

EXPOSITION

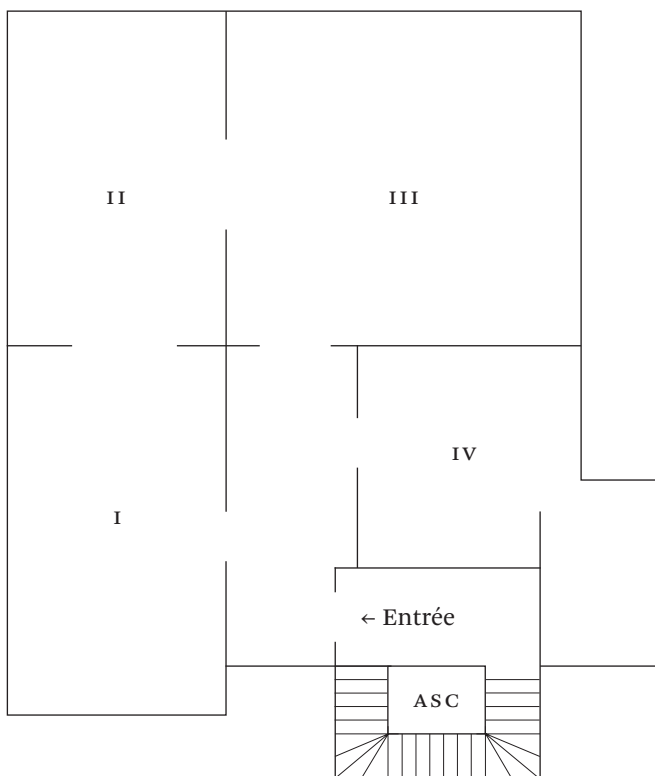
MES CHERS AMIS

*Le dessin dans les collections
d'artistes français au
XIX^e siècle*



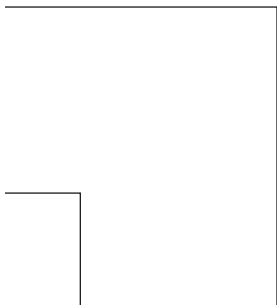
Fondation Custodia
121, rue de Lille · Paris VII

17 octobre 2026 – 17 janvier 2027



Plan de l'exposition

- I SOUVENIRS
- II FIDÉLITÉS
- III INGRES ET DELACROIX
- IV PORTRAITS DE
 COLLECTIONNEURS



AU XIX^e siècle, les artistes s'entourèrent des œuvres de leurs confrères, par amitié, admiration ou fidélité. Ils accordèrent parmi celles-ci une place toute particulière au dessin, forme d'expression intime par excellence. Les feuilles qu'ils réunirent disent leurs goûts, leurs moyens financiers et leurs réseaux. Cette exposition en propose une sélection qui met en lumière la variété de ces relations. Ces œuvres sur papier conservées dans les portefeuilles des artistes, accrochées dans leur atelier ou dans leur salon, parfois dans l'intimité de leur chambre, racontent une histoire des collections mais aussi des liens sociaux et affectifs entre ces chers amis.

L'exposition s'ouvre sur un choix de dessins conçus comme des souvenirs : des portraits échangés qui témoignent d'une amitié ou d'une collaboration. Elle s'attache à évoquer la question spécifique des fidélités : celle des disciples pour un maître, d'un maître pour ses élèves ainsi que celle qui unit entre eux des camarades d'atelier ou les tenants d'un mouvement. Les œuvres exposées, acquises ou recueillies par des artistes, marquent ici leur appartenance à un groupe. Figures majeures au milieu du siècle, Ingres et Delacroix ont exercé une fascination sans égale sur leurs confrères. Les dessins de leur main recueillis par des peintres, des sculpteurs, des architectes, des graveurs ou des musiciens tiennent dans cette exposition une place de choix. Le parcours s'achève sur une évocation sélective de quelques collections d'artistes où les feuilles de contemporains étaient nombreuses, comme celles de Turpin de Crissé, David d'Angers et Jean Gigoux ou un peu plus tard celles de Léon Bonnat et Edgar Degas. Par ces souvenirs, les collectionneurs présentés ici nous offrent leur regard d'artiste.

Souvenirs

PORTRAITS, autoportraits, portraits de famille, feuilles dédicacées ou offertes témoignent de relations personnelles et professionnelles entre artistes. Certains dessins naissent dans le cadre d'une amitié formée à l'atelier, à l'École des Beaux-Arts, à la Villa Médicis ou dans les cercles de sociabilité artistique. D'autres gardent la mémoire d'une collaboration ou d'une admiration.

Collection Émile Signol (1804-1892)

1 — Paul Flandrin (1811-1902)

Portrait d'Émile Signol, 1835

Graphite

Paris, Beaux-Arts de Paris

Pendant son séjour à Rome, Paul Flandrin dessina le profil de ses camarades les plus proches, parmi lesquels son frère Hippolyte et ses amis Ambroise Thomas, Ernest Boulanger ou Émile Signol. La formule ne varie pas : modèle assis, chaise à barreaux en arrière-plan, fond laissé vide, trait de graphite aigu et économe. Le buste de Signol, enveloppé d'un ample manteau à grand col, oriente toute l'attention vers le visage ; la vue latérale révèle un profil ferme et net qui rappelle l'art de la médaille et les primitifs italiens. Signol ne se sépara jamais de cette feuille que sa veuve offrit après sa mort à l'École des Beaux-Arts de Paris, en souvenir des « intenses années de bonheur » romaines de son époux.

Collection Ambroise Thomas (1811–1896)

2 — Hippolyte (1809–1864) et

Paul Flandrin (1811–1902)

Double portrait croisé, 1835

Graphite

Paris, musée du Louvre

Cette double effigie est une œuvre singulière parmi les portraits dessinés au XIX^e siècle. Il ne s'agit pas en effet d'un double autoportrait, mais des deux frères Flandrin dessinés l'un par l'autre. Dedicacée « à leur ami Thomas », l'œuvre était destinée au compositeur Ambroise Thomas et elle célèbre une amitié née à la Villa Médicis où le musicien et Hippolyte étaient pensionnaires. Paul a représenté son frère de profil ; Paul est figuré de face par Hippolyte, qui place dans sa main un carton à dessin, signe de son talent. Après avoir produit ce saisissant témoignage mutuel de leurs dons de dessinateurs, les deux frères offrirent ce portrait au musicien avant son départ de Rome. L'œuvre est ainsi le fruit d'une relation entre trois jeunes hommes, unis par des liens fraternels et artistiques.

Collection Paul (1815–1884) et Raymond Balze
(1818–1909)

3 — Hippolyte Flandrin (1809–1864)

Portrait de Raymond Balze, 1840

Graphite

Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt

La présence dans la collection des frères Balze de caricatures de la main de Paul Flandrin et de deux dessins d'Hippolyte témoigne d'une véritable fraternité artistique née au cours des années de cohabitation romaine, à la Villa Médicis. Les affinités entre les

frères Flandrin et les frères Balze furent profondes : tous élèves d'Ingres, ils participèrent à Rome à la campagne de copies des Loges du Vatican, avant que les Balze poursuivent avec celle des Chambres de Raphaël. C'est à la charnière de ces deux chantiers que se place ce portrait, dessiné au cours d'un séjour de Raymond à Paris durant l'été 1840.

Collection Hippolyte Flandrin (1809–1864)

4 — Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867)

Portrait d'Hippolyte Flandrin, 1855

Graphite

Lyon, musée des Beaux-Arts

Hippolyte Flandrin entra dans l'atelier d'Ingres en 1829 et fut son premier élève à obtenir le Grand Prix. Ils vécurent une exceptionnelle proximité à Rome entre 1835 et 1838, puis reprirent leur fréquentation au retour d'Ingres en France. Ils collaborèrent notamment au château de Dampierre. Ingres conserva plusieurs œuvres de son élève, dont son premier portrait peint par Hippolyte, témoignage de la réciprocité instaurée dans l'atelier. Ingres dessina cette effigie d'Hippolyte en 1855, au moment de l'Exposition universelle : ce portrait au regard profond est l'un des rares qu'il consacra à un élève, qualifié d'« ami et grand artiste » dans la dédicace de l'œuvre.

Collection Charles Cicéri (1782–1868)

5 — Fortuné Delarue (1782–1857)

La Famille Cicéri, 1829

Plume et encre grise, aquarelle et gouache
sur un tracé au graphite

Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt

La maîtrise de la technique, les coloris délicats et le lavis vapoureux du dessin restituent avec finesse une atmosphère brumeuse. Le groupe des figures, installé sur un promontoire dominant l'immensité du paysage, offre un spectacle saisissant. L'on a supposé que l'aquarelliste Delarue fût un temps engagé à l'une des filles Cicéri. L'union ne se réalisa pas. Charles Cicéri, peintre et décorateur à succès, conserva cette feuille comme souvenir. Fortuné Delarue, lui, décéda près de trente ans plus tard, célibataire et sans renommée particulière. Il reste désormais de son œuvre cette feuille, de très grande qualité.

Collection Pierre Edmond Hédouin
(1820–1889)

6 — Gustave Doré (1832–1883)

Portrait de la fille du graveur Hédouin, vers 1877

Graphite et aquarelle sur carton

Pontoise, Musée d'Art et d'Histoire Pissarro –
Pontoise

Illustrateur de génie, peintre, sculpteur, dessinateur et graveur, Gustave Doré réalisa également d'admirables aquarelles. Il conserva précieusement la plupart de ces feuilles dans son atelier, mais certaines firent parfois l'objet de dons à des amis. Dans cette aquarelle, signée et dédicacée à son ami Edmond Hédouin, on reconnaît la fille du graveur. L'attention

de Doré s'est ici portée sur les montagnes enneigées dont les tons bleutés s'accordent harmonieusement avec les habits de la jeune femme. Les plumes vaporeuses de son chapeau rivalisent de légèreté avec ses cheveux blonds.

Collection Rosalie Riesener Pillaut

(1843-1913)

7 — Berthe Morisot (1841-1895)

Portrait de Rosalie Riesener Pillaut, vers 1868

Graphite et aquarelle

Paris, musée d'Orsay

Le peintre Léon Riesener hérita de la propriété de Champrosay à la mort d'Eugène Delacroix, son cousin germain, en août 1863. Il mit alors en location son précédent lieu de villégiature et, par un heureux hasard, ce fut la famille Morisot qui vint l'occuper. Rapidement, les deux familles devinrent intimes et la jeune Berthe alors âgée de 23 ans se lia d'amitié avec Rosalie, la fille aînée de Riesener, qu'elle a représentée ici. Vraisemblablement offert à son modèle, ce dessin échappa à la destruction par Berthe Morisot de ses œuvres de jeunesse. Sous son pinceau, les essais d'aquarelle qui entourent le sujet accentuent la profondeur et agissent comme une marge symphonique pré-impressionniste. Rosalie, formée par son père, fut également artiste. Devenue Rosalie Pillaut après son mariage en 1866, elle renonça alors en grande partie à exercer son art.

Collection Hippolyte Destailleur (1822–1893)
8 — Théodore Chassériau (1819–1856)
Portrait de Philippe Comairas dormant,
1833 ou 1834
Sanguine
Paris, musée Carnavalet – Histoire de Paris

De nombreux élèves d'Ingres concoururent pour le Prix de Rome, consécration académique et sésame financier pour se rendre en Italie. Parmi ces derniers se trouvent les trois artistes réunis par cette feuille : son auteur, Théodore Chassériau, le modèle Philippe Comairas (1803–1875) et Alphonse Pierre Hennet de Goutel (1815–1887), l'auteur de l'inscription qui se lit au bas de la feuille : « croquis executé par notre camarade Chasseriau / à l'atelier de Mr Ingres. 1833 ou 1834 Alph. Hennet / d'après Comayras dormant ». On imagine aisément la malice qui présida à la réalisation de ce portrait aux traits souples, exécuté sans doute à l'insu du modèle qui était réputé pour sa paresse : « son éloignement pour le travail était devenu proverbial parmi ses amis » ! Ce portrait rejoignit la collection encyclopédique de l'architecte Hippolyte Destailleur qui conservait la plupart de ses dessins dans des recueils factices.

Collection Henri Fantin-Latour (1836–1904)
9 — James Abbott McNeill Whistler (1834–1903)
Fantin-Latour dessinant, 1859
Pierre noire et graphite
Paris, musée d'Orsay

Au cours de l'hiver 1859, qui fut particulièrement rigoureux, Henri Fantin-Latour travailla dans son lit. C'est ainsi que son ami Whistler le croqua dans sa chambre de la rue Férou. Il ajouta l'inscription qui se

lit dans le haut : « Fantin au lit – la poursuite / de ses études sous des difficultés, – 14°. de froid. / Déc. le 20. 1859. Whistler ». Les deux artistes s'étaient rencontrés l'année précédente au Louvre et devinrent rapidement amis. Après le refus de leurs premiers envois au Salon de 1859, ils exposèrent chez François Bonvin et fondèrent, avec Alphonse Legros, la « Société des Trois », pacte d'entraide artistique. Whistler figure dans plusieurs œuvres majeures de Fantin, notamment dans *l'Hommage à Delacroix* et *Le Toast !* Leur amitié s'étiola toutefois à partir du milieu des années 1860 et ne survécut pas aux années 1870.

Collection Victor Loutrel (1821–1908)

10 — Auguste Raffet (1804–1860)

Portrait présumé de Victor Loutrel, vers 1840

Crayon noir, sanguine et rehauts de
craie blanche

Rouen, musée des Beaux-Arts

Dans les traits de ce jeune homme portant une barbe à la Van Dyck se retrouvent le réalisme, la sensibilité et l'élégance propres à l'art d'Auguste Raffet, l'un des artistes les plus appréciés par ses pairs au XIX^e siècle. L'exécution, franche et dynamique, se distingue par la subtilité des effets lumineux et par la délicatesse de l'ondulation libre des mèches de cheveux sous le bonnet. Il faut probablement reconnaître ici le peintre et graveur Victor Loutrel, illustrateur de nombreux livres d'après les artistes modernes. Il est plus connu aujourd'hui pour son goût de la collection et sa générosité envers les musées. Ce beau portrait lui avait certainement été offert par Raffet lui-même lors de l'une de leurs collaborations au cours des années 1840.

Collection Léo Coulon (1830-1897)

11 — Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875)

Autoportrait, 1860

Graphite

Dijon, musée des Beaux-Arts

Carpeaux se représente de trois quarts, coiffé d'un chapeau à large bord qui projette son ombre sur la partie supérieure du visage mais laisse percevoir l'éclat d'un regard perçant. Le dessin tout entier est un exercice de clair-obscur qui témoigne d'une maîtrise affirmée des valeurs. Il est construit grâce à un système de fines hachures posées avec sûreté, telles qu'on les attend d'un sculpteur versé dans le dessin. L'artiste offrit ce portrait à son ami le lieutenant Léo Coulon, dont la vocation artistique s'était affirmée au contact des pensionnaires de l'Académie de France fréquentés à Rome. À son retour en France, celui-ci exposa au Salon et son amitié avec Carpeaux perdura au-delà de leur séjour romain.

Collection Léo Coulon (1830-1897)

12 — Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875)

Ugolin, vers 1860

Plume et encre brune

Paris, collection Prat

Cette feuille dédiée en 1860 à Léo Coulon représente Ugolino della Gherardesca. Le tyran de Pise, condamné par son ennemi politique, l'archevêque Ubaldini, à mourir de faim, fut enfermé dans une tour avec ses enfants et petits-enfants et finit par les dévorer. L'influence de Michel-Ange est bien visible, tant dans la puissance du modelé que dans le traitement graphique, avec son jeu de hachures entrecroisées. À Rome, Carpeaux avait réalisé de

nombreuses copies du grand maître de la Renaissance, comme en témoigne un autre dessin d'après le prophète Jérémie à la chapelle Sixtine, que Coulon posséda également. D'autres feuilles de la collection du lieutenant-paysagiste attestent d'une amitié active, nourrie par la pratique partagée du dessin et par des sorties sur le terrain.

Collection Louis Boulanger (1806–1867)

13 — Victor Hugo (1802–1885)

Paysage à la tour gothique, 1837

Plume et encre brune, lavis brun

Dijon, musée des Beaux-Arts

Ce dessin appartient à une série de paysages composés exécutés entre 1837 et 1840, qui invitent à la contemplation et au voyage. Victor Hugo y juxtapose des motifs glanés au fil de ses voyages, en s'inspirant vraisemblablement de la silhouette de la cathédrale de Chartres pour l'arrière-plan, et de la tour Saint-Jacques à Paris au milieu de la feuille. Le dessin appartient à Louis Boulanger qui fut l'un des fers de lance de la jeune garde romantique. Au-delà des portraits et des citations mutuelles, les œuvres d'Hugo et de Boulanger participent d'une même ambition : unir peinture et littérature au service des idées nouvelles portées par le Romantisme. Passée ensuite par la collection de Paul Meurice, un autre proche d'Hugo, la feuille entra plus tard au musée des Beaux-Arts de Dijon, dont Boulanger avait été le conservateur entre 1860 et 1867.

Collection du comte Émilien de Nieuwerkerke
(1811–1892)

14 — Lancelot Théodore Turpin de Crissé
(1782–1859)

Vue de Capri, 1854 ?

Graphite, plume et encre brune, lavis brun

Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt

Certainement réalisé comme une œuvre en soi, ce grand dessin a été composé avec soin : la ligne d'horizon sur la mer le divise en deux parties exactement égales. Les traits de plume forment une trame serrée de hachures espacées avec une minutieuse régularité, les modulations d'épaisseur et la densité de l'encre contribuant tout autant que le lavis à détacher les plans. L'œuvre doit s'inspirer d'un croquis fait sur place trente ans plus tôt. Elle porte une dédicace au comte de Nieuwerkerke qui – de même que Turpin à l'époque de la Restauration – faisait sous le Second Empire carrière comme artiste tout en occupant d'éminentes fonctions dans l'administration des Beaux-Arts. Le dessin lui fut vraisemblablement offert pour saluer sa réception à l'Académie des Beaux-Arts, où Turpin siégeait depuis 1816.

Collection Adeline (1810–1889) et Victor Baltard
(1805–1874)

15 — Pierre Jules Jollivet (1803–1871)

Le Massacre des Innocents, 1845

Graphite

Paris, collection Bruno Féré

Jules Jollivet présenta au Salon de 1845 *Le Massacre des Innocents*, dont ce dessin est une reprise. Si la composition fut saluée pour sa conception et la variété des expressions, certains critiques reprochèrent

le manque de naturel des personnages. Offert à Adeline Baltard, épouse de l'architecte Victor Baltard, le dessin témoigne des liens familiaux et professionnels unissant les deux hommes. À partir de 1841, Baltard confia à Jollivet plusieurs importants décors d'églises parisiennes. Cette dédicace s'inscrit dans une pratique fréquente au XIX^e siècle de dons de dessins aux épouses d'artistes.

Collection Eugène Fromentin (1820–1876)

16 — Gustave Moreau (1826–1898)

Les Athéniens livrés au Minotaure, vers 1854

Plume et encre brune, lavis brun et
rehauts de gouache blanche

Paris, collection Prat

Préparatoire au tableau présenté à l'Exposition universelle de 1855, cette feuille présente plusieurs variations avec l'œuvre peinte. Offerte en mai 1858 à Eugène Fromentin, elle témoigne de l'amitié qui unit les deux artistes. De la même génération, ils se rencontrèrent probablement après le retour du troisième et ultime voyage de Fromentin en Algérie, en octobre 1853. À partir de 1855, Moreau hébergea Fromentin dans son atelier et joua auprès de lui un véritable rôle de mentor. Leur correspondance révèle une profonde intimité. Les deux peintres échangèrent également plusieurs œuvres. Cette relation, forte durant près d'un quart de siècle, se dégrada toutefois après la publication des *Maîtres d'Autrefois* (1876). Les jugements sévères de Fromentin sur Rembrandt provoquèrent une rupture définitive avec Moreau.

Collection Pierre-Jules Mène (1810–1879)

17 — Henry Bonaventure Monnier (1799–1877)

Foyer de la Comédie-Française

(ou *Portrait de comédiens*), 1872

Graphite et aquarelle

Paris, musée du Louvre

Cette aquarelle aux couleurs vives qui représente des acteurs réunis dans un foyer de théâtre est exemplaire du style du dessinateur et écrivain Henry Monnier, créateur du personnage de Monsieur Prudhomme. À plusieurs reprises, il dépeint ces réunions de sociétaires, accordant une attention minutieuse à l'expression de leurs visages, leurs postures et leurs vêtements, avec un sens aigu de la scène et de la situation. Il fut également comédien, mais, pas plus que sa vaste production graphique et littéraire, cette activité ne lui apporta la reconnaissance qu'il espérait. Le sculpteur animalier Pierre-Jules Mène fut l'un de ses grands admirateurs et un fidèle ami car il possédait près de 280 dessins de Monnier, souvent dédiacés.

Collection Hector Leroux (1829–1900)

18 — Léon Bonnat (1833–1922)

Dépouille de tigre, après 1860

Plume et encre brune, aquarelle

Paris, Beaux-Arts de Paris

Léon Bonnat et Hector Leroux furent tous deux membres des *Caldarrosti* (châtaignes grillées), une société fondée à l'initiative des lauréats du Prix de Rome en 1861. Entre soutien amical et professionnel, les liens entre ces confrères se traduisaient également par des échanges ou des dons d'œuvres. C'est le cas de cette dépouille de tigre doublée de velours

rouge, dessinée par Bonnat et destinée à l'*album amicorum* de son confrère et ami. Le motif n'était pas inconnu à ce dernier puisque le dessinateur s'est amusé à reprendre ici le détail d'un tableau de Leroux, *Un improvisateur chez Salluste* (Verdun, musée de la Prinerie), présenté au Salon de 1866.

Collection Hector Lefuel (1810–1880)

19 — Alexandre Cabanel (1823–1889)

Le Triomphe de Flore, vers 1873

Plume et encre brune, aquarelle et gouache

Paris, musée d'Orsay

On peut reconnaître dans cette feuille le décor ornant le plafond ovale de l'actuelle salle de consultation du département des Arts graphiques du musée du Louvre. Le grand escalier du pavillon de Flore qu'elle ornait à l'origine fut entresolé au cours des années 1960 mais le décor en a été conservé. Depuis 1854, Lefuel était devenu architecte en chef du nouveau Louvre et eut la charge de la reconstruction du pavillon de Flore. C'est à son initiative que le nom de Cabanel fut retenu pour le décor. Un an avant l'obtention de la commande de ce prestigieux chantier, Cabanel avait peint un *Portrait de Mademoiselle Lefuel*, aujourd'hui perdu. La spontanéité des essais d'aquarelle qui se voient dans le bas de la feuille contraste avec l'aspect très léché de la composition, vraisemblablement destinée à être offerte encadrée, placée dans un passe-partout masquant les marges.

Collection Raymond Verdun (1873–1954)
20 — Henri Harpignies (1819–1916)
Atelier de l'artiste, 1909
Pierre noire, encre brune et aquarelle
Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt

Coutumier des grands espaces et de la peinture en plein air, Henri Harpignies offre ici une vue intime et familière d'un espace clos, à la perspective inhabituellement fermée. Comme l'indique l'annotation qui se lit dans le bas de la composition, la feuille dépeint un « coin de [s]on atelier ». L'artiste semble avoir entretenu d'excellents rapports avec ses élèves, au premier rang desquels l'artiste et collectionneur Étienne Moreau-Nélaton qui légua au musée du Louvre un ensemble d'œuvres de son maître. La feuille de la Collection Frits Lugt appartient au paysagiste Raymond Verdun. Le livret du Salon de 1907 le mentionne comme « élève de Henri Harpignies ».

Fidélités

LES différentes formes de sociabilité entre confrères qui poursuivaient des voies artistiques semblables firent naître des relations marquées par la fidélité. Toujours signe d'admiration, les feuilles achetées ou reçues en don gardèrent la mémoire de liens artistiques.

*Pierre Guérin :
un maître et ses élèves*

Au XIX^e siècle, les fonds d'atelier firent généralement l'objet d'une vente aux enchères après le décès de l'artiste. Pierre Guérin (1774–1833) fit un autre choix, en privilégiant ses élèves. Ses tableaux et ses dessins furent partagés entre Cogniet, Alaux, Bodinier, Orsel, Périn, Monvoisin, Scheffer, Dupont et Potier. Chacun d'eux, alternativement et dans l'ordre nommé, devant choisir l'objet ou le lot qui lui conviendrait.

Collection Guillaume Bodinier (1795–1872)
21 — Pierre Guérin (1774–1833)
*Clytemnestre hésite avant de frapper Agamemnon
endormi*, entre 1813 et 1817
Graphite
Angers, musée des Beaux-Arts

Lorsque Bodinier entra dans l'atelier de Guérin en 1816, *Clytemnestre*, commencé au moins depuis 1813, était en cours d'exécution et l'élève put en entrevoir

l'élaboration. Le tableau représente l'instant où Clytemnestre, poussée par Égisthe, hésite encore à assassiner Agamemnon, son époux. Les nombreuses études conservées, dont les trois feuilles présentées ici (n^{os} 21–23), témoignent des recherches du peintre sur les expressions, les postures, les costumes et les attributs des protagonistes. Sur cette feuille, Égisthe écarte le rideau tandis que Clytemnestre brandit encore la bipenne, une hache à double tranchant, remplacée dans le tableau par un poignard.

Collection Guillaume Bodinier (1795–1872)

22 — Pierre Guérin (1774–1833)

Étude de la tête de Clytemnestre,

entre 1813 et 1817

Pierre noire et estompe

Angers, musée des Beaux-Arts

Après la mort de Pierre Guérin, les œuvres de son atelier furent partagées entre neuf de ses élèves. Chacun fit son choix à tour de rôle et Guillaume Bodinier fut nommé en troisième position. Il retint l'ensemble des dessins préparatoires à *Clytemnestre*, œuvre terminée en 1817, un an après son arrivée dans l'atelier de Guérin. Sur cette grande étude, le visage de Clytemnestre trahit l'hésitation mêlée à son désir de vengeance. Poussée par son amant Égisthe, elle s'apprête à tuer son mari Agamemnon qui avait sacrifié leur fille Iphigénie lors de son départ pour Troie. La facture différenciée du visage et de la chevelure révèle une intention didactique, peut-être liée à un projet de méthode de dessin.

Collection Guillaume Bodinier (1795–1872)

23 — Pierre Guérin (1774–1833)

Étude de rideau pour Clytemnestre,

entre 1813 et 1817

Pierre noire et craie blanche sur papier brun

Angers, musée des Beaux-Arts

L'examen de cette étude de rideau révèle sur la gauche de la composition la silhouette inquiétante de Clytemnestre. L'art de l'ellipse pratiqué avec brio par l'artiste dut séduire Bodinier. Celui-ci fut cité dans le testament de Guérin en raison d'une amitié nouée durant leurs années de résidence à Rome. Avec Léon Cogniet, Bodinier se vit assigner le rôle d'exécuteur testamentaire adjoint, car tous deux avaient eu, de l'aveu même de Guérin, « un véritable attachement » pour lui.

Collection Raymond Monvoisin (1790–1870)

24 — Pierre Guérin (1774–1833)

La Douleur d'Andromaque (?), dit aussi

La Jalousie, et étude d'Hippolyte pour

Phèdre et Hippolyte, vers 1800-1801

Pierre noire, plume et encre noire, lavis gris et
rehauts de blanc

Paris, musée du Louvre

Sixième des élèves légataires de Pierre Guérin, Raymond Monvoisin entra dans son atelier en 1816. Malgré un second Grand Prix en 1820, il ne remporta jamais le Premier Prix, mais put séjourner à l'Académie de France à Rome grâce à une allocation que lui obtint Guérin. Lors du partage du fonds d'atelier en 1833, Monvoisin choisit plusieurs peintures et dessins liés à sa formation. En 1858, il fit don au musée du Louvre de quinze dessins de Guérin, dont

cette feuille. Réunissant trois sujets sur ses deux faces, elle est plus qu'une simple étude en raison de sa composition soignée. La scène principale, longtemps rapprochée de *La Jalousie*, se rattache plus vraisemblablement au thème d'*Andromaque*.

*La monomanie de
Pierre-François Lehoux*

Pierre-François Lehoux (1803–1889) était encore adolescent lorsqu'il entra en 1818-1819 dans l'atelier de Géricault. Il demeura très proche de l'artiste jusqu'à la mort prématurée de celui-ci en 1824. Il fit par la suite une carrière discrète de peintre orientaliste mais conserva pieusement le souvenir de ses années d'intimité avec le maître dont il avait pu recueillir quelques œuvres importantes, léguées plus tard au Louvre et aux musées de Rouen et de Lille.

Collection Pierre-François Lehoux (1803–1889)
25 — Théodore Géricault (1791–1824)
Louis XVIII passant une revue au Champ-de-Mars
Plume et encre brune, lavis brun et gris,
aquarelle sur un tracé au graphite
Paris, musée du Louvre

Ce dessin conservé par Lehoux qui, tout jeune, avait été l'assistant de Géricault, est lié à un projet de tableau finalement abandonné. Géricault avait épousé la cause de Louis XVIII après la chute de Napoléon en 1814 et avait personnellement participé à la revue décrite ici, sous l'uniforme prestigieux des mousquetaires gris de la Maison du roi. Elle eut lieu au Champ-de-Mars pendant les Cent-Jours. Le dessinateur a

introduit du mouvement dans la manœuvre du peloton des généraux et des aides de camps à cheval, au point d'évoquer le tumulte d'une charge. L'artiste dut se faire aider par un spécialiste du dessin technique qui construisit après coup la perspective, en dessinant à la règle la façade et les marches de l'École militaire et en posant les lavis gris.

Collection Pierre-François Lehoux (1803–1889)
26 — Théodore Géricault (1791–1824)

*Les Assassins portent le corps de Fualdès
vers l'Aveyron, 1818*

Graphite, pierre noire, lavis brun et
rehauts de gouache blanche
sur papier chamois
Lille, Palais des Beaux-Arts

À l'époque où il commençait à travailler au projet du *Radeau de La Méduse*, Géricault consacra une suite de dessins à l'assassinat de Fualdès, la plus retentissante affaire criminelle de la Restauration. Il traita sur un mode inspiré de l'antique les péripéties entourant le meurtre à Rodez de cet ancien procureur impérial écarté par le nouveau régime. Toutes les feuilles de la série exaltent la puissance athlétique des anatomies masculines, les protagonistes étant représentés nus ou à demi dévêtus. La feuille magistrale recueillie par Lehoux est la seule qui associe au lavis d'importantes touches de gouache qui tranchent sur le ton du support. Sa date d'exécution coïncide avec l'époque où le tout jeune Lehoux commença à fréquenter Géricault, dont il fut l'assistant et l'élève.

Collection Pierre-François Lehoux (1803–1889)
27 — Théodore Géricault (1791–1824)
Scène de pendaison à Londres, 1820
Graphite, pointe du pinceau et encre brune,
lavis brun
Rouen, musée des Beaux-Arts

Cette grande feuille est l'un des très rares dessins de Géricault qui fit l'objet d'une mention spécifique dans le catalogue de sa vente après décès, où elle est désignée comme «une exécution de criminels à Londres». Elle doit avoir été inspirée par l'exécution d'Arthur Thistlewood et ses complices, un groupe de conjurés pendus en mai 1820, alors que l'artiste se trouvait à Londres pour y exposer *Le Radeau de La Méduse*. Le dessin est d'une intensité émotionnelle exceptionnelle. Le point de vue rapproché, la pose raide et frontale des trois prisonniers, l'expression hallucinée de celui de gauche, tout concourt à rendre unique la description de ce moment fatal. En figurant les prisonniers diversement apprêtés pour le supplice, l'artiste suggère aussi la dramatique séquence de gestes qui précède la mise à mort.

Collection Pierre-François Lehoux (1803–1889)
28 — Théodore Géricault (1791–1824)
La Main gauche de l'artiste, 1823
Pierre noire, sanguine et aquarelle
Paris, musée du Louvre

La santé de Géricault se dégrada sensiblement à partir de 1821. En 1822, le peintre fit plusieurs chutes de cheval qui précipitèrent sa fin. Dès février 1823, une lésion à la colonne vertébrale le força à rester alité la plupart du temps. Il mourut en janvier 1824 à l'âge de trente-deux ans. Au cours des derniers mois de sa

vie, alors qu'il ne quittait plus son lit, il fit plusieurs dessins de sa main gauche. Cette feuille appartient au peintre Lehoux, qui l'assistait depuis 1818 et accompagna sa longue agonie. L'inscription précise que Géricault commença par détourer au crayon sa main posée à plat sur la feuille, avant de reprendre ce premier tracé, en introduisant une légère flexion des doigts. Poignant témoignage de l'ultime activité de l'artiste, le dessin accuse la présence charnelle du motif par le recours à la couleur.

Les amis de Léon Cogniet

Léon Cogniet (1794–1880), élève de Pierre Guérin, forgea de solides amitiés dans l'atelier de son maître puis lors de son séjour à Rome. Sa collection rend compte de ses liens avec ses contemporains : il conserva des œuvres de son maître, de ses compagnons de formation et de ses amis artistes, ainsi que des souvenirs offerts par ses élèves. Le musée d'Orléans a recueilli une grande part de cet ensemble, reflet de sa mémoire affective.

HC — *Catalogue de 1861* de Léon Cogniet
(1794–1880)
Orléans, musée des Beaux-Arts

Ce carnet contient la description des «Tableaux, esquisses et copies contenus dans l'atelier de monsieur Léon Cogniet» puis les «Tableaux du salon de monsieur Cogniet». Nous ignorons qui le rédigea et dans quel but mais la liste des œuvres sélectionnées pour être accrochées dans le salon nous offre de précieuses indications sur le goût de l'artiste.

HC — Lettre de Léon Cogniet (1794–1880)

Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt

Dans cette lettre, certainement adressée à Paul Huet (1803–1869), Cogniet demande à son destinataire de bien vouloir lui faire quelques acquisitions lors de la vente du peintre Charles Nicolas Lemercier (1797–1859). Elle témoigne d'une pratique assez courante, consistant à solliciter un confrère afin qu'il enchérisse à sa place. L'intérêt de Cogniet se porte ici sur trois ou quatre études peintes de la campagne de Rome et semble répondre au souhait de conserver le souvenir des impressions éprouvées devant les paysages de ses années italiennes.

Collection Léon Cogniet (1794–1880)

29 — François Marius Granet (1775–1849)

Ruines de l'aqueduc de Claude, 1817

Graphite, plume et encre brune, lavis brun

Paris, Beaux-Arts de Paris

La dédicace et l'année qui se lisent dans le bas du dessin, « Granet à / Léon / 1817 », indiquent que la feuille fut offerte à l'artiste Léon Cogniet, tout récent lauréat du Prix de Rome pour la peinture d'histoire. En se rendant à Castel Gandolfo sur les bords du lac d'Albano en 1817, Granet put admirer les ruines de l'aqueduc de Claude. A-t-il entrepris cette excursion en compagnie de Cogniet ? Les liens que les deux artistes tissèrent à Rome perdurèrent bien après leurs retours respectifs en France. Granet mentionna Cogniet dans son testament. Il lui légua deux dessins et, surtout, lui confia avec trois autres personnes la délicate mission de sélectionner parmi ses dessins légués pour la plupart à la ville d'Aix-en-Provence, deux cents feuilles destinées au musée du Louvre.

Collection Léon Cogniet (1794–1880)

30 — Jean Alaux (1786–1864)

Le Sculpteur Seurre aîné sur un mulet, 1819

Graphite et lavis brun

Orléans, musée des Beaux-Arts

Le sculpteur Gabriel Seurre remporta le Prix de Rome en 1818. Il fit partie, tout comme Jean Alaux, Léon Cogniet ou Michallon, de la société Cipolésienne (*La Cipolla*), une société parodiant celles des groupes maçonneries, fondée à l'initiative de plusieurs élèves de l'Académie de France. La plupart d'entre eux étaient également membres d'une autre organisation humoristique, « Grands Malheurs », créée un peu plus tôt, dans laquelle on partageait ses expériences artistiques, anecdotes et soucis financiers rencontrés pendant le séjour à Rome. Dans ce dessin au lavis fluide et au caractère immédiat, propre à son importante production italienne de scènes de la vie quotidienne, Jean Alaux choisit de représenter Seurre en difficulté sur un mulet. Leur bon camarade Cogniet dut se réjouir de conserver ce souvenir d'une probable excursion commune.

Collection Léon Cogniet (1794–1880)

31 — Achille-Etna Michallon (1796–1822)

Sur la route de Scheidegg, 1821

Graphite

Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt

Fils du sculpteur Claude Michallon, Achille-Etna Michallon se forma auprès de Bertin et de Valenciennes avant de devenir, en 1817, le premier lauréat du Prix de Rome de Paysage historique. Pensionnaire à la Villa Médicis, il y noua une étroite amitié avec Léon Cogniet, dont la correspondance

témoigne d'une même admiration pour les beautés de la nature et d'une pratique commune du paysage. Après la mort prématurée de Michallon, Cogniet conserva de nombreuses œuvres de son ami. *Sur la route de Scheidegg* fut réalisé lors du voyage de retour de l'artiste par les Alpes suisses. Le dessin constitue un rare témoignage de ce périple et illustre la fonction des études au trait, destinées à fixer la topographie d'un site et à nourrir de futures compositions.

Collection Léon Cogniet (1794–1880)

32 — Xavier Sigalon (1787–1837)

Couple s'embrassant

Lavis d'encre brune sur un tracé au graphite

Orléans, musée des Beaux-Arts

Nous nous interrogeons sur le sujet de ce dessin, qu'aucun indice ne permet d'identifier formellement. Faut-il y reconnaître Héloïse et Abélard, les deux amants du Quai des Fleurs dans le Paris du XII^e siècle ? Il s'agit là d'un des rares dessins connus de l'artiste et certainement l'un de ses plus beaux lavis. L'artiste y joue avec la lumière et la sculpturalité, en rationalisant les formes. Nous ignorons à quelle occasion il fut acquis par Léon Cogniet. Les liens qui unissaient ces deux peintres étaient nombreux : ils avaient fréquenté l'atelier de Guérin, appartenaient à cette école si moderne qui s'illustra au Salon de 1824 et partageaient un même goût pour les effets de lumière.

Les artistes à la vente de l'atelier de 1853
d'Alexandre Gabriel Decamps

Les ventes d'ateliers d'artistes furent souvent des lieux de rencontre, de mémoire et parfois de soutien. En avril 1853, Alexandre Gabriel Decamps (1803-1860), en grande difficulté morale et financière, dispersa en vente publique le contenu de son atelier. De très nombreux artistes se portèrent acquéreurs de ses tableaux, esquisses et dessins ainsi que de ses collections personnelles, pour venir en aide à un confrère apprécié.

HC — Minutes de la vente aux enchères
d'Alexandre Gabriel Decamps, 21-23 avril 1853,
M^e Ridel, commissaire-priseur
Paris, Archives de Paris

Ces minutes de la vente Decamps consignent les noms des acquéreurs et les prix d'achat des différents lots. Elles attestent la présence de nombreux artistes à la vente de leur confrère, venus acquérir des œuvres, entre soutien amical et désir de conserver une pensée du maître. On y lit les noms de ses amis proches et de ses admirateurs et notamment ceux d'Alexandre Bida, Georges Brillouin, Narcisse Diaz, Joseph Fau, Joseph Marie Foussereau, Jean Gigoux, Ernest Hébert, Édouard Imer, Charles Landelle, Félix Hippolyte Lanoüe, Henri Lehmann, Philippe Rousseau, Frédérique O'Connell, Charles de Tournemine, Félix Ziem.

Collection Jean Gigoux (1806–1894)

33 — Alexandre Gabriel Decamps (1803–1860)

Figure en manteau à capuche, vers 1840

Fusain et gouache blanche sur papier brun

Besançon, musée des Beaux-Arts et
d'Archéologie

Dans un paysage au ciel tourmenté, cette figure revêtue d'une sorte d'habit monastique s'impose comme une présence mystérieuse. Réalisée au fusain, cette étude démontre la vigueur et l'originalité expressive de Decamps et sa grande maîtrise du médium. Il simplifie les masses par des oppositions marquées entre ombres et lumières. Gigoux avait été sensible au style original de cet artiste si célèbre en son temps, dont le désir de reconnaissance comme peintre d'histoire ne fut pas exaucé. Cette absence de consécration fut probablement l'une des raisons du découragement profond de Decamps en 1853 qui l'amena à se défaire d'une partie de ses œuvres dans une vente d'atelier dont cette feuille fit vraisemblablement partie.

Les figures majeures du paysage français au milieu du siècle – Théodore Rousseau, Jean-François Millet, Camille Corot, Narcisse Diaz et Jules Dupré – s’attachèrent à collecter des œuvres de leurs proches confrères. Par le biais de dons, d’échange et d’achats auprès des artistes ou de leurs héritiers, ou bien par acquisitions en salles des ventes, ils réunirent des ensembles dans lesquels ne figuraient que des œuvres qui correspondaient à leur orientation artistique. Camille Corot, connu pour sa grande générosité, ouvrit ce cercle à la plupart des jeunes paysagistes.

Collection Théodore Rousseau (1812–1867)

34 — Jean-François Millet (1814–1875)

La Maison du puits à Gruchy, vers 1863

Crayon noir et pastel, rehauts de blanc

Montpellier, musée Fabre

Ce dessin représente l’ancienne dépendance de la maison natale de Millet, dite la maison au puits, si caractéristique avec son toit en poivrière. À la vente de Théodore Rousseau (1868), il fut adjugé à Théophile Silvestre, l’auteur de *l’Histoire des artistes vivants français et étrangers, études d’après nature*. Quatre ans plus tard, celui-ci le céda au collectionneur Alfred Bruyas avec la promesse de quelques lignes concernant le dessin. Il précisa qu’il avait été sur les lieux avec Millet qui avait pleuré en les revoyant. Silvestre tint parole et le 17 décembre 1872, « à la hâte », il envoya à Bruyas une longue lettre décrivant le « dessin de J. F. Millet, n° 556 du catalogue de la vente de Théodore Rousseau et par conséquent du choix de Th. Rousseau lui-même ».

Collection Henri Joseph Harpignies
(1819–1916)

35 — Camille Corot (1796–1875)

*Voyageurs dans un paysage montagneux
près de Rome*

Graphite

Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt

Cette image typique du paysage du Latium est traditionnellement rattachée aux premières années italiennes de Camille Corot. Elle atteste d'emblée de la rigueur de sa formation classique : de larges masses d'ombre s'opposent aux zones en pleine lumière dans un enchaînement de plans mesuré et harmonieux. L'utilisation du graphite, qui permet un travail rapide et spontané, confère à la feuille l'énergie d'un dessin réalisé sur le motif. Conservée par Harpignies, elle constitue l'un des nombreux témoignages de ses liens avec Corot qui avait encouragé ses débuts en achetant des aquarelles de sa main à un prix bien supérieur à leur valeur. Parmi les autres œuvres conservées par Harpignies se trouvait une photographie de Corot accompagnée de cette maxime : « Dans la carrière d'artiste, il faut conscience, confiance en soi et persévérance. »

Collection Camille Corot (1796–1875)

36 — Honoré Daumier (1808–1879)

L'Amateur d'estampes, vers 1860

Huile sur toile

Paris, Petit Palais – Musée des Beaux-Arts de
la Ville de Paris

En 1874, apprenant les graves difficultés financières d'Honoré Daumier, Camille Corot fit, par l'entremise de Charles François Daubigny, remettre en

état puis acquérir la maison qu'occupait son ami à Valmondois. Si l'acte de vente ne mentionne pas Corot, son soutien est attesté dès 1874 par une lettre du docteur Gachet. Par reconnaissance, Daumier lui offrit *Les Avocats*, tableau que Corot conserva au-dessus de son lit jusqu'à sa mort. Leur amitié se prolongea symboliquement par le souhait de Daumier d'être enterré auprès de Corot, au cimetière du Père-Lachaise. Longtemps confondu avec d'autres versions du thème de *L'Amateur d'estampes*, ce tableau est aujourd'hui identifié avec certitude grâce au cachet de la collection Corot visible au verso.

37 — Eugène Boudin (1824–1898)

Lettre à Maître Boussaton, datée du 3 mai 1875

Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt

Dès la parution du catalogue de la vente Corot qui eut lieu le 26 mai 1875 et les jours suivants à l'Hôtel Drouot, à Paris, Eugène Boudin écrivit au commissaire-priseur M^e Boussaton pour lui faire part de son souhait de récupérer deux petites études au pastel offertes à l'artiste en échange d'une étude de Corot qu'il n'avait jamais reçue. Les pastels furent rendus à leur auteur. Plus tard, ce fut le peintre Paul Helleu (1859–1927) qui en devint propriétaire, certainement à la vente après décès d'Eugène Boudin en 1899, et les deux pastels furent proposés à la vente de sa propre collection en 1928.

Collection Camille Corot (1796–1875)

38 — Louis Français (1814–1897)

Vue de Papigno, 1846

Graphite

Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt

Il existe de multiples témoignages d'amitié et d'estime mutuelle de Camille Corot et de Louis Français depuis leur rencontre en 1835. En 1846, Français partit en Italie, certainement encouragé par « son guide » Corot. À Rome et dans ses environs, il peignit sur le motif, là où Corot avait planté son chevalet vingt ans plus tôt. C'est sans doute pour rendre hommage à celui-ci que Français dédicaça à son ami ce dessin représentant Papigno, un village d'Ombrie près de Terni, dans lequel son aîné avait séjourné de juillet à septembre 1826, lors de son premier séjour en Italie. Le village, accroché à flanc de colline, se dévoile au regard du spectateur, invité à épouser le point de vue d'un voyageur qui, au détour de la route, découvre enfin sa destination.

Collection Camille Corot (1796–1875)

39 — Charles François Daubigny (1817–1878)

Paysage dans la tempête, vers 1860

Crayon noir

New York, The Metropolitan Museum of Art

Fils du paysagiste Edme François Daubigny (1789–1843), Charles François consacra l'essentiel de son œuvre à la représentation de la nature : « elle seule et c'est assez ». Ses paysages se caractérisent par une grande justesse dans la restitution des sensations. Daubigny fut attentif à la lumière, aux contrastes, aux effets fugitifs des différentes heures du jour et aux variations des saisons. Ce dessin porte le cachet

de la vente après décès de Corot en 1875. Corot et Daubigny furent amis intimes et le second ayant désiré être inhumé auprès de l'aîné, leurs sépultures sont voisines au cimetière du Père-Lachaise, près de celle de Daumier.

Collection Narcisse Diaz (1807-1876)

40 — Théodore Rousseau (1812-1867)

Paysage de plaine, vers 1845-1850

Plume et encre brune

Dijon, musée des Beaux-Arts

La vente après décès de Narcisse Diaz en janvier 1877 comportait douze feuilles de Théodore Rousseau, ce qui en fait, pour les dessins, l'artiste le mieux représenté dans sa collection personnelle. Diaz en avait cependant possédé bien plus et avait notamment acquis de nombreux lots parmi les plus emblématiques du maître à sa vente en 1868. Parmi eux figurait ce dessin d'une modernité surprenante, par son dynamisme et sa composition, dans lequel on remarque la part donnée au ciel, avec l'horizon coupé par un bouquet d'arbres sur la gauche et l'ébauche d'un bosquet sur la droite. On retrouve ici toute la sincérité poétique et l'attention de l'artiste face à la nature environnante.

Collection Jules Dupré (1811–1889)

41 — Théodore Rousseau (1812–1867)

Bouquets d'arbres au bord d'une rivière,

vers 1860-1863

Graphite, plume et encre brune, aquarelle

Paris, musée du Louvre

Théodore Rousseau propose ici une composition parfaitement équilibrée pour décrire un bord de rivière lumineux. Un cours d'eau serpente entre deux rives aux pentes irrégulières d'où s'élancent deux bouquets d'arbres qui se détachent sur un ciel voilé de nuages, dans une lumière diffuse. Ce dessin au trait libre illustre parfaitement la manière de l'artiste dans les années 1860. À cette époque, les deux peintres ne se fréquentaient plus beaucoup. En 1849, une crise de jalousie était venue altérer une amitié qui datait des années 1830. Cela n'empêcha pas Jules Dupré de conserver et de recueillir des œuvres de son ancien compagnon.

Collection Jules Dupré (1811–1889)

42 — Honoré Daumier (1808–1879)

Un amateur, vers 1860-1865

Pierre noire, plume et encre noire, lavis,

aquarelle, crayon lithographique et gouache

New York, The Metropolitan Museum of Art

Un amateur est confortablement installé, un indispensable portefeuille de gravures à ses pieds. Il semble perdu dans la contemplation d'une réplique de la *Vénus de Milo*. Tous les regards convergent vers la statuette. Alors que Daumier donne habituellement à voir dans l'étude d'une collection un moment partagé, son crayon dévoile ici la solitude du connaisseur dans un face-à-face silencieux, mis

en valeur par les effets de lumière. Si l'œuvre de Daumier triompha dans la chronique de la comédie humaine, il noua ses principales amitiés artistiques avec des paysagistes. Jules Dupré, membre de sa « famille naturellement adoptive », conserva cette feuille jusqu'à son décès.

*Charles Tillot,
témoin de la sociabilité à Barbizon*

Charles Tillot (1825–1906), élève de Rousseau et voisin de Millet à Barbizon, réunit au fil des ans, un ensemble d'œuvres de ses amis paysagistes et sut, comme nombre d'artistes, valoriser au cours du temps ses acquisitions éclairées.

Collection Charles Tillot (1825–1906)
43 — Jean-François Millet (1814–1875)
Paysage, Vichy, vers 1866-1867
Plume et encre brune sur un tracé au graphite,
craies bleue, noire et verte
New York, The Metropolitan Museum of Art

Millet séjourna à Vichy durant les étés 1866, 1867 et 1868, accompagnant son épouse qui venait y suivre des cures thermales. Les paysages qu'il y réalisa décrivent une nature calme et témoignent d'un intérêt marqué pour la végétation. Exécutées sur le motif à la plume et à l'encre brune, ils furent ultérieurement rehaussés par lui de lavis ou de craie. L'ensemble de ces feuilles se distingue par la simplicité et la diversité du trait. Il semble avoir représenté dans celle-ci la rive d'un cours d'eau asséché, le premier plan demeurant presque vide, animé de notes qui

suggèrent les ondulations du terrain. Charles Tillot dut acquérir cette feuille lors de la vente après décès de Millet en 1875.

Collection Charles Tillot (1825–1906)

44 — Antoine Louis Barye (1795–1875)

Éléphant couché

Aquarelle

New York, The Metropolitan Museum of Art

Barye put observer des éléphants d'Afrique ou d'Asie à la Ménagerie du Jardin des Plantes, qu'il fréquentait assidument en compagnie d'Eugène Delacroix. Pour ses aquarelles animalières, sa méthode consistait à réaliser des croquis d'après nature, reportés ensuite sur des calques, puis transférés sur un papier plus épais, un paysage venant ensuite compléter la composition. Ce procédé explique la répétition de certaines postures dans des environnements variés. Les décors naturels sont marqués par l'esprit de l'école de Barbizon. C'est en effet dans ce village de la forêt de Fontainebleau, où il retrouvait Millet, Diaz, Corot, Rousseau, que Barye mena à partir des années 1840 ses expériences de peinture en plein air.

Paul Chenavard (1807–1895) séjourna en Italie où il copia les maîtres de la Renaissance avec passion. Adeptes de l'art d'idée et de la peinture monumentale, il est surtout connu pour son ambitieux projet de décor du Panthéon, la *Palingénésie universelle*, resté inachevé après 1851. Très lié aux milieux artistiques parisiens, il entretenait une profonde amitié avec Delacroix, dont il posséda plusieurs dessins. Sa collection, conservée en partie à Lyon, témoigne des liens qu'il tissait avec ses contemporains.

Collection Louis Français (1814–1897)

45 — Paul Chenavard (1807–1895)

*Étude pour une figure du Martyre de
saint Polycarpe*, vers 1840

Pierre noire, sanguine, lavis de gris, encre de
Chine et rehauts de blanc sur papier brun
Pontoise, Musée d'Art et d'Histoire Pissarro –
Pontoise

Après l'échec de son premier envoi au Salon en 1835, Chenavard n'y exposa de nouveau qu'en 1841 avec le *Martyre de saint Polycarpe*, destiné à l'église Saint-Polycarpe de Lyon. Ce dessin préparatoire pour une figure du premier plan fut offert à son ami le paysagiste Louis Français, comme l'indique sa dédicace. Les deux artistes se rencontrèrent dès 1834 au Divan Le Peletier, célèbre café littéraire et artistique, et ils entretenirent par la suite une longue amitié, à laquelle le peintre Louis Matout était également associée. Leur correspondance témoigne de leur estime réciproque et de leurs échanges artistiques. Ils fréquentèrent ensemble le salon de Berthe de Rayssac dans les années

1860, firent ensemble la guerre de 1870, avant de se retrouver dans la région niçoise.

Collection Paul Chenavard (1807-1895)

46 — Louis Français (1814-1897)

Paysage, 1855

Pierre noire, plume et encre brune, aquarelle
et rehauts de gouache blanche

Lyon, musée des Beaux-Arts

Ce dessin rend hommage à la beauté des panoramas des Vosges qui inspirèrent à Français sa vocation de paysagiste. On y retrouve la lumière et la fraîcheur propre à ses compositions qui mêlent réalisme et sensibilité à la poésie des lieux. Il a traduit ici les éclats de verdure de la vallée sous les montagnes bleutées, la richesse de la végétation et la clarté des reflets argentés de l'eau. Louis Français l'a dédié de façon amusante à son ami Chenavard en ajoutant devant sa propre signature une note qui se lit « la limite de l'Empire ». Chenavard comptait parmi ses plus fidèles compagnons.

Collection Paul Chenavard (1807-1895)

47 — Ernest Meissonier (1815-1891)

Autoportrait, 1881

Aquarelle, lavis brun et gouache blanche

Lyon, musée des Beaux-Arts

La barbe de patriarche d'Ernest Meissonier se déploie avec souplesse sur toute la moitié inférieure de cette feuille, datée de 1881. L'artiste était alors âgé de 66 ans. Paul Chenavard, l'année même où il reçut ce dessin, l'offrit à la Ville de Lyon, dont Meissonier était comme lui originaire. Le dessin fut gravé à plusieurs

reprises avec sa dédicace « Mon cher Chenavard, que ce croquis / témoigne toujours de notre vieille et bien bonne amitié / EMeissonier / 1881 ». Meissonier réalisa également en 1883 un portrait du peintre philosophe, dédié « à [s]on ami Paul Chenavard » qui en fit don à la Ville de Lyon l'année suivante.

Le beau Mélingue

Le cercle amical d'Étienne Mélingue (1807-1875), sculpteur et acteur, et de son épouse Théodrine, actrice et peintre de fleurs, comprenait principalement des artistes romantiques. Paul Gavarni, Charles Giraud, Henry Monnier, Narcisse Diaz ou Auguste Raffet comptaient également parmi les plus fidèles amis du couple qui se réunissaient dans leur *salon museum* de la rue Levert, à Belleville.

Collection Étienne Mélingue (1807-1875)
48 — Auguste Raffet (1804-1860)
*Portrait présumé de Jean Mélingue en soldat
de la Première République, 1838*
Graphite et aquarelle
Paris, musée du Louvre

Il faut probablement reconnaître dans ce soldat de la Première République le portrait de Jean Mélingue, le père du sculpteur qui s'était élevé contre la volonté de son fils de devenir acteur. Campé vaillamment au-devant d'autres soldats, la crosse du fusil à baïonnette posée au sol, il porte le bicorne à plumet rouge, l'habit gris à revers rouge, le gilet, la culotte et les guêtres blanches. Apprécié pour son exactitude descriptive et son pouvoir d'évocation, Raffet

excellait dans la représentation à l'aquarelle de soldats. Auguste Raffet dut volontiers faire ce portrait pour son ami Étienne Mélingue car il était l'un des familiers de la maison de la rue Levert.

Collection Étienne Mélingue (1807–1875)

49 — Paul Gavarni (1804–1866)

Portrait d'un acteur (Mélingue ?)

Aquarelle, crayon noir, sanguine et
rehauts de gouache

Paris, musée du Louvre

Gavarni gagna Londres à la fin de décembre 1847 et dessina la société d'outre-Manche, ses spécificités, ses métiers, ses industries, ses tavernes, ses théâtres et ses divertissements. Il y croisa Mélingue, qu'il connaissait depuis le début des années 1840, et donna plusieurs portraits de l'acteur, qu'il faut peut-être reconnaître ici. La dextérité de Mélingue et notamment son habileté à jouer plusieurs rôles à la fois est peut-être responsable de cette différence de physionomie. Mélingue étant connu pour aimer « tirer la couverture à soi », Gavarni le drape ici d'un rideau dans la tragédie de Shakespeare, *Coriolan*. Le *First Citizen* y prononce les premiers mots : « Before we proceed any further, hear me speak ».

Collection Théodorine Mélingue
(1813–1886)

50 — *Album amicorum* de Théodorine Mélingue

Album oblong de cuir chagrin bleu nuit

comportant 75 dessins et une feuille de garde
avec une chromolithographie de la Maison
Susse Frères

Paris, collection particulière

Feuillet présenté :
Jean-Jacques Feuchère (1807–1852)
Satan
Graphite, pinceau et lavis brun

L'actrice Mademoiselle Théodorine rencontra son futur époux, le beau Mélingue, au Théâtre de l'Ambigu. Ils enchaînèrent les rôles et les succès. Des différends avec Mademoiselle Maxime puis avec Mademoiselle Rachel eurent raison de son art. Elle se tourna vers la représentation de fleurs et de paysages. *L'album amicorum* à ses initiales témoigne de l'affection du cercle amical des deux époux. Les sujets représentés sont liés au monde du spectacle et évoquent le plus souvent les rôles interprétés par Étienne Mélingue. Parmi les artistes contributeurs, Jean-Jacques Feuchère, sculpteur reconnu et orfèvre talentueux, est le mieux représenté avec 14 dessins. Ce *Satan* offert aux Mélingue, en relation avec le modèle en plâtre exposé au Salon de 1834, se distingue par son mouvement et sa fantaisie, caractéristiques propres à séduire ce cercle romantique.

Ingres et Delacroix

ARTISTES majeurs du XIX^e siècle, Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) et Eugène Delacroix (1798-1863) incarnent deux voies artistiques distinctes. Si leurs regards sur leurs propres dessins étaient très différents, tous deux leur reconnaissent la fonction de sceller des liens d'amitié et d'exprimer l'admiration ou la reconnaissance.

*Ingres et
ses collectionneurs*

Le dessin fut la clé de voûte des théories artistiques d'Ingres. Celui-ci n'accordait cependant qu'une valeur relative à son propre travail graphique. Il le considérait avant tout comme un moyen d'apprentissage, d'observation ou de création. Pourtant, nombre d'études, de croquis et de portraits trouvèrent une seconde destination : entretenir la flamme de l'amitié. En offrant ces feuilles à ses proches, Ingres consolida un cercle d'intimes et d'admirateurs qui contribua largement à la diffusion de son œuvre dessiné.

Collection Anne-Louis Girodet-Trioson
(1767-1824)

- 51 — Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)
La Communion à Rome, 1806
Graphite et lavis brun
Paris, collection Prat

Girodet et Ingres, tous deux élèves de David, eurent dans les premières années du siècle leurs ateliers dans l'ancien couvent des Capucines. De treize ans son aîné, Girodet soutint Ingres dès ses débuts et la correspondance du second laisse apparaître à maintes reprises sa déférence. L'estime de Girodet explique sans doute la place de choix accordée à ce dessin et au suivant dans son intérieur. Les deux œuvres étaient accrochées dans la chambre de l'artiste, alors que l'essentiel de sa collection était conservé en portefeuille.

Collection Anne-Louis Girodet-Trioson

(1767–1824)

52 — Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867)

Antiochus et Stratonice, 1806

Graphite, lavis brun et gris

Paris, musée du Louvre

Cet épisode, relaté par plusieurs sources antiques, notamment par Plutarque dans la *Vie de Démétrius*, met en scène Antiochus, le fils de Seleceus I^{er} Nicator, roi de Syrie et fondateur de l'empire Séleucides. Le jeune homme dépérissait sans raison apparente. Sa passion secrète pour Stratonice, l'épouse de son père, fut découverte par le médecin Erasistrate. Ce dernier comprit que la cause du mal qui rongait le prince était cet amour coupable en raison des battements précipités du cœur d'Antiochus qui s'accéléraient à la vue de la jeune femme. Comme le dessin précédent, la feuille ornait la chambre à coucher de Girodet.

- Collection Henri Lehmann (1814–1882)
53 — Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867)
Étude de bras pendants
Graphite
Paris, musée du Louvre

Cette étude d'*Antiochus et Stratonice*, conservée par Henri Lehmann, fait partie des nombreux dessins préparatoires dans lesquels Ingres chercha à traduire le dépérissement du jeune Antiochus. Élève et proche collaborateur du maître, Lehmann rapporta qu'Ingres avait réalisé « deux cents croquis » et repeint « cinquante fois » le bras du malade avant d'en être satisfait. L'intérêt de cette feuille tient à ce qu'elle montre non seulement le bras gauche, mais aussi les deux bras dévitalisés du jeune homme tourné sur le flanc gauche, abandonnés à leur propre poids. Ingres renonça finalement à cette solution, dissimulant le bras gauche sous le drap et donnant à Antiochus l'attitude plus expressive d'un homme cachant son visage derrière son bras replié.

- Collection Jacques Édouard Gatteaux
(1788–1881)
54 — Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867)
La Famille Gatteaux, 1850
Graphite sur fragments de gravures
en manière de crayon raboutés
Collection particulière, par l'intermédiaire
de la galerie Mireille Mosler, New York

Ce portrait de la famille Gatteaux est conçu comme une véritable *conversation piece*. Une telle séance de pose n'eut jamais lieu. Ingres mit au point la composition en assemblant des calques d'après les portraits gravés par Claude Marie François Dien (1787–

1865), plaqués sur fond de salon bourgeois. Les trois figures s'articulent harmonieusement : les postures de trois quarts du père et du fils se répondent de part et d'autre de Mme Gatteaux, figurée de face, dans une composition équilibrée et symétrique. La figure d'Édouard, développée en pieds, et celle de Paméla de Gardanne complètent l'ensemble. Le collage fut entièrement retravaillé au graphite afin de faire disparaître les artifices et de donner au dessin le caractère d'une œuvre originale.

Collection Jacques Édouard Gatteaux
(1788–1881)

55 — Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867)
Études d'homme allongé, 1811-1812
Graphite
New York, The Metropolitan Museum of Art

Cette feuille préparatoire pour *Romulus vainqueur d'Acron* compte parmi les dessins les plus importants de la jeunesse d'Ingres. Elle appartient à la première série d'études systématiques de figures nues réalisée par l'artiste pour un tableau d'histoire. Consacrée au corps d'Acron, elle se distingue par son format, le soin de son exécution et la recherche de la belle forme qui caractérisera désormais sa pratique. Ce dessin combine deux variantes des membres supérieurs, dont celle finalement retenue avec le bras gauche replié sur le torse. C'est parce qu'elles sont le fruit d'une recherche de perfection particulièrement exigeante que ces feuilles ont acquis le statut de dessins de collection.

Collection Pierre Auguste Pichon (1805–1900)
56 — Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867)
Étude de lecteur, vers 1833-1834
Crayon noir et sanguine ; mise au carreau
au graphite
Paris, collection Prat

Redécouverte en 2023, cette grande étude pour *Le Martyre de saint Symphorien* est l'un des plus importants dessins d'Ingres retrouvés ces dernières années. Longtemps attribuée à Pierre Auguste Pichon, élève entré dans l'atelier en 1834 et devenu l'un des plus proches collaborateurs du maître, la feuille constitue en réalité un maillon essentiel dans l'élaboration de l'une des principales figures du tableau. Cette étude de lecteur articule trois postures alternatives du bras droit : tendu à l'horizontale, replié sur le buste ou pointant vers le sol, solution retenue dans la composition définitive. Exemple du réalisme puissant expérimenté par Ingres à travers l'étude du modèle vivant, cette feuille témoigne de l'ambition et de la sophistication de ses recherches graphiques.

Collection François Édouard Picot (1786–1868)
57 — Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867)
Portrait de François Édouard Picot, 1817
Graphite et rehauts de gouache blanche
Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt

La feuille de la Collection Frits Lugt est l'un des vingt-deux portraits dessinés par Ingres répertoriés pour l'année 1817. Elle représente François Édouard Picot, peintre rencontré à Rome, second Prix de Rome en 1813 et futur pédagogue renommé à Paris. Loin d'être un portrait de commande, ce dessin appartient à la série des effigies d'amis et de compatriotes expatriés

à la Villa Médicis. Moins élaboré que certains autres portraits de cette période, il se distingue par le tracé rapide du costume et les rehauts de gouache blanche posés sur le col et la cravate. Seul témoignage direct de leur fréquentation, ce portrait révèle l'estime réciproque entre les deux artistes.

Collection Auguste Boucher-Desnoyers
(1779-1857)

- 58 — Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)
Portrait d'Auguste Boucher-Desnoyers, 1825
Graphite
Londres, collection Katrin Bellinger

Resté dans la famille du modèle jusqu'à sa redécouverte en 1993, ce portrait d'Auguste Desnoyers constitue une addition majeure au catalogue des portraits dessinés par Ingres. Plus grand buriniste de sa génération, Desnoyers rencontra Ingres dès 1800 et partagea avec lui une admiration profonde pour Raphaël. Le dessin le représente au travail, occupé à copier la *Sainte Catherine d'Alexandrie* de Raphaël, un parti de représentation rare chez Ingres qui souligne le caractère officiel de cette effigie. Réalisé en 1825, année de consécration pour les deux artistes, le portrait témoigne de leur estime réciproque.

Collection Luigi Calamatta (1801-1869)

- 59 — Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)
Portrait de Luigi Calamatta gravant, 1828
Graphite
Paris, musée de la Vie romantique

« Ingres et Calamatta étaient faits l'un pour l'autre. [...] Il y avait entre eux une harmonie préétablie »

écrivit Charles Blanc qui fut lui-même élève de Calamatta. Éminent buriniste, graveur de talent et dessinateur reconnu, Luigi Calamatta grava pour Ingres dix-huit de ses œuvres. Une copie de la feuille du musée de la Vie romantique, attribuée à Calamatta, se trouvait dans la collection de leur ami commun Charles Marcotte, qui possédait également les portraits de sa fille Marie par Ingres et par Calamatta. Un tableau, vingt dessins et « divers croquis » d'Ingres sont décrits dans le catalogue de la vente après décès de celui-ci.

Collection Jean-Auguste-Dominique Ingres
(1780–1867)

60 — Luigi Calamatta (1801–1869)

Antiochus et Stratonice, 1828

Graphite, plume et encre brune,

lavis gris et brun, rehauts de blanc

Saint-Cloud, département des Hauts-de-Seine,

musée du Grand Siècle,

donation Pierre Rosenberg

Dans une mise en scène épurée, quatre personnages rejouent le drame – familial sous le pinceau d'Ingres – de l'amour fautif d'Antiochus pour Stratonice (voir n° 52). Une inscription ancienne au revers du cadre attribue le dessin à Luigi Calamatta, qui l'aurait exécuté en 1828 pour l'offrir à Ingres. La composition diffère de celle du tableau aujourd'hui conservé à Chantilly : Stratonice est placée à droite, comme dans les premières études dessinées d'Ingres, et non à gauche comme dans les versions peintes. Si cette feuille a pu être rapprochée d'une version peinte par Ingres aujourd'hui disparue, il paraît s'agir plutôt d'une interprétation personnelle de Calamatta qui fait écho à l'intérêt d'Ingres

pour ce sujet. Elle pourrait avoir constitué, avec le portrait offert à Calamatta la même année (n° 59), un échange de dessins entre les deux artistes.

Autour de Delacroix

Eugène Delacroix fut l'un des artistes les plus admirés par ses pairs. De son côté, il ne garda que quelques œuvres de ses proches amis mais sut se montrer généreux envers eux comme en témoignent les dons faits de son vivant et les legs dont bénéficièrent plusieurs d'entre eux. Sa vente après décès attira de très nombreux artistes, dont beaucoup purent acquérir des œuvres du maître.

Collection Eugène Delacroix (1798–1863)

61 — Louis Boulanger (1806–1867)

Les Fantômes, vers 1829

Aquarelle

Paris / Guernesey, Maisons de Victor Hugo

Inspiré du poème *Les Fantômes* tiré du recueil *Les Orientales* de Victor Hugo, ce dessin de Louis Boulanger dépeint la danse macabre d'une jeune Espagnole, trépassée dans la fleur de l'âge au lendemain d'un bal, encore parée de sa tenue de fête. « Un spectre au rire affreux » la mène dans un bal d'outre-tombe dont la feuille nous offre une vision saisissante. Cette œuvre s'inscrit dans l'imaginaire ibérique cher au romantisme, nourri par l'admiration de Boulanger et de Delacroix pour les peintres espagnols, en particulier Vélasquez et Goya.

Collection Eugène Delacroix (1798–1863)

62 — Ernest Meissonier (1815–1891)

Un Épisode de guerre civile (La Barricade), 1848

Crayon noir, aquarelle et gouache

Paris, musée d'Orsay

Adjugé 3000 francs à la vente après décès de Delacroix, *Un Épisode de guerre civile* de Meissonier fut le dessin le plus cher de la vacance. L'aquarelle resta célèbre jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Meissonier rapporta que Delacroix avait été « si frappé » par l'œuvre dans son atelier, qu'il lui en fit don le soir même, en signe d'amitié. Dans son journal, Delacroix évoqua son intérêt pour cette scène d'une « horrible vérité », peut-être en écho à son propre 28 juillet 1830. *La Liberté guidant le Peuple*, auquel il avait initialement donné le titre *Une Barricade*. Delacroix soutint en 1860 l'élection de Meissonier à l'Institut, reconnaissant en lui un « talent original ».

Collection Laurent-Charles Maréchal,

dit Maréchal de Metz (1801–1887)

63 — Eugène Delacroix (1798–1863)

Étude pour La Mort de Sardanapale, 1826-1827

Graphite, sanguine, crayon noir, craie blanche
et pastel sur papier chamois

Paris, musée du Louvre

Dans son testament, Delacroix avait légué à Laurent-Charles Maréchal « plusieurs pastels d'études pour Sardanapale ». On en identifie au moins trois, dont celui-ci, qui sont restés groupés et ont été achetés en 1948 par la Société des Amis du Louvre. Ils avaient été exclus de la vente posthume de l'atelier de Delacroix où se trouvait un ensemble de douze feuilles, dessins et croquis, pour le célèbre tableau

présenté au Salon de 1827. Maréchal fut un pastelliste remarquable, pionnier dans le renouveau de cette technique encore très méprisée dans le premier tiers du XIX^e siècle. En lui destinant spécifiquement ses études pour *Sardanapale*, Delacroix témoigna du soin mis à orienter ses legs en fonction de la personnalité de chacun de ses légataires.

Collection Léon Riesener (1808–1878)

64 — Eugène Delacroix (1798–1863)

Portrait de Frédéric Chopin, probablement 1848

Crayon noir et craie blanche

Paris, musée du Louvre

Cet émouvant portrait de Chopin est demeuré dans la famille de Léon Riesener, cousin de Delacroix, avant son don au Louvre en 1960. L'effigie du modèle y est très semblable à celle du musicien dans le double portrait peint par l'artiste en 1838 qui le représente avec George Sand, sa maîtresse. La toile fut découpée et le fragment représentant Chopin est conservé au Louvre. Plutôt qu'une étude préparatoire pour le tableau, datable dans ce cas vers 1838, ce dessin a probablement été exécuté par Delacroix d'après la peinture dix ans plus tard, « peu de temps avant la mort de son ami, dont il avait désiré conserver les traits pour lui-même », ainsi que le suppose Adolphe Moreau. Le peintre éprouvait une immense admiration pour le génie musical et la sensibilité d'interprète de Chopin. Il avait aussi une profonde affection pour l'homme, dont la santé se dégrada fortement pendant l'année 1848.

Collection Adrien Dauzats (1804-1868)

65 — Eugène Delacroix (1798-1863)

Hésiode et la Muse

Graphite, crayon noir, aquarelle et gouache
sur papier chamois

Paris, musée du Louvre

Cette belle aquarelle gouachée est une étude avec variante pour le décor de l'un des pendentifs de la coupole de la bibliothèque du Palais-Bourbon représentant la Poésie. Elle fut choisie par Adrien Dauzats parmi les dessins qu'Eugène Delacroix légua à ses proches chargés de classer son œuvre après sa mort. Ami du peintre, Dauzats faisait partie, avec Burty, Pérignon, Carrier, le baron Schwiter, Andrieu et Dutilleux, des exécuteurs de cette mission, chacun étant invité à choisir « un dessin important ». Cette feuille fut identifiée dès 1885 par son biographe Alfred Robaut parmi celles exclues de la vente posthume. Grand admirateur de Delacroix, Dauzats acquit également de nombreuses peintures, esquisses, aquarelles et pastels lors de la vente de l'atelier.

Collection Adrien Dauzats (1804-1868)

66 — Eugène Delacroix (1798-1863)

Esquisse pour le Sultan du Maroc Moulay

Abd-Er-Rahman, 1832-1833

Huile sur toile

Dijon, musée des Beaux-Arts

Dauzats remporta cette esquisse d'une facture vive et spontanée à la vente de l'atelier de Delacroix. Il s'agit d'une étude préparatoire au tableau de même sujet présenté au Salon de 1845 (Toulouse, Musée des Augustins). Fidèle à l'épisode diplomatique observé par l'artiste lors de son voyage au Maroc en

1832, elle montre le comte Charles de Mornay présenté au Moulay Abd-Er-Rahman. Dans la version finale, ce détail de la scène est abandonné et le peintre se concentre sur le portrait du sultan et de sa garde sortant du Palais de Méknès.

Collection George Sand (1804–1876)

67 — Eugène Delacroix (1798–1863)

La Dernière scène de Lélia, 1839-1841

Pierre noire et pastel

Paris, musée de la Vie romantique

Ce pastel appartient à l'ensemble d'œuvres que George Sand reçut vraisemblablement en don de Delacroix, en témoignage de leur fidèle et solide amitié. Exécuté au plus tard en décembre 1841, il évoque une scène située à la fin du roman *Lélia* publié par l'écrivaine : l'héroïne, penchée sur le corps de son amant Sténio, lui assure qu'ils seront pour toujours réunis dans l'au-delà. George Sand fit part dans une lettre du plaisir qu'elle avait à contempler cette œuvre conservée auprès d'elle à Nohant. En 1873, elle mentionnait encore « le beau pastel de *Lélia* » parmi les œuvres restées en sa possession, alors même qu'elle avait dû se séparer de la plupart de ses Delacroix.

Collection Pierre Andrieu (1821–1892)

68 — Eugène Delacroix (1798–1863)

L'Amoureuse au piano, vers 1840 ?

Lavis d'encre brune

Paris, collection Prat

L'Amoureuse au piano provient de la collection de Pierre Andrieu, principal assistant de Delacroix lors de l'exécution des décors monumentaux, chargé

plus tard de classer les dessins de l'atelier après la mort du peintre. À ce titre, il put choisir une feuille d'importance. Il reçut également un ensemble de croquis par testament et acquit de nombreux dessins lors de la vente après décès. Le titre, quelque peu déconcertant, fut donné par Alfred Robaut, qui en publia un croquis. L'identité de la jeune femme, désignée dans la vente Chéramy comme la Malibran, demeure incertaine et a suscité plusieurs hypothèses, sans qu'aucune puisse être retenue avec certitude.

Collection Paul Huet (1803–1869)

69 — Eugène Delacroix (1798–1863)

Les Deux Foscari, 1847

Graphite

New York, The Metropolitan Museum of Art

Le sujet de ce dessin est tiré d'une pièce de lord Byron, *Les Deux Foscari : tragédie historique* (1821). Située dans la Venise du XV^e siècle, la scène représente le doge Foscari assistant à la lecture de la condamnation de son fils pour de prétendues intelligences avec les ennemis de la République. Huet avait acquis le dessin à la vente posthume de Delacroix. Bien qu'étant l'un de ses plus anciens amis, Paul Huet ne fut pas désigné parmi ceux que l'artiste chargea de classer ses dessins après sa mort. Il était en revanche bien cité dans le testament parmi les donateurs particuliers. Delacroix lui léguait toutes ses lithographies de Charlet (1792–1845), en souvenir de leur intérêt commun pour l'artiste et de leur admiration partagée pour ses talents de lithographe, un art qu'à sa suite ils pratiquèrent eux-mêmes.

Collection Jean Gigoux (1806–1894)
70 — Eugène Delacroix (1798–1863)
Antoine devant le corps de César
Graphite, pinceau et lavis gris-brun
Besançon, musée d'Art et d'Archéologie

Cette feuille illustrant l'épisode du *Discours d'Antoine sur le corps de César*, tiré de la tragédie de William Shakespeare (Acte III, scène 2) doit être rattachée aux projets non exécutés pour l'un des pendentifs de la bibliothèque du Palais-Bourbon. Elle est certainement l'une des plus remarquables emportées par Gigoux à la vente Delacroix. Le dessin se distingue par la fluidité et la liberté du trait et du lavis. En quelques touches, l'artiste parvient à suggérer une gamme d'émotions sur les visages à peine esquissés. Le mouvement de la foule entourant la tribune sur laquelle se dresse Antoine et le corps de César en contrebas traduit la versatilité de l'opinion des auditeurs. Ce caractère ondoyant confère à l'ensemble une dimension profondément lyrique.

Collection Paul Cézanne (1839–1906)
71 — Eugène Delacroix (1798–1863)
Bouquet de fleurs : dahlias, roses, soucis,
marguerites, etc., vers 1849-1850
Crayon noir, aquarelle, gouache,
pastel sur deux feuilles assemblées de
papier gris-bleu
Paris, musée du Louvre

Dans son testament, Delacroix désigna expressément ce *Bouquet* parmi les deux seuls dessins devant impérativement figurer à la vente posthume, signe de l'importance qu'il lui accordait. Décrit alors comme une aquarelle, on peut en fait y observer une

technique mixte. Il mêle une relative opacité de la matière à une luminosité et une profondeur saisissantes, dans une composition éblouissante où la nature et l'artifice se confondent. Delacroix conserva cette œuvre auprès de lui jusqu'à sa mort avant la soumettre au jugement du public. Acquis plus tard par Paul Cézanne, le *Bouquet* fut accroché dans sa chambre, où il était conservé encadré, généralement retourné contre le mur afin de le préserver de la lumière.

Portraits de collectionneurs

Lancelot Théodore Turpin de Crissé

ISSU d'une très ancienne famille enracinée en Anjou, le comte Lancelot Théodore Turpin de Crissé (1782–1859) fut un peintre de paysages et de monuments. Chambellan de l'impératrice Joséphine, il partagea avec elle une passion pour les arts et constitua une importante collection dans laquelle les dessins et les gravures tenaient une place importante. Elle fut pour la plus grande partie léguée au musée des Beaux-Arts d'Angers.

Collection Turpin de Crissé (1782–1859)

72 — Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867)

La Comtesse Adèle Turpin de Crissé, vers 1818

Graphite

New York, The Metropolitan Museum of Art

La comtesse Turpin de Crissé est représentée assise, en robe d'intérieur, dans un portrait conçu par Ingres comme le pendant de celui de son époux. Orientés l'un vers l'autre, les deux modèles se répondent et la différence des poses contribue à animer l'ensemble. L'œuvre dut être exécutée à Rome où la comtesse vint pour la première fois avec son époux lors d'un voyage en 1818. Née Adèle de Lesparda, elle avait épousé son cousin germain en 1813. Leur union, restée sans enfant, fut très heureuse. Alors que l'essentiel des

collections assemblées par son mari rejoignit le musée des Beaux-Arts d'Angers, elle conserva les deux portraits d'Ingres qui demeurèrent dans la famille jusque dans l'entre-deux-guerres.

Collection Turpin de Crissé (1782–1859)

73 — Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867)

Le Comte Lancelot Théodore Turpin de Crissé,
vers 1818

Graphite

New York, The Metropolitan Museum of Art

Ingres restitue la svelte élégance de Turpin de Crissé et l'aisance d'un homme du monde que ses contemporains ont décrit comme bienveillant, modeste et droit. Alors que son épouse est assise, il est représenté debout, vêtu d'un habit d'extérieur, le chapeau et les gants à la main. Rien ne l'identifie ici comme un artiste ou un amateur. Le portrait date vraisemblablement de 1818, lorsqu'il revint en Italie en compagnie cette fois de son épouse. Après un premier séjour italien en 1807-1808, il était devenu chambellan de l'impératrice Joséphine puis inspecteur général des Beaux-Arts à l'époque de la Restauration. Grand admirateur d'Ingres, il soutint l'artiste dans une période difficile, acquit ses œuvres et lui confia ensuite les commandes les plus prestigieuses du monumental *Album du sacre* de Charles X.

HC — Antoine Étex (1808–1888)

Le Comte Lancelot Théodore Turpin de Crissé

Bronze

Angers, musée des Beaux-Arts

Turpin de Crissé cumulait plusieurs fonctions officielles et son rôle d'inspecteur général des Beaux-Arts lui permit d'attribuer les commandes publiques avec une équité généralement reconnue. Ces différentes charges lui valurent de recevoir des présents de la part des artistes. Pour encourager Étex, jeune sculpteur prometteur, Turpin de Crissé lui commanda la réalisation d'un groupe en marbre. L'artiste le remercia en modelant son portrait.

Collection Turpin de Crissé (1782–1859)

74 — Anne-Louis Girodet-Trioson (1767–1824)

Étude pour Les Funérailles d'Atala, vers 1807

Pierre noire, plume et encres brune et noire,

lavis gris, rehauts de blanc sur papier bleu

Angers, musée des Beaux-Arts

Cette feuille prépare une toile de même sujet, très admirée au Salon de 1808. Elle relate un épisode des amours malheureuses de Chactas, jeune indien de la tribu Natchez et d'Atala, une indienne élevée dans la foi chrétienne qui fit vœu de chasteté auprès sa mère. Les amours funestes des jeunes gens se soldent par le suicide d'Atala qui résout ainsi un dilemme mortifère : renier son amour pour Chactas ou se parjurer. Turpin de Crissé souhaita en 1817 un portrait de son épouse de la main de Girodet. Un tableau peint par Turpin, présent dans la collection Girodet, aurait été offert par avance en contrepartie du portrait espéré, qui ne fut vraisemblablement jamais réalisé. Ce dessin, envoyé à Turpin par l'héritière de Girodet

pourrait être une compensation à cette promesse non tenue.

Collection Turpin de Crissé (1782–1859)

75 — Théodore Ballu (1817–1885)

Vue du temple d'Érechthée à Athènes

Aquarelle

Angers, musée des Beaux-Arts

Turpin de Crissé qui se passionnait pour l'art grec dut découvrir cette œuvre au Salon de 1846, où elle fut exposée. Prix de Rome d'architecture en 1840, Ballu fut le premier pensionnaire de la Villa Médicis qui obtint de pouvoir effectuer en Grèce un voyage d'études en 1844. Le temple d'Érechthée sur l'Acropole d'Athènes, très endommagé pendant la guerre d'Indépendance quelques années plus tôt, fut restauré juste après le passage de l'architecte. L'architrave à demi ruinée fut complétée ; deux des cariatides réparées puis remises en place tandis qu'un moulage remplaçait une statue emportée à Londres par Lord Elgin en 1803. Ces interventions étaient terminées lorsque Ballu signa cette aquarelle. Elles ne sont pas visibles ici, le dessinateur ayant composé sa vue à partir de croquis faits deux ans plus tôt.

Prix de Rome de sculpture en 1811, David d'Angers (1788–1856) mena une brillante carrière de statuaire, réalisant de nombreux bustes et médaillons des personnalités de son temps. Le musée des Beaux-Arts d'Angers conserve une importante part de sa collection personnelle. Elle se distingue en particulier par la présence exceptionnelle de dessins allemands, dus notamment à Caspar David Friedrich, un ensemble sans équivalent dans la France du milieu du XIX^e siècle.

Collection David d'Angers (1788–1856)

76 — Achille-Etna Michallon (1796–1822)

Le Chêne et le Roseau, 1816

Graphite, pierre noire, estompe, sanguine,
rehauts de gouache blanche

Paris, musée du Louvre

Michallon, jeune artiste au talent précoce, nous offre ici une représentation poétique et saisissante de la célèbre fable de La Fontaine, déjà contée par Ésope. Sous la force d'un vent de tempête, « le plus terrible des enfants que le Nord eût porté jusque-là dans ses flancs », le roseau plie mais ne rompt pas, à la différence du chêne dont l'artiste nous donne à voir le tronc brisé. Les rehauts de gouache largement appliqués sur les motifs principaux accentuent le parallèle entre les deux protagonistes de l'épisode. Sur la gauche de la composition, un homme vêtu à la mode du XVIII^e siècle observe la scène. Le rapport de proportion faussé entre ce personnage et la nature qu'il contemple donne la part belle au paysage, jusqu'alors parent pauvre de la hiérarchie des genres.

Collection David d'Angers (1788–1856)
77 — François Marius Granet (1775–1849)
Moine faisant le portrait d'un religieux, 1829
Plume et encre brune, lavis brun
Angers, musée des Beaux-Arts

Un moine, une palette à la main, œuvre à une toile posée sur un chevalet. Il observe face à lui un religieux dignement installé dans un fauteuil à haut dossier, autour duquel s'affairent quatre moines. Granet, comme à l'accoutumée, place la scène dans un intérieur et construit sa composition au lavis par d'habiles jeux d'ombre et de lumière, procédé qui fit naître dans la bouche de Jean Alaux ce commentaire acerbe : « c'est du Rembrandt de contrebande » ! Ce dessin fut offert par le peintre d'Aix à son ami David d'Angers en 1829, si l'on en croit une inscription ancienne, très certainement de la main de Granet. Peut-être s'agit-il d'un cadeau offert pour le nouvel an, comme Granet avait l'habitude d'en faire.

Collection David d'Angers (1788–1856)
78 — Achille Devéria (1800–1857)
Portrait d'Eugène Devéria, vers 1827
Fusain et rehauts de craie blanche
Angers, musée des Beaux-Arts

Eugène Devéria (1805–1865) a utilisé ce portrait très enlevé exécuté par son frère aîné Achille pour insérer son autoportrait dans sa monumentale *Naissance d'Henri IV*, coup d'éclat du jeune artiste de vingt-deux ans qui fit sensation lors du Salon de 1827. Le dynamisme de l'expression et le regard du modèle orienté vers le haut, comme il devait l'être dans le tableau, suggèrent que le dessin fut exécuté dans cette intention précise. Ce portrait par Achille Devéria de

son cadet dut ensuite être offert au sculpteur David d'Angers, qui à son tour s'en inspira pour modeler un portrait en médaillon d'Eugène. Le statuaire réalisa aussi à la même époque les portraits en médaillon d'Achille et de leur sœur Laure.

HC — Pierre Jean David d'Angers (1788–1856)

Portrait d'Achille Devéria

Bronze

Angers, musée des Beaux-Arts

David d'Angers fixa pour la postérité les traits des figures qu'il estimait : il signa plus de 530 profils en médaillon entre 1815 et 1855 exécutés en général en dehors de toute commande.

Collection David d'Angers (1788–1856)

79 — Caspar David Friedrich (1774–1840)

Hibou sur un arbre, vers 1834

Huile sur toile

Collection particulière

David d'Angers consigna dans un carnet la découverte de cette petite peinture, acquise lors de son voyage à Dresde en 1834 : « [Friedrich] nous a apporté plusieurs de ses ouvrages : un délicieux tableau représentant un arbre sans feuilles, une chouette [en fait un hibou] sur une branche, et la lune qui joue derrière les branches. Pas de terrain ; cela est d'un effet qui fait rêver. » Le sculpteur nota aussi : « J'ai entendu dire que Friedrich n'était pas assez peintre, que l'on voyait que ses dessins et ses tableaux étaient faits avec trop de simplicité, et que c'était pour cette raison qu'il représentait toujours des sites sombres, des clairs de lune. C'est pour cette raison que je l'admire

davantage. Il nous raconte simplement des choses sublimes. Il sait mettre votre âme dans un état fait pour les comprendre. »

Collection David d'Angers (1788–1856)

80 — Caspar David Friedrich (1774–1840)

Ruine de la porte du couvent de la Sainte-Croix

près de Meissen, vers 1824

Aquarelle sur un tracé au graphite

Angers, musée des Beaux-Arts

Le sculpteur David d'Angers fit plusieurs voyages en Allemagne. Sa rencontre à Dresde en 1834 avec Caspar David Friedrich, le grand maître du romantisme germanique, lui causa l'un des grands chocs esthétiques de sa vie. Il parvint à réunir au cours de ce voyage et plus tard, après la mort du peintre, une petite collection d'œuvres de sa main sans équivalent en France, dont le musée d'Angers a recueilli une part. Les vestiges des monastères médiévaux abandonnés à l'époque de la Réforme attiraient l'artiste allemand depuis ses débuts. Friedrich se rendit à Meissen en 1824, attiré sans doute par son ami le peintre Friedrich Georg Kersting.

Julien, dit Jules Boilly (1796–1874), fit carrière comme portraitiste et peintre de genre, sans rencontrer un grand succès. Sa notoriété reposait davantage sur ses collections de dessins de maîtres et d'autographes. Curieux de ses contemporains, il était un amateur perspicace. L'ensemble de lettres et la cinquantaine de dessins qu'il avait réunis rassemblaient toutes les gloires littéraires et artistiques de son temps.

Collection Julien Boilly (1796–1874)

81 — Antoine-Jean Gros (1771–1835)

*Étude pour Bonaparte pardonnant
aux révoltés du Caire*

Pierre noire, plume et encre brune, rehauts à la
plume de roseau et lavis d'encre brune

Paris, collection Prat

Ce dessin est le seul connu de la main de Gros consacré à la révolte du Caire. Il garde la trace d'un projet bientôt abandonné au profit d'un autre sujet, *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*. Sur une face, Bonaparte à cheval accorde son pardon à des révoltés qui implorent à ses pieds sa clémence. Sur l'autre, plus aboutie et présentée ici, un groupe de douze Égyptiens est tracé à la plume et à l'encre brune sur une mise en place à la pierre noire. L'expression des passions s'y déploie avec énergie à travers des postures éperdues, des regards appuyés et la figure saisissante d'un homme ligoté interpellant le spectateur. Ce dessin constitue l'un des premiers témoignages du talent de Gros pour les compositions dramatiques d'inspiration orientale.

Collection Julien Boilly (1794-1876)
82 — Théodore Géricault (1791-1824)
Étude pour Le Radeau de La Méduse,
vers 1818-1819
Plume et encre brune
Lille, Palais des Beaux-Arts

Les nombreuses études préparatoires pour *Le Radeau de La Méduse* témoignent du soin avec lequel fut préparée cette oeuvre emblématique du romantisme naissant, exposée au Salon du 1819. Il étudia par le biais du dessin les possibilités expressives de plusieurs péripéties du plus grand désastre maritime de la période, avant de retenir le moment où les survivants aperçoivent le navire qui doit les sauver. Le dessin de la collection Boilly correspond à l'épisode retenu mais Géricault renversa finalement l'orientation de sa composition. Très recherchées dès le XIX^e siècle, les études pour ce tableau furent collectionnées par de nombreux artistes, parmi lesquels sir Thomas Lawrence, Ary Scheffer, Jean Gigoux et Léon Bonnat.

Collection Julien Boilly (1796-1874)
83 — Alexandre Abel de Pujol (1795-1861)
Saint Roch venant d'expirer, vers 1820
Graphite et rehauts de craie blanche
Lille, Palais des Beaux-Arts

L'une des plus importantes commandes confiées à Abel de Pujol fut celle de la décoration de la chapelle Saint-Roch de l'église Saint-Sulpice, achevée en 1822. Cette feuille représente le saint défunt, étendu et les mains croisées sur la poitrine. Il s'agit d'une étude aboutie pour *Saint Roch venant d'expirer dans une prison de Montpellier* qui orne l'une des deux parois

latérales de la chapelle. L'on peut supposer qu'Abel de Pujol a extrait cette étude de ses cartons pour l'offrir à son « bon ami » Louis Léopold Boilly en 1827. Elle passa ensuite dans les collections de son fils Julien, dit Jules Boilly, qui avait hérité de son père le goût de la collection et qui fut sans doute sensible à la beauté sobre et classique de cette feuille.

Jean Gigoux

À l'instar de son confrère et aîné Thomas Lawrence, qu'il admirait, le peintre romantique Jean Gigoux (1806–1894) avait une conception encyclopédique de la collection. Il réunit, aux côtés de dessins des maîtres anciens, un ensemble très important de feuilles contemporaines, fruit de ses réseaux artistiques et d'une activité avisée en salle des ventes et chez les marchands.

Collection Jean Gigoux (1806–1894)
84 — François Marius Granet (1775–1849)
Le Bon curé, 1847
Plume et encre brune, lavis brun
Besançon, musée des Beaux-Arts et
d'Archéologie

L'annotation qui se lit vers le haut, « le bon curé / 1847 », dénote quelque peu avec l'aspect relativement martial de la composition. Il pourrait s'agir d'une référence au *Curé de Tours*, l'un des volets des *Scènes de la vie de province* d'Honoré de Balzac. La nouvelle, publiée sous ce titre en 1843, relate les vicissitudes de l'abbé Birrotteau, personnage aux ambitions simples. Sa conduite maladroite l'entraîne à subir

les tourments causés par l'envie et la médiocrité de son entourage. Gigoux veilla toute sa vie à recueillir des œuvres de Granet. Il relata : « un jour que j'avais été le voir, il [Granet] m'offrit le dessin qu'il venait de faire, en me disant : "Toutes les fois que vous viendrez me voir, vous en prendrez un à votre choix" ».

Collection Jean Gigoux (1806–1894)

85 — François Marius Granet (1775–1849)

Peintre devant son chevalet

Graphite, plume et encre brune, lavis brun,
aquarelle et rehauts de gouache blanche
Besançon, musée des Beaux-Arts et
d'Archéologie

À la lueur d'une bougie, un homme découvre les traits d'une Vierge en majesté représentée en grandeur nature sur une toile posée sur un chevalet. Dans la partie droite de la composition, on peut distinguer trois moines qui semblent étrangers à la scène. Granet juxtapose deux iconographies qui lui sont familières : une scène de couvent et une scène d'atelier. La représentation des artistes fut un sujet récurrent dans l'œuvre du peintre, qui s'inspira notamment des vies de nombreux maîtres actifs en Italie au XVII^e siècle.

Collection Jean Gigoux (1806–1894)
86 — Eugène Delacroix (1798–1863)
Cheval ailé (ou hippogriffe)
Pinceau et encre brune, aquarelle
Besançon, musée des Beaux-Arts et
d'Archéologie

Cette étude témoigne de la remarquable aisance de Delacroix dans l'invention d'êtres fantastiques. Le raccourci audacieux de l'animal, comme lancé vers une proie, confère au dessin son dynamisme. Les variations subtiles du lavis, allant des nuances bleu-gris et rosées du ciel aux touches beiges qui modèlent le corps du cheval ailé montrent l'intérêt de l'artiste pour les effets de lumière. L'on comprend l'inclination de Gigoux pour ce dessin représentatif de l'imagination la plus libre du peintre. À la vente après décès de Delacroix, il acquit près de deux cents feuilles de son aîné. Les deux hommes se connaissaient bien et s'appréciaient. Gigoux considérait Delacroix comme un maître et lui consacra de nombreuses pages dans ses *Causeries*.

Hector Giacomelli

Dessinateur renommé pour ses représentations d'oiseaux, Hector Giacomelli (1822–1904) fut aussi un collectionneur passionné. Dès l'âge de quinze ans, il rassembla exclusivement des dessins et estampes de ses contemporains, constituant l'une des plus remarquables collections d'estampes du XIX^e siècle. Il avait une prédilection pour Auguste Raffet (1804–1860), dont il publia le catalogue raisonné, mais noua des amitiés durables et profondes avec de nombreux artistes et écrivains.

Collection Hector Giacomelli (1822–1904)

87 — Gustave Doré (1832–1883)

Étude pour Le Tapis Vert, 1862

Graphite, plume et encre brune, pinceau,
lavis brun et gris, rehauts de gouache blanche
Poitiers, musée Sainte-Croix

Le Tapis vert (Tallahassee, Museum of Fine Arts), la grande composition de Gustave Doré présentée au Salon de 1867, suscita la curiosité mais son réalisme inspira un déferlement de commentaires désobligeants. Chacun cherchait à y reconnaître des personnalités de la *high life* à Bade. Dans cette grande feuille préparatoire, l'on reconnaît la facilité du dessinateur dans la mise en place de la scène, le déploiement des figures autour de la table de jeu, la rapide évocation de la foule et le jeu des râteaux des croupiers. L'amusante dédicace « à son ami Giacomelli / note d'un décavé » [un homme ruiné au jeu] qui se lit en bas à droite témoigne de l'amitié qui unissait les deux artistes, née lors de leur rencontre dans l'imprimerie d'Alfred Mame et leur formidable collaboration autour de la grande *Bible* illustrée.

Collection Hector Giacomelli (1822–1904)

88 — Honoré Daumier (1808–1879)

*Trois amateurs devant La Revue nocturne
de Raffet*, vers 1862-1865

Pierre noire, sanguine, plume et encre noire,
aquarelle, rehauts de gouache blanche
Paris, musée d'Orsay

Ce dessin représente trois amateurs examinant des estampes conservées en portefeuilles. Le nom d'Auguste Raffet apparaît sur le carton entrouvert et l'on peut reconnaître l'estampe examinée. Il s'agit

de *La Revue nocturne*, la plus célèbre lithographie de l'artiste. Probablement réalisé à l'intention d'Hector Giacomelli, premier propriétaire de la feuille et grand admirateur de Raffet, le dessin s'inspire des scènes d'amateurs chères à Daumier. Le motif des collectionneurs penchés sur un carton d'estampes, observant avec attention leurs découvertes, est traité avec une tendre acuité, loin de la verve satyrique habituelle du caricaturiste. Présenté à l'exposition Daumier de 1878, le dessin témoigne avec éloquence de la passion de Giacomelli pour l'estampe.

HC — *Hector Giacomelli dans son atelier*

Photographie, 13,4 × 18,4 cm

Collection particulière

«Giacco», comme le surnommaient ses amis, est immortalisé en pleine lecture dans son dernier atelier situé à Clermont-Ferrand, où il s'installa à partir de 1889. La diversité des œuvres qui ornent les murs, sur lesquels on ne reconnaît aucune de ses propres compositions, dresse un panorama varié des artistes qu'il côtoya.

HC — *Portrait de Charles Jacque*

Photographie, 16,2 × 10,9 cm

Collection particulière

Charles Jacque (1813–1894) offrit son portrait signé et dédié de façon éloquente : « à [s]on meilleur ami Giacomelli ». Cette amitié se traduisit dans sa collection par un ensemble de 12 tableaux, 26 dessins et 950 estampes de l'artiste.

Léon Bonnat (1833–1922) fut l'un des plus grands artistes collectionneurs de son temps. Il réunit un ensemble où maîtres anciens et artistes du XIX^e siècle formaient un tout indivisible. Ses choix, guidés par l'amitié autant que par l'admiration – il privilégia particulièrement Ingres dont il posséda plusieurs feuilles majeures – reflètent sa vision d'historien de l'art. Par ses dons à Bayonne et au Louvre, il fit de sa collection un véritable manifeste du dessin.

89 — Léon Bonnat (1833–1922)

Notes manuscrites sur ses collections

Carnet de 16 folios. Reliure plein cuir rouge,
filets à l'or. Sur le plat supérieur,
à l'or : « NOTES / DE LEON BONNAT /
SUR / SES COLLECTIONS »

Paris, musée d'Orsay

Cet ensemble de notes constitue un document unique sur les achats de Léon Bonnat entre 1880 et 1899. Réunis sous le titre *Dessins, Objets d'art, Peintures, Bronzes*, ces feuilletts comprennent des listes mentionnant les dates d'acquisition, les prix et parfois les provenances. Plus qu'un livre de comptes, il s'agit d'un mémorandum récapitulatif, enrichi d'annotations postérieures, de redites et de remarques parfois laconiques. Les dessins y occupent une place importante et témoignent de l'attention portée par Bonnat aux provenances et au marché de l'art, en France comme à l'étranger. Malgré leur caractère fragmentaire, ces documents demeurent la principale source d'information sur la constitution de sa collection et furent conservées grâce à la vigilance d'Antonin Personnaz.

Collection Léon Bonnat (1833–1922)
90 — Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867)
Portrait de Niccolò Paganini, 1819
Graphite
Paris, musée du Louvre

Le *Portrait de Paganini* est l'un des dessins les plus célèbres et les plus publiés d'Ingres, bien que les circonstances de son exécution demeurent inconnues. Réalisé à Rome, où le peintre rencontra le violoniste, il représente Niccolò Paganini dans une attitude étonnamment calme et statique qui contraste avec la virtuosité et le caractère passionné qui faisaient sa renommée. Longtemps conservé par le peintre Achille Benouville (1815–1891) qui le considérait comme la pièce maîtresse de sa collection, le dessin fut acquis ensuite par Léon Bonnat et occupa une place d'honneur dans son atelier. En 1917, Bonnat résolut de se séparer de ce joyau de sa collection pour une vente de charité au profit des éprouvés de guerre. L'œuvre atteignit la valeur d'adjudication la plus élevée de la vente.

Collection Léon Bonnat (1833–1922)
91 — Jean-François Millet (1814–1875)
La Lampe
Pierre noire
Paris, musée d'Orsay

Les notes de Bonnat (n° 89) indiquent qu'il avait acheté en 1890 pour 4000 francs deux recueils de croquis de Millet, dont proviennent cette étude et la suivante (n° 92). Ils contiennent des fragments de dimensions variables découpés dans des dessins en feuilles ou dans des carnets, à une date et dans des circonstances inconnues. Ils s'étendent sur toute la

carrière de l'artiste, isolent des figures, des détails, des scènes – le découpage pour certains suit le trait de cadrage avec lequel Millet délimitait ses projets de compositions. Ce reliquat de fonds d'atelier, disparate et de qualité inégale, comporte aussi bien des calques de travail que des dessins admirables comme celui-ci représentant une femme dans l'encadrement d'une porte, tenant une lampe. Millet y explore de savants jeux de lumière et de contrastes.

Collection Léon Bonnat (1833–1922)

92 — Jean-François Millet (1814–1875)

Femmes à la rivière, vers 1857

Pierre noire

Paris, musée d'Orsay

Cette feuille est issue, comme la précédente (n° 91) de deux recueils de croquis de Millet acquis par Léon Bonnat en 1890. Cet ensemble constitue aujourd'hui une collection unique et précieuse permettant d'apprécier l'extraordinaire inventivité de l'artiste. La virtuosité du dessinateur au trait intense, énergique et expressif se déploie dans les premières pensées et les études d'après nature. Le peintre de Barbizon nous livre une vision à la fois réaliste et poétique de son modèle. Le thème des femmes au bord de l'eau, plusieurs fois traité par Millet dans les années 1857-1858, témoigne de l'attention de l'artiste aux gestes simples du quotidien et à la dignité du monde rural.

La collection de dessins d'Edgar Degas (1834-1917) reflète ses affinités artistiques autant que sa pratique du dessin. Constituée principalement entre les années 1870 et 1905, elle réunit avant tout des œuvres de ses contemporains, mais aussi d'Ingres et de Delacroix, ses deux grands modèles. Plus que de simples objets de collection, ces feuilles furent pour Degas des outils d'étude, qu'il comparait à ses propres copies afin de comprendre les procédés des maîtres.

Collection Edgar Degas (1834-1917)

93 — Eugène Delacroix (1798-1863)

Intérieur au Maroc : la porte verte

Graphite et aquarelle

Paris, musée du Louvre

Dans un escalier orné de carreaux de céramique bigarrés, une porte verte de bois sculpté est théâtralisée par la lumière qui la frappe en oblique à travers une arche dentelée. Entourée de murs blanchis à la chaux qui lui servent d'écrin, elle est le point focal de cette étude architecturale. Rapidement croquée à main levée au graphite avant d'être aquarellée, cette feuille témoigne de l'économie de moyens avec laquelle Delacroix transposa l'architecture mauresque et ses couleurs, jouant de la réserve pour créer des effets d'ombre et de lumière. Degas semble avoir été séduit par la capacité de Delacroix à saisir l'essence de son sujet en quelques traits et touches d'aquarelle.

Collection Edgar Degas (1834-1917)

94 — Eugène Delacroix (1798-1863)

*Parterre de fleurs avec hortensias roses,
scyllas bleutés et anémones rouges*, 1849

Graphite et aquarelle

Paris, musée du Louvre

En contraste avec les dessins spontanés de Delacroix visant à saisir l'architecture et les scènes de la vie quotidienne en Afrique du Nord, cette aquarelle d'un parterre de fleurs illustre par sa précision une autre facette de la dextérité de l'artiste. Il s'attacha à détailler précisément au graphite chaque feuille, chaque tige, chaque pétale de ce foisonnant microcosme végétal. Des notations concernant les différentes gradations de couleurs que prennent les feuilles dans la lumière suggèrent que le dessin n'a pas été aquarellé sur le motif, mais ultérieurement, la mise en couleur ne laissant que très peu de papier en réserve.

Collection Edgar Degas (1834-1917)

95 — Eugène Delacroix (1798-1863)

La Chasse au lion, 1849

Pastel et fusain

New York, The Metropolitan Museum of Art

Delacroix comptait avec Ingres parmi les artistes les mieux représentés dans la collection Degas, signe de la profonde admiration que celui-ci portait aux deux plus grandes figures de l'art du milieu du XIX^e siècle. Ce pastel, parmi les plus aboutis de l'artiste, est le fruit des souvenirs du voyage de Delacroix en Afrique du Nord dix-sept ans plus tôt, en 1832. Il s'était alors constitué un répertoire de notes et de motifs dans lequel il puisa abondamment par la suite. Degas, qui à partir des années 1890 allait utiliser presque

exclusivement cette technique, admira très certainement dans cette œuvre rare d'une de ses idoles l'alliance du dessin et de la couleur.

HC — Edgar Degas (1834-1917)

Fiche inventaire de *La Chasse au lion*, 1849

Paris, musée d'Orsay

Dans son inventaire manuscrit établi vers 1904, Degas reporta minutieusement les dimensions et les techniques de ses acquisitions, leur prix d'achat, les circonstances dans lesquelles elles furent acquises et les principaux acteurs des ventes auxquelles il assista, mais aussi parfois l'émotion esthétique qu'elles lui inspirèrent. Ce fut le cas pour ce pastel de Delacroix, acquis en 1898, que Degas répertoria comme *Arabe, rampant avec son fusil, dans la montagne, à droite un lion* : « Durand-Ruel me dit qu'il n'y avait que ça de bon dans la vente, qu'il l'aurait bien acheté, que ce n'était pas cher du tout à 1000f. En le voyant arriver chez moi, et pouvant bien le regarder (car je l'avais à peine vu à la vente) j'ai été un peu surpris de le trouver si beau et heureux de ne m'être pas trompé ».

Collection Edgar Degas (1834-1917)

96 — Édouard Manet (1832-1883)

Portrait de Madame Édouard Manet

sur un canapé bleu, 1874

Pastel sur papier brun marouflé sur toile

Paris, musée d'Orsay

Réalisé en 1874, ce *Portrait de Madame Édouard Manet sur un canapé bleu* est le premier pastel réalisé par Manet et il occupe une place à part dans

son œuvre. Suzanne Leenhoff, son épouse, y est représentée dans le petit salon de la rue de Saint-Pétersbourg, dans une scène intimiste infusée de lumière. Manet exploite pleinement la texture poudrée du pastel sec pour rendre le velours bleu de France du canapé. La palette restreinte, seulement relevée par la franchise du bleu, le fond neutre et l'intérieur dépouillé rappellent certains pastels de Liotard, tandis que la pose de Suzanne évoque celle de Victorine Meurent dans *Olympia*.

HC — Edgar Degas (1834–1917)

Fiche inventaire du *Portrait de Madame Manet*
Paris, musée d'Orsay

Le critique Arsène Alexandre indique qu'Edgar Degas était « agité comme un jeune homme au sujet de ses premières amours » lors de l'acquisition de ce pastel représentant Madame Manet sur un canapé bleu dans le petit salon de la rue Saint-Pétersbourg. Il s'agissait de l'une des œuvres préférées de Degas, qui l'accrocha dans l'un de ses salons, aux côtés de la *Jeune femme arrangeant ses cheveux* de Mary Cassatt (Washington, National Gallery of Art).

L'EXPOSITION est accompagnée d'un catalogue édité sous la direction de Laurence Lhinares, avec la collaboration de Marie-Liesse Choueiry et Diederik Bakhuys, et publié par Paul Holberton Publishing, Londres.

Le travail éditorial a été assuré par Juliette Parmentier-Courreau.

Une édition anglaise, traduite par Alice-Anne Tod, est également disponible.

Les notices de ce livret ont été rédigées d'après les textes du catalogue écrits par Diederik Bakhuys, Marie-Liesse Choueiry, Caroline Corbeau-Parsons, Mehdi Korchane, Laurence Lhinares, Elena Marchetti, Isolde Pludermacher, Anne Robbins et Marie-Pierre Salé.

Cette exposition bénéficie de la participation exceptionnelle du musée du Louvre et du musée d'Orsay.



INFORMATIONS PRATIQUES

Collection Frits Lugt, Fondation Custodia
121, rue de Lille · 75007 Paris
coll.lugt@fondationcustodia.fr
www.fondationcustodia.fr

L'exposition est ouverte tous les jours
sauf le lundi, de 12 à 18 heures

Tarifs

plein tarif : 15 € / tarif réduit : 10 €

Transports

métro : Assemblée Nationale (ligne 12)
ou Invalides (lignes 8 et 13, RER C)
bus : 63, 73, 83, 84, 94,
arrêt Assemblée Nationale