Paris)

82 x 65 cm

Signée et datée sur la gauche « *Salières et Wagner 1842* »

Bel état de surface (fines craquelures)

Beau cadre doré du début du XIXe siècle (rapporté)

Provenance :

- Galerie Vincent Lécuyer en 2005

- Collection particulière, Bordeaux

Exposition :

Cinquante œuvres extraordinaires - Trésors d'une collection privée. Musée des beaux-arts d'Agen, octobre 2009 – janvier 2010 (étiquette au dos du tableau).



Quelle image, mieux que cette œuvre unique, pourrait illustrer la vie de bohème et les farces des rapins aux temps romantiques ? Décrivons d'abord la scène représentée. Des jeunes gens hilares entourent un malheureux au haut-de-forme tirebouchonné, attablé devant une assiette où lui est servi un chat mort. Ce convive malgré lui a l'air plus accablé, plus résigné que révolté à l'idée d'attaquer ce mets repoussant. De fines lunettes encerclent son regard perdu. Nous savons par une inscription sur l'ancien cadre qu'il est désigné sous le nom de « philosophe Tournier » - une dénomination sans doute sarcastique. Une fille lui tient le menton, dont l'aplomb dans cette trop joyeuse compagnie suggère qu'elle ne se range pas du côté des femmes honnêtes. Dans l'angle inférieur gauche, un pastiche de blason montre Tournier émergeant d'un pot de chambre orné des instruments de la Passion : mais ceux-ci, hormis les clous, sont des seringues, clystères et autres ventouses. A droite, un menu présenté à l'envers mérite d'être déchiffré :

RESTAURANT
Tioul-de-ploum

Potages :

Purée de pierre à fusil..... 2 frs
Consommé du musée Dupuytren * 6#

Entremets :

Huître de l'écaillère au naturel **

Entrées et rôts :

Angola au persil (1) 2 sous
Tiges de bottes au jus..... 4 #
Eléphant à l'oseille..... 500 #
Corne de bœuf en papillote..... 3 #
Tranche d'obélisque aux cornichons..... 999 #

..... Salade de rasoirs..... 24 #
idem de mats de cognac. 113

Pruneaux digérés..... 05 #
Confiture de quelque part (Gratis)

(1) Si l'on mange la peau, 3 sous de supplément

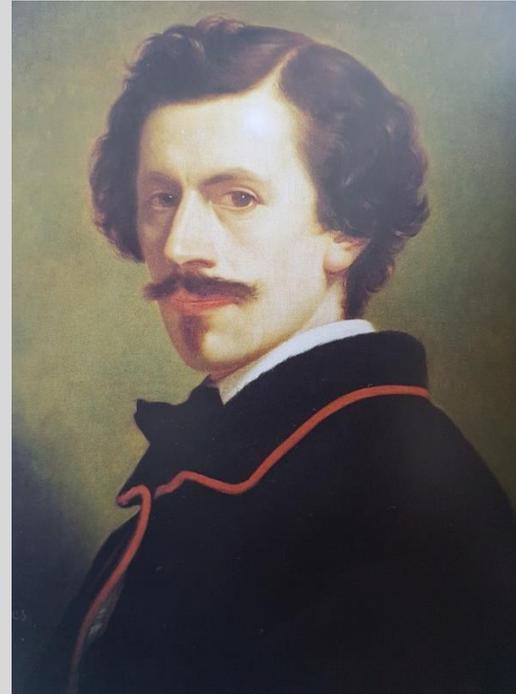
** Le musée Dupuytren était le musée d'anatomie pathologique de Paris, créé en 1835.*

*** L'huître au singulier ne laisse guère de doute sur la grivoiserie de l'allusion.*

**** Probablement faut-il lire « angora » et reconnaître dans ce douteux comestible le chat du tableau.*

Il y a de fortes chances que cette scène scabreuse se situe dans le milieu des deux peintres, âgés d'à peine plus de vingt ans, qui ont tenu à l'immortaliser et à la signer. Le premier, Narcisse Salières, élève d'Ingres et de Delaroche, est bien connu dans l'Aude et dans l'Hérault. Fils d'un modeste retordeur de laine, il bénéficia d'une bourse en 1840 pour aller étudier aux Beaux-Arts de Paris sous la direction de Paul Delaroche. Faut de moyens, il revint en 1847 s'établir à Montpellier comme professeur de dessin. Auteur d'un procédé de « gravure diaphane », il communiqua son invention à l'Académie des lettres et sciences de Montpellier. Il participa aux salons de la province et à ceux de Paris, décora des églises, plaça des tableaux au musée Fabre (*Le marchand de plaintes*) et au musée de Carcassonne (*Cimabue rencontre Giotto*, médaille d'or au Salon de la ville en 1876). Un autoportrait que Narcisse Salières peignit dans sa jeunesse (**ill. 1**) nous montre qu'il n'est autre que le premier rieur de profil sur la droite de notre composition (**ill. 2**).

Le second peintre, du nom de Wagner, a laissé si peu de traces que le dictionnaire Bénézit ne le cite même pas. Sans doute s'agit-il d'Adrien Wagner, habitant 13, rue de Seine, qui commence une courte carrière de portraitiste au Salon de 1841 et disparaît après 1844. Notre tableau étant daté de 1842, cet Adrien Wagner en est le plus probable co-auteur. Sans doute avait-il quelques années d'avance sur Narcisse Salières, entré aux Beaux-Arts en 1840.



Ill.1 Paul Narcisse Salières
Autoportrait
Huile sur toile



Ill.2 *Détail de notre tableau*

Sorte de « private joke » qui gardera toujours sa part d'énigme, notre toile satirique pourrait correspondre à un bizutage – rituel initiatique attesté dès le Moyen Age, mais que les grandes écoles du XIXe siècle ont vigoureusement réactivé. Elle pourrait aussi célébrer les fâcheuses conséquences d'un pari perdu. Mais son intérêt premier n'est-il pas ailleurs ? Ce tableau – qui n'est évidemment pas conçu pour être vu au Salon - se permet de casser tous les codes. Ceux de la décence et du bon goût, cela saute aux yeux. Mais aussi ceux du portrait. Autour du pauvre Tournier peint à mi-corps, - préfiguration involontaire de Charlot -, les visages des moqueurs sont comme des masques de comédie accrochés aux bords du tableau, certains coupés à mi-profil. Leur rire franc et même fracassant, restitué avec une sidérante vérité, constitue une rareté dans l'art – notamment en une époque qui se partageait entre la froideur des néoclassiques et le pathos des romantiques. Rappelons que le rire passa longtemps pour vulgaire. Simple mais ingénieuse, servie par un pinceau précis, la composition a avant l'heure l'efficacité du réalisme.

S'offre enfin un témoignage jubilatoire de la vie des artistes entre soi, hors des regards de la bourgeoisie. Cet épisode obscène et cocasse trouve sa place entre la débauche allègre des *Bentvueghels*, dans la Rome de Caravage, et les farces saugrenues des Incohérents ou des Zutistes à la fin du siècle. La bohème qui s'exhibe ici n'est pas celle de peintres chlorotiques agonisant dans une soupente, mais de bons vivants à la joie sonore.



Détail

26) Edouard Traviès de Villers (Doullens, 1809 – Paris, 1876)

Le Roi des Gobe-Mouches ou Moucherolle à huppe transverse
Ménure lyre

Dessin original pour la planche 2 des *Oiseaux du Dictionnaire universel d'histoire naturelle* dirigé par Charles d'Orbigny, paru en 1849

Mine de plomb, plume et encre noire, aquarelle sur bristol

27 x 21 cm

Signé et daté 1839

Grue couronnée
Ibis huppé

Dessin original pour la planche 9 des *Oiseaux du Dictionnaire universel d'histoire naturelle*

Mine de plomb, plume et encre noire, aquarelle sur bristol

27 x 21 cm

Signé et daté 1839

Connu du grand public pour ses grandes lithographies qui représentent des trophées de gibiers à plume pendus à un clou sur un trompe-l'œil de boiseries, - vrais best-seller de la gravure commerciale au XIXe siècle -, Edouard Traviès est avant tout l'un des plus grands illustrateurs scientifiques de son siècle en matière de zoologie et d'ornithologie. Il a ainsi illustré le *Voyage autour du monde* de Laplace et Gervais (1836-1839), l'*Histoire naturelle générale* de Buffon (1853-1857), *Le Règne animal* de Georges Cuvier, la *Nouvelle Galerie d'histoire naturelle* de Lacépède et le *Dictionnaire universel d'histoire naturelle* de Charles Henry Dessalines d'Orbigny (auquel sont destinés nos dessins), et bien d'autres ouvrages encore. Habitant rue Lacépède, près du Jardin des plantes, il se tenait au plus près du milieu savant de l'histoire naturelle, qui le sollicitait abondamment pour l'élégance et la précision de ses compositions. Parallèlement à ses travaux d'édition, Traviès, de 1831 à 1866, a exposé au Salon de nombreuses aquarelles figurant des oiseaux ou parfois des insectes ou des papillons.

Modèles de deux planches d'oiseaux reproduits en lithographie, nos dessins montrent qu'une démarche scientifique peut aller de pair avec l'excellence artistique. La parfaite maîtrise du trait s'accompagne d'un grand raffinement dans les couleurs – ici merveilleusement conservées. Signalons que l'oiseau-lyre, célèbre chanteur dont la queue évoque l'instrument de musique, est un symbole de l'Australie, présent sur la pièce de dix cents.



27) Marc Gabriel Charles GLEYRE (Chevilly, canton de Vaud, 1808 – Paris, 1874)

Les Dormeuses au bord de l'eau

Huile sur papier collée sur panneau biseauté

13 x 16,5 cm

Signée en bas à droite en rouge : *Gleyre*

Quelques repiquages sur les bordures et sur l'angle supérieur droit. Vernis ancien épargné par le nettoyage dans l'angle de la signature.

Cartouche ancien indiquant le nom de l'artiste et la date d'exécution (1840)



Charles Gleyre est l'un des artistes les plus singuliers de son temps. Très tôt orphelin, homme réservé, maladif et mélancolique, il sera tracassé par sa pauvreté jusqu'au succès colossal du tableau qu'il présenta au Salon de 1843 : *Le Soir* (rebaptisé par le public *Les Illusions perdues*) – tableau qui constitue sans doute l'une des plus captivantes images symbolistes du XIXe siècle. Elève de Louis Hersent, Gleyre avait complété sa formation en Italie avant d'effectuer un long voyage en Egypte. Il tira de ce voyage de superbes aquarelles orientalistes, mais aussi une affection des yeux qui le rendra peu à peu presque aveugle. Installé à Paris dès 1838, il sera amené à reprendre l'atelier de Paul Delaroche, où il délivrera gratuitement un enseignement assez libéral. Certains « Néo-Grecs » du Second Empire, comme Jean-Louis Hamon ou Henri-Pierre Picou, seront ses élèves. C'est d'ailleurs dans l'Antiquité rêvée de Gleyre, traitée avec une perfection cristalline, que la peinture néo-grecque du Second Empire trouve ses origines (une autre source étant Ingres). Plusieurs futurs impressionnistes se formeront aussi dans son atelier et y noueront une amitié : Renoir, Bazille, Monet et Sisley. Devenu célèbre, Gleyre sera considéré comme un héros national à Lausanne, dont le musée a collectionné ses œuvres. Ne cherchant pas les honneurs, n'arrivant souvent pas à finir ses toiles, l'artiste mourra en visitant une exposition, foudroyé devant un tableau d'Ingres, comme le Bergotte de Proust.

Faut-il voir une scène saphique dans ces deux femmes enlacées, allongées contre la berge d'un ruisseau, dans un sous-bois traité en jus et en touches allusives ? L'une dort tendrement sur le sein de l'autre, dont s'offre le nu voluptueux. On pense évidemment au *Sommeil* de Gustave Courbet (1866, Petit Palais). On pense aussi à la passion de l'époque pour la mythique poétesse Sapho, célébrée par

Théodore de Banville ou Paul Verlaine ; aux vers de Baudelaire sur Lesbos « où les Phrynés l'une l'autre s'attirent ». Rien ne dit cependant que Gleyre eût mis cette intention dans notre petit tableau, qui relève sans doute de la pochade intime. Le titre de *Sapho* qui a été donné à l'une de ses peintures (1867 ; Musée de Lausanne) est posthume, car l'œuvre semble plutôt représenter une Pompéienne dans son cabinet de bain.

Pourtant certaines compositions du Suisse dégagent un érotisme stupéfiant. Il n'est qu'à regarder sa *Danse des bacchantes* (1849 ; Musée de Lausanne ; **ill. 1**), commandée par le roi d'Espagne. Certains des corps nus sont pris de convulsions qui évoquent l'extase. Surtout, la bacchante couchée sur le dos dans l'angle gauche, comme épuisée par la jouissance, rappelle la *Femme piquée par un serpent* de Clésinger (qui fit scandale en 1847) et aurait pu inspirer seize ans plus tard la *Femme au perroquet* de Courbet. Le nu de notre tableau s'avère très proche de cette bacchante – et plus proche encore de son esquisse peinte (**ill. 2**). D'autant que sur cette esquisse figure aussi une étude de tête dont la coiffure est analogue à celle de notre dormeuse. Autre détail remarquable : dans sa *Danse des bacchantes*, Charles Gleyre, à l'inverse des conventions, n'a mis aucun élément masculin, ni homme ni faune, si ce n'est la minuscule statue d'un Bacchus perchée sur une colonne ! Seules des femmes sont livrées à l'*hubris* de la bacchanale... Il est tentant, dès lors, de voir dans nos dormeuses enlacées une préfiguration de cette rêverie antico-érotique que furent les *Bacchantes*.



III.1 Charles Gleyre
La danse des Bacchantes, 1849
Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts



III.2 Charles Gleyre
Etude pour la danse des Bacchantes, vers 1849
Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts

28) Gabriel Alexandre DECAMPS (Paris, 1803 - Fontainebleau, 1860)

Liberté ou la mort

Huile sur son châssis et sa toile d'origine

21 x 26,5 cm

Inscription ancienne au dos sur le châssis : « *Donné par Decamps... 1849 / à son ami Baccuët* » (Prosper Baccuët était un peintre orientaliste contemporain de Decamps)

Provenance :

Collection particulière, Bordeaux



La manière de ce petit tableau satirique trahit le pinceau de Decamps. C'est une matière épaisse, fouillée, une maçonnerie picturale typique de cet artiste en rupture avec les classiques. Quel en est le sujet ? Est-ce une singerie, l'une des spécialités de Decamps ? On peut en effet trouver chez lui des singes peintres dans des attitudes très proches du personnage de notre toile. Mais ce dernier semble pourtant bien humain. N'est-ce pas un plutôt un peintre dépressif que cet être au visage gris, aux oreilles pointues, qui barbouille tout de noir une toile posée contre un buste d'Homère ? L'ensemble du décor répond au mythe romantique de la bohème et de l'artiste maudit : soupenne sordide, couche de paille, bouteille et verre et vin, crâne sur une étagère et violon pendu au mur... Il s'y ajoute un regard désillusionné sur les symboles révolutionnaires remis au jour par la Révolution de 1848, et sur cette liberté, cette fraternité proclamées alors que l'artiste souffre de misère et de solitude. Un buste ridiculement affublé d'un bonnet phrygien, des mains qui s'étreignent, l'inscription *Liberté ou la mort* sur la pente des combles, révèlent la distance prise par Decamps à l'égard des événements. Edouard Bénézit a souligné les difficultés du peintre au cours de cette période où il fut tenu à l'écart du Salon. Ce tableau en est un témoignage.



Détail

29) Armand LELEUX (Paris, 1818 - 1885)

Fripière (souvenir d'Espagne)

Huile sur toile

Signée en bas à gauche

33 x 41 cm

Etat parfait

Beau cadre en bois du milieu du XIXe siècle

Provenance :

- Vente d'un fonds familial Armand Leleux

Exposition :

Oeuvre présentée au Salon de 1850 sous le numéro 1955 avec ce titre et la mention
« à l'auteur »



Frère cadet du peintre Adolphe Leleux, - l'un des premiers réalistes -, Armand fut l'élève d'Ingres, qu'il accompagna à Rome où il passa deux ans à faire des copies sous sa direction. A partir de 1839, il exposa au Salon des sujets bretons ou montagnards, dans la même veine rustique que son frère. En 1846, il obtint une mission en Espagne et arriva à Madrid avec une lettre de recommandation d'Ingres pour son ami Madrazo. Il parcourut plusieurs provinces ibériques, dont l'Andalousie, et en tira des sujets pittoresques qu'il présenta au Salon jusqu'en 1853. Par la suite, il s'intéressa surtout à l'Allemagne et à la Suisse, où il rencontra son épouse, elle-même peintre de talent. Vivant entre Paris et le château de Dardagny, le couple Leleux recevait souvent des amis tels que Camille Corot, Eugène Sue ou Théophile Gautier.

Comme Adrien Dauzats ou Pharamond Blanchard, Adolphe et Armand Leleux appartiennent à la génération romantique qui a découvert l'Espagne et s'est efforcée d'en exprimer les aspects typiques. Sans doute considéré par Armand comme l'un de ses meilleurs, puisqu'il a décidé de le conserver, notre tableau choisit un sujet « pittoresque », c'est-à-dire assez original pour être peint -, sans verser dans l'espagnolade de convention. On est frappé par ce patchwork de couleurs vives que constitue l'étal de la fripière, feu d'artifice chromatique à l'opposé du « jus de chique » qui assombrissait trop souvent la peinture de cette époque.



Détail

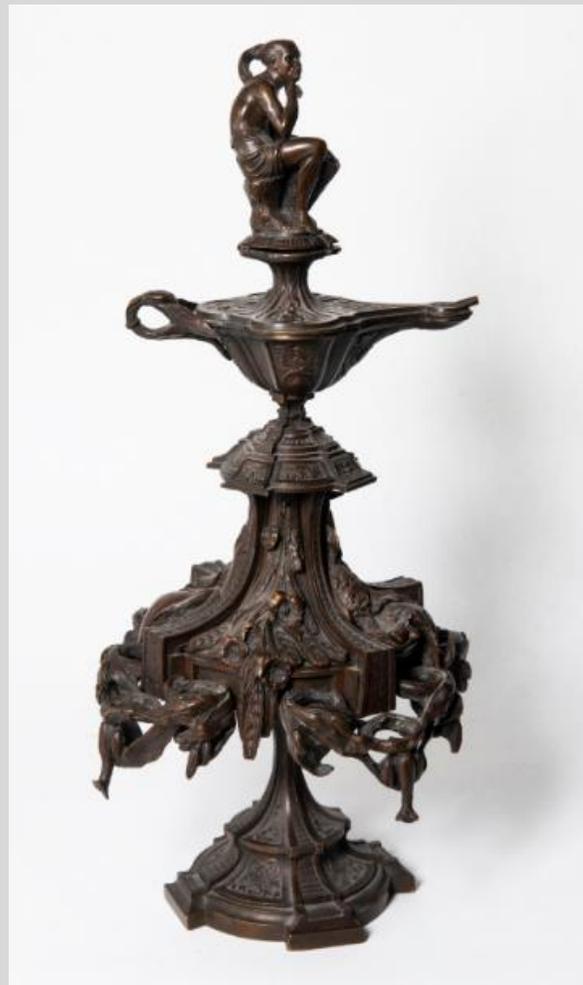
30) Ecole française d'époque Louis-Philippe

Porte-cigares couronné par une figure d'Indien

Bronze à patine brune

Hauteur : 38,5 cm

Etat parfait

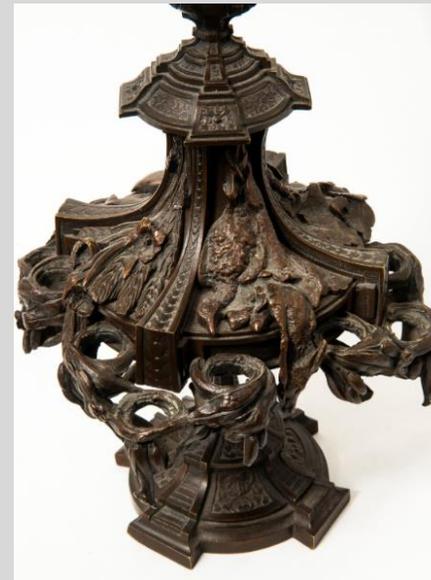


Les années 1830 sont marquées par une extraordinaire ascension des bronzes d'art au détriment d'autres matières comme le biscuit. La ferveur pour l'antique se perd, tandis que le public s'éprend de la Renaissance dont on veut imiter les bronzes à patine brune. On parle d'ailleurs de bronzes patinés « au florentin » qui s'accordent avec un goût nouveau pour des intérieurs sombres, meublés dans le style du Moyen Age ou du XVIe siècle. Les techniques progressent dans les ateliers, permettant de livrer des bronzes de plus en plus sophistiqués. A côté des statuette dont la production se multiplie, les bronziers produisent en quantité des objets d'art décoratif où la virtuosité s'allie souvent à la fantaisie. De grands sculpteurs comme Henri de Triqueti, Joseph Feuchère, Claude-Aimé Chenavard, donnent des modèles pour des aiguières, des surtouts de table, des candélabres, des pendules, des dagues, *etc.* Barye lui-même, dans son catalogue de 1847, propose parmi ses petits bronzes des chandeliers, des coupes, des encriers, des socles, et précise que ses statues peuvent être adaptés en pendules. L'art des bronziers irrigue la décoration intérieure : le sommet sera atteint avec le célèbre surtout de table commandé par le duc d'Orléans, pour lequel Barye concevra ses chasses aux fauves.

Dans ce registre, nous proposons un bronze ingénieux, malheureusement dépourvu de toute signature d'artiste ou marque de fondeur : il s'agit d'un porte-cigares, sans doute destiné à être posé sur un buffet pour offrir des cigares lors de réceptions. L'objet est conçu comme un candélabre dont la partie centrale est une sorte de plateau couvert d'ornements naturalistes : trophées de gibiers et de poissons, chutes de vigne ou d'épis de blé. Des trompe-l'œil de branchages enroulés forment des alvéoles où l'on place les cigares. Au sommet est une lampe

à l'huile de forme antique qui sert de briquet. Un Indien assis tenant une corbeille sert de couronnement. La ciselure est incisive, la patine brune est riche et sans lacunes.

Cet objet raffiné nous rappelle que c'est dans la première partie du XIXe siècle que l'usage du cigare (et bientôt de la « cigarette » dont la production débuta en Espagne dans les années 1820) commença à supplanter l'usage de la pipe ainsi que du tabac à priser ou à chiquer. C'était une marque de distinction, ce qui explique la création d'un article de luxe pour l'offrir à des invités.



Détail

**31) Frédérique Emilie Auguste O'CONNELL, née MIETHE
(Postdam, 1823 – Paris, 1885)**

Portrait de Rachel Félix, dite Rachel (1821 – 1858)

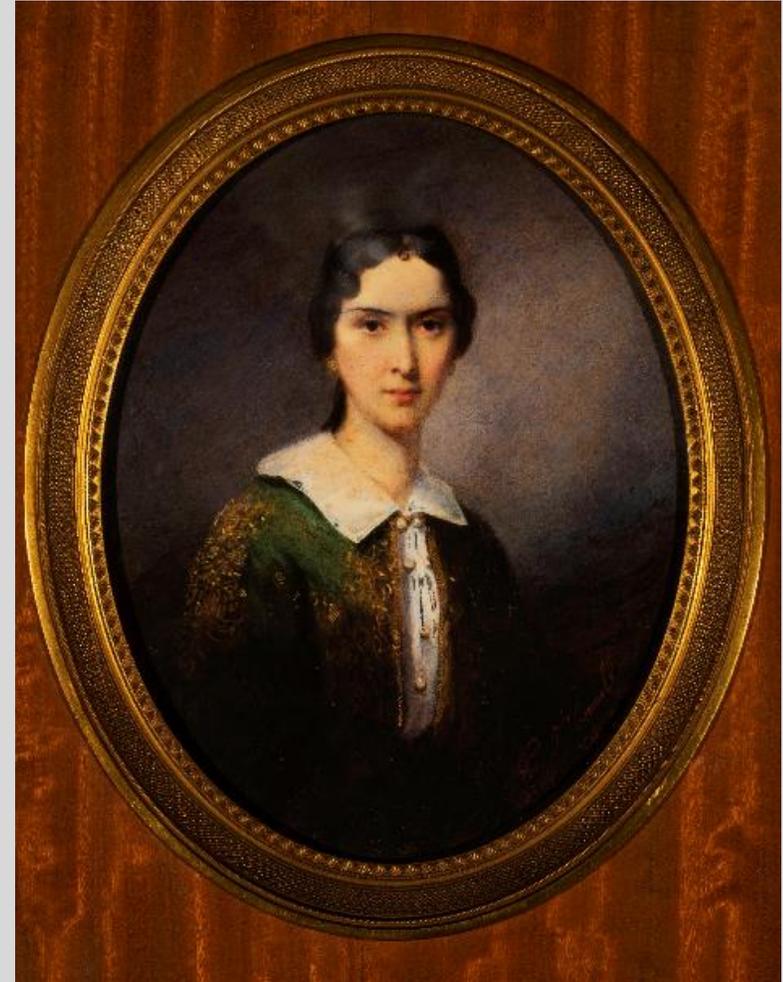
Miniature de format ovale
Aquarelle et gouache, 14,5 x 11,5 cm
Signée en bas à droite et datée 1852
Excellent état de conservation
Encadrement ancien

Provenance :

Collection Norbert de Beaulieu

Exposition :

Portraits de l'époque romantique. Exposition au Domaine départemental de la Vallée-aux-Loups – Maison de Chateaubriand, 2014. Reproduit et commenté page 62 du catalogue.



« *Quand elle paraissait*, dira de Rachel Théophile Gautier, *elle vous reportait tout de suite à l'Antiquité la plus pure.* » Née dans un milieu juif très pauvre, Rachel s'impose dès ses dix-sept ans au Théâtre-Français. Son interprétation nouvelle des héroïnes de Corneille, Racine et Voltaire la rend célèbre en remettant à la mode la tragédie classique face au drame romantique. Actrice adulée jusqu'à sa mort, elle se distingue aussi par ses conquêtes. Elle a un enfant du comte Walewski, fils de Napoléon, et le prince Jérôme Napoléon fera construire pour elle la fameuse « Maison pompéienne » de l'avenue Montaigne, qu'elle n'occupera jamais. Mythe national, Rachel meurt en 1858 de la tuberculose, âgée de trente-sept ans. Elle sera un modèle pour Sarah Bernhardt.

De nombreux artistes ont représenté Rachel, généralement dans l'un de ses rôles. On connaît les portraits du sculpteur Jean-Auguste Barre, des peintres William Etty, Edouard Dubufe, Jean-Léon Gérôme (qui a fait d'elle une fascinante allégorie de la Tragédie). Mais pour le meilleur et pour le pire, une femme peintre attachera aussi son nom à la tragédienne. Née allemande, Frédérique Miethé, épouse du militaire Adolphe O'Connell, eut son heure de gloire sous le Second Empire. Bonne portraitiste, aquafortiste sensible, Madame O'Connell exposa au Salon de 1846 à 1868. Ouvrant un atelier à Montmartre, elle y reçut des élèves de la bonne société et tint un salon artistique et littéraire. L'on y vit Alexandre Dumas ou Théophile Gautier. En 1853, l'Allemande réalisa un très expressif portrait de Rachel en Phèdre. Le succès de ce tableau lui inspira l'idée saugrenue, à la mort de Rachel, d'imaginer celle-ci sur son lit de mort. Objet de scandale, l'image lui vaudra les foudres de ses héritiers et une condamnation judiciaire pour atteinte à la vie

privée. L'affaire lui fit perdre l'estime du public et sa clientèle finit de s'évanouir avec la chute du Second Empire. Frédérique O'Connell mourra oubliée dans un asile psychiatrique. Sans doute la dernière tragédie de Rachel...

Datée de 1852, notre miniature a probablement été peinte en même temps que le portrait de Rachel en Phèdre, présenté au Salon de 1853. L'effigie étant plus intime, l'actrice s'y montre au naturel, sans posture théâtrale. On reconnaît parfaitement l'ovale célèbre de son visage, masque pâle percé par deux yeux noirs sous la sombre arabesque de ses sourcils. De son regard émane une fascinante expression, une sorte de volonté farouche adoucie par un rien de spleen. Entre plusieurs portraits de scène, celui-ci, simple et direct, nous offre peut-être l'image la plus sincère de Rachel.

**32) Jean-François-Maurice-Arnaudl, baron Dudevant, dit Maurice SAND
(Paris, 1823 - Nohant-Vic, 1889)**

Sept études pour des costumes de comédie :

Le Passeport

Le Vieux

Le Panorama

Quatrième tableau - Extirpadan

Le Père Latuile

Prologue - Goinfrinos

Canal Saint-Martin

Dessins sur papier brun au crayon rehaussés d'encre, d'aquarelle et de gouache

Chacun : 25 x 16 cm

Montés sur des feuilles sans doute tirées d'un album du XIXe siècle : 22,5 x 30 cm

Années 1850 ou 1860

Provenance :

- Bibliothèque d'Aurore Sand
- Un expert parisien ayant racheté une partie de cette bibliothèque







Fils du baron Casimir Dudevant et d'Aurore Dupin, – future George Sand -, Maurice Sand a passé la plus grande partie de son existence auprès de sa mère, avec laquelle il est enterré à Nohant. Cet attachement fusionnel ne tenait pas à un manque de personnalité ou de talent : touche-à-tout surdoué, Maurice fut peintre, illustrateur, romancier, grand voyageur (il accompagna le prince Jérôme Napoléon aux Etats-Unis et laissa plusieurs volumes de dessins de voyages), entomologiste (captivé par les papillons, il a écrit un *Catalogue raisonné des lépidoptères du Berry et de l'Auvergne*), maire de Nohant et... montreur de marionnettes ! George voulant qu'il fût peintre, il entra d'abord dans l'atelier du Suisse Barthélémy Menn, puis, en 1840, dans celui d'Eugène Delacroix, dont il fut quasiment le seul élève. S'il réalisa quelques peintures, c'est dans l'illustration qu'il devait s'accomplir. Il a notamment réalisé des dessins fantastiques pour les *Légendes rustiques* de George Sand. Bien sûr, il a illustré ses propres ouvrages, dont une histoire de la commedia dell'arte : *Masques et bouffons* (1861). En 1862, il se maria avec Lina Calametta, fille d'un disciple d'Ingres, elle aussi captivée par sa belle-mère (« *J'épouse Maurice car je ne peux pas épouser sa mère* »). Lina lui donnera deux filles, Aurore et Gabrielle.

Les soirées étant longues à Nohant après le dîner à 17 heures, on y faisait beaucoup de théâtre en famille. Les nombreux visiteurs de la maison, les voisins, les domestiques en formaient le public. Maurice Sand était acteur et dessinait des costumes, Chopin jouait au piano. Puis, en 1847, Maurice conçut un théâtre de marionnettes qui deviendra l'une des passions de sa vie. Il commença par une installation rudimentaire qu'il ne cessera d'agrandir et de perfectionner, jusqu'à monter deux autres théâtres à Paris pour jouer devant une société distinguée.

Inventif et spirituel, il fabriquait lui-même les décors et les personnages, dont les têtes étaient en bois peint, les corps en tissu et en papier mâché. Il écrivait également des textes burlesques qui supportaient une part d'improvisation, mais reposaient sur des livrets, s'apparentant à des pièces de boulevard. Certains furent d'ailleurs publiés en recueil. Toute sa fantaisie éclatait dans les titres (*L'Auberge du haricot vert, Le Spectre chauve, Zut ! ou la petite chaussette bleue, La Chambre bleue - Comédie de famille mêlée de chiens et de bruits, etc.*) comme dans les noms des personnages (*Olympia Nantouillet, Lord Dur, Ursule Friturin, Sautelacoupkoff, etc.*)

Nos dessins sont-ils liés à ce fameux théâtre de marionnettes ? Il est plus vraisemblable qu'ils relèvent des autres activités théâtrales qu'eut Maurice Sand à Paris, qui travailla avec des salles comme le Théâtre des Folies-Concertantes. Comparés à la production ordinaire des dessinateurs de théâtre, ces projets de costumes brillent par un humour immanent, un esprit où se retrouve un peu du génie de la famille Sand.

33) Jacques Ferdinand HUMBERT (Paris, 1842 - 1934)

César dans la barque

Huile sur toile

150 x 200 cm

Signée en bas à droite

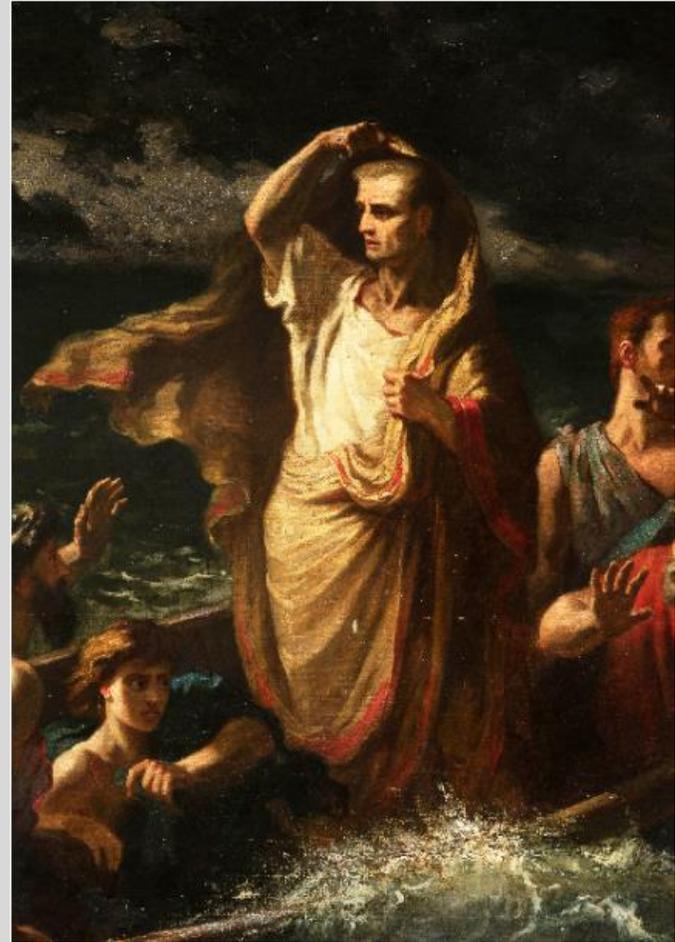
Dans son cadre doré d'origine (à restaurer)

Bon état de surface, nettoyage à prévoir

Circa 1865

Provenance :

Une collection particulière de la région parisienne



Détail



« *Il passa de même, pendant l'hiver, de Brindes à Dyrrachium, au milieu des flottes ennemies. Comme les troupes qui avaient ordre de le suivre n'arrivaient pas, malgré les messages qu'il ne cessait d'envoyer, il finit par monter seul, en secret, la nuit, sur une petite barque, la tête couverte d'un voile ; et il ne se fit connaître au pilote, il ne lui permit de céder à la tempête, que quand les flots allaient l'engloutir.* »

Suétone

Jules César, 58

Sa prudence et sa témérité

Entré à l'École des Beaux-Arts en 1861, Ferdinand Humbert fut l'élève de Picot, Cabanel et d'Eugène Fromentin. Il exposa au Salon, dès 1865, des sujets historiques ou religieux, et remporta très vite des médailles. Nommé professeur aux Beaux-Arts, il fonda aussi sa propre académie, avec Henri Gervex, en reprenant l'atelier de Cormon, boulevard de Clichy. Grand décorateur, il réalisa des fresques au Panthéon (*La Fraternité et L'Humanité*), un plafond pour le Petit-Palais (*Le Triomphe de Paris*), des pendentifs pour l'Hôtel de Ville de Paris (allégories des provinces françaises), des panneaux muraux pour la salle des mariages du XV^e arrondissement. Il fut également un bon portraitiste mondain. L'Institut l'a accueilli parmi ses membres.

Thème peu ordinaire, *César dans la barque* a été donné comme sujet définitif pour le concours du Prix de Rome de 1855. Aucun premier grand prix ne fut décerné

cette année-là. Le second grand prix fut accordé à François Camille Clère (Musée des beaux-arts de Valenciennes). Jules-Elie Delaunay participa aussi au concours (Musée des beaux-arts de Nantes). Tout autre est l'ambition de Ferdinand-Humbert, une dizaine d'années plus tard, qui a voulu ici composer un tableau de Salon aux dimensions imposantes (mais nous n'avons pu trouver dans quelle manifestation il aurait pu l'exposer). Il est probable que son *César* soit une œuvre de jeunesse : sa première toile présentée au Salon, en 1865 fut un autre sujet romain : *La Fuite de Néron*. Vraisemblablement, l'artiste a consulté à l'École les esquisses des élèves montés en loge – notamment celles de Renaud et Romagny, dont les compositions sont proches de la sienne. Cette chaloupe égarée de nuit dans la tempête, avec ses passagers apeurés (sauf le César impassible qui se dévoile à eux, debout et droit comme une statue, sans craindre les remous), a certes un faux air de *Barque du Dante* par Delacroix. Mais le traitement de la mer et du ciel, avec les beaux empâtements des nuages et de l'écume qui balaient l'obscurité de la nuit, évoque déjà les marines de Courbet.

Galerie l'Horizon Chimérique

17, rue Roger Allo- 33000 Bordeaux

 : j.sargos@orange.fr

 : 06.80.03.12.30