



De Delacroix à Gauguin

Chefs-d'œuvre dessinés
du XIX^e siècle du musée
de Grenoble

Ouvrage réalisé sous la direction
de Somogy éditions d'art

Directeur éditorial
Nicolas Neumann

Responsable éditoriale
Stéphanie Méséguer

Coordination éditoriale
Sarah Houssin-Dreyfuss

Coéditions
Véronique Balmelle

Conception graphique
Éric Blanchard

Contribution éditoriale
Françoise Cordaro

Fabrication
Béatrice Bourgerie, Mélanie Le Gros

Le catalogue et l'exposition
« De Delacroix à Gauguin. Chefs-d'œuvre dessinés du XIX^e siècle »
ont été réalisés par le musée de Grenoble,
établissement relevant de la Ville de Grenoble.



Grenoble**Culture[s]**



© Somogy éditions d'art, Paris, 2018

© musée de Grenoble, 2018

ISBN 978-2-7572-1371-1

Dépôt légal : mars 2018

Imprimé en Union européenne

De Delacroix à Gauguin

Chefs-d'œuvre dessinés du XIX^e siècle
du musée de Grenoble

Valérie Lagier

avec la contribution de Marie Alsberghe,

Agnès Lepicard et Johan Popelard

SOMOGY
ÉDITIONS
D'ART

Musée de Grenoble

AUTEURS

Louis-Antoine Prat, historien d'art,
chargé de recherches au musée du Louvre

Valérie Lagier, conservateur en chef
au musée de Grenoble, chargée
du cabinet des arts graphiques

Marie Alsberghe, assistante qualifiée
de conservation au musée de Grenoble,
chargée de gestion au cabinet des arts
graphiques

Agnès Lepicard, conservatrice au musée
d'Art moderne et contemporain
de Saint-Étienne

Johan Popelard, conservateur-stagiaire
à l'Institut national du Patrimoine

SOMMAIRE

7 Remerciements

9 Avant-propos

Guy Tosatto, directeur du musée de Grenoble

10 L'inattendu d'un siècle

Louis-Antoine Prat

14 Les dessins du XIX^e siècle au musée de Grenoble : l'identité d'une collection

Valérie Lagier

Catalogue

Valérie Lagier

25 L'invention du passé

37 Le renouveau de la peinture religieuse

51 Le voyage en Italie

65 Delacroix au Maroc

79 Les séductions de l'Orient

93 Voyages pittoresques

107 Illustration et caricature

121 Réalismes

135 Le sentiment de la nature

153 Dans la sphère impressionniste

167 Femme, femme, femme

185 Les artistes et la guerre

197 Officiel et monumental

217 Onirisme et symbolisme

235 Carnets de voyage au XIX^e siècle

246 Ouvrages cités en abrégé

250 Pour aller plus loin

252 Index des artistes exposés

253 Liste des collectionneurs

Ce catalogue est publié à l'occasion de l'exposition

**De Delacroix à Gauguin. Chefs-d'œuvre dessinés
du XIX^e siècle du musée de Grenoble**

Musée de Grenoble, 17 mars-17 juin 2018

EXPOSITION

Commissariat général :

Guy Tosatto, directeur du musée de Grenoble

Commissariat scientifique :

Valérie Lagier, conservateur en chef du patrimoine
au musée de Grenoble

CATALOGUE

Coordination et suivi éditorial du catalogue :

Valérie Lagier, assistée pour la documentation de Marie
Alsberghe et pour l'iconographie de Cécile Brilloit

**Nous souhaitons souligner l'engagement du personnel
du musée de Grenoble et tout particulièrement :**

Conservation : Sophie Bernard, Valérie Lagier, Valérie Huss

Régie des œuvres : Isabelle Varloteaux

Montage et encadrement : Marie Alsberghe, Kentin Lesueur

Chargés des réserves : Laëtitia Burgos, Benoît Mader,
Georges Territorio, Marion Rochet

Documentation : Estelle Favre-Taylaz, Anne Laffont

Photographie : Jean-Luc Lacroix

Bibliothèque : Gérard Ponson

Communication : Marianne Taillibert, Flore Ricoux,
Christelle Giroud

Service des publics : Dany Philippe-Devaux, Naïma
Ezzarouali, Audreys Pays

Équipe des médiateurs : Pierre Bastien, Céline Carrier,
Éric Chaloupy, Laurence Gervot-Rostaing, Loredana Gritti,
Louise Josserand, Béatrice Mailloux, Olivier Marreau,
Claire Moiroud, Marie-Laure Pequay, Reidunn Rugland

Administration générale : Marie-Thérèse Barry,
Cécile Mazet, Nicolas de Moerloose

Secrétariat : Nathalie Guittat, Sylvie Portz,
Jeanine Scaringella

Accueil : Carole Chabat, Évelyne Manin, Patricia Tarallo

Comptabilité : Christine Poupart

Service technique et sécurité : Robert Damato

Équipe technique : Jean-Pol Bassuel, Mehdi Fahri,
Michel Garcia, Chaouki Karmous, André Prats,
Jean-Alain Ziegler

REMERCIEMENTS

Cette exposition a pu être entreprise grâce au soutien permanent et à l'engagement personnel d'Éric Piolle, maire de Grenoble, et de son conseil municipal, auxquels s'adressent nos remerciements, ainsi qu'à Corinne Bernard, adjointe au maire chargée des cultures, qui a veillé avec la direction générale de la Ville de Grenoble à son bon déroulement.

Notre gratitude s'adresse également à Jean-Pierre Barbier, président du conseil départemental de l'Isère, ainsi qu'à Patrick Curtaud, vice-président chargé de la culture et du patrimoine, qui soutiennent les actions du musée de Grenoble.

Nos remerciements vont aussi à Marie-Christine Labourdette, directrice du Service des musées de France ainsi qu'à Michel Prosic, directeur régional des affaires culturelles en Rhône-Alpes-Auvergne.

Qu'il nous soit permis de remercier chaleureusement Louis-Antoine Prat qui a généreusement accepté de préfacer cet ouvrage.

Nous tenons aussi à adresser notre profonde reconnaissance à Marie Alsberghe, Agnès Lepicard et Johan Popelard pour les nombreuses recherches qu'ils ont effectuées sur les œuvres et la rédaction de plusieurs notices.

La restauration de l'ensemble des dessins du XIX^e siècle a été réalisée par Marie-Rose Gréca. Valérie Lee et Cédric Lelièvre ont de leur côté restauré les carnets de dessins. Qu'ils trouvent ici l'expression de notre gratitude.

Enfin, nous tenons à exprimer nos remerciements à l'ensemble de l'équipe du musée, en particulier à Cécile Brilloit, Kentin Lesueur, Estelle Favre-Taylaz, Anne Lafont, Jean-Luc Lacroix et Jean-Pol Bassuel ainsi qu'à Denise Chafino et Jocelyn Semavoine.

Nous tenons aussi à exprimer notre profonde reconnaissance aux deux institutions grenobloises qui ont accepté de nous prêter leurs carnets de voyage :

Bibliothèque municipale de Grenoble : Isabelle Westeel,
Marie-Françoise Bois-Delatte
Musée dauphinois : Olivier Cogne, Elvire Basse

Dans la préparation scientifique de ce catalogue, de nombreux chercheurs et connaisseurs ont apporté leur soutien aux auteurs.

Les organisateurs et les auteurs remercient notamment Henri Amouric, François Amprimoz, Maurice Arama, Association Patrimoine et Avenir en Grésivaudan, Dominique Bardin-Bontemps, Réjane Bargiel, Laurent Baridon, Elvire Bassé, Michèle Boissin-Pierrot, Alexandra Bosc, Chantal Brizemur, Emmanuelle Caire, Dr Jean-Pierre Cappoen, Maria Teresa Caracciolo, Thierry Cazaux, Nicolas Chabrol, Hana Chidiac, Olivier Cogne, Nathalie Collin, Isabelle Couette, Laure Dalon, Maryse Dal Zotto, Xavier Daras, Lucienne Del'Furia, Christine Desgrez, Laëtitia Desserrières, Roger Diederer, Delphine Dubois, Rebecca Duffeix, Chloé Dupont, Adrien Enfedaque, Gérard Fabre, Audrey Fourcade, Thomas Ginsburger-Vogel, Agnès Guy, Sophie Harent, Odélie Hamernig, Laurence Huault-Nesme, Philippe Kaenel, Candy Khéniche, Emmanuelle Le Bail, Sidonie Lemeux-Fraitot, André Liatard, Laurence Linhares, José de Los Llanos, Anne Mailloux, Renée Mermet, Gérard Nallet, Thibault de Noblet, Stéphane Paccoud, Stephan Perreau, Francesco Petrucci, Caroline Poulain, Bertrand Puvis de Chavannes, Catherine Renaux, Jacques Riand, Geneviève Roche-Bernard, Emilie Robbe, Claire Rondeleux, Béatrice Roussel, Marie-Pierre Salé, Laurent Salomé, Claudie Sanvoisin Gastine, Sophie Sansonetti, Solène Sazio, Pierre Serié, David Simonneau, Catherine Sirel, Philippe Sorel, Bertrand Tillier, Dominique Vazquez, Olivia Voisin, Dr Gabriel Weisberg, Thierry Zimmer.



W. H. R. 1871

Comment, lorsque l'on aime la peinture et la sculpture ou encore les arts décoratifs et l'architecture, échapper à l'attrait du dessin ? Comment ne pas immédiatement déceler dans cette forme d'expression première, spontanée, intime, le regard de l'artiste, sa pensée, le mouvement de sa main ? Ce sont ces qualités, intrinsèques au dessin, qui le rendent si précieux, si délectable, si indispensable. Et c'est pour cette raison que depuis 2006 le musée de Grenoble conduit un travail d'étude et de publication de ses collections d'arts graphiques. À terme, l'ensemble sera accessible en ligne, mais, d'ores et déjà, quatre catalogues sont parus dont le premier, consacré aux œuvres du ^{xx}^e siècle, il y a tout juste dix ans. À sa suite, les plus belles feuilles des écoles italiennes, françaises et nordiques du ^{xv}^e au ^{xviii}^e siècle ont été publiées, accompagnées d'études remarquables des spécialistes dans ces domaines. L'heure est venue de clore ce long chantier avec la publication des *Chefs-d'œuvre dessinés du ^{xix}^e siècle*. Un fonds là aussi considérable en nombre – près de deux mille feuilles –, et qui a révélé, grâce à l'étude rigoureuse conduite par Valérie Lagier, un très bel ensemble, représentatif des différents courants et problématiques qui ont jalonné l'art français de ce siècle, si riche et complexe. Rangées par thèmes, ces cent quinze feuilles offrent un parcours très évocateur de la diversité des préoccupations qui animent les artistes au fil des décennies, de l'exploration fantasmée de l'histoire nationale au répertoire des sites pittoresques du pays, de la découverte fascinée de l'Orient aux désastres de la guerre, du goût pour le réalisme à la rêverie éthérée devant la nature, ou encore du renouveau de l'art religieux au développement de la caricature... Elles illustrent aussi les tensions contradictoires qui traversent ce siècle, si proche par certains aspects de notre époque. Ce parti pris thématique évite en outre l'écueil d'un classement par mouvements qui aurait d'une part marginalisé nombre d'artistes sans appartenances précises et néanmoins passionnants, d'autre part fait ressortir l'absence de certains grands noms qui, on le constate dans cet ouvrage, est souvent contrebalancée par la qualité des feuilles de maîtres plus modestes. Cela étant, on ne boudera pas son plaisir de retrouver le génie impétueux de Delacroix dans notamment son *Étude de draperie* pour la *Vierge du Sacré-Cœur*, les visions hallucinées de Gustave Doré dans ses paysages de montagne, l'humour corrosif de Granville avec ses animaux musiciens, et *last but not least*, la poésie sensuelle de la vahiné de Gauguin. À leur côté, des œuvres de maîtres aux noms moins célèbres, tels que Sigalon, Debelle, Pils, Lecomte de Nouÿ, Laemlein, Ziem... procurent un bonheur qui n'est souvent pas moindre et qu'avive au demeurant le sentiment de la découverte. Aussi ne peut-on qu'inciter celles et ceux pour qui les arts sont une forme de voyage dans le temps et l'espace, et le dessin en particulier une rencontre et un dialogue intimiste avec un artiste, à répondre à l'invitation de ces feuilles – pour une grande part inédites – à renouer avec un passé déjà lointain mais néanmoins paré de la fraîcheur et de la vie du présent.

GUY TOSATTO

L'inattendu d'un siècle

Louis-Antoine Prat

Une institution qui rend des dessins à leurs anciens propriétaires ; un cabinet d'art graphique dont le principal donateur, Léonce Mesnard, s'interroge si fortement sur le devenir de sa collection qu'il ne rédigera pas moins de quarante et un testaments ; un musée où les dessinateurs français du ^{xx}^e siècle sont particulièrement bien représentés, grâce à l'action du conservateur Andry Farcy (1882-1950), et dont le fonds moderne fut publié à une époque où les inventaires savamment rédigés des musées de région se comptaient sur les doigts des deux mains, soyons précis, dans le tome 8 de la fameuse série de *l'Inventaire des collections publiques françaises*, par les soins de Gabrielle Kuény et Germain Viatte, dès 1963, un ouvrage devenu rare aujourd'hui, d'ailleurs remis à jour par une nouvelle publication en 2008 ; une collection richissime en œuvres graphiques italiennes, françaises et nordiques des ^{xvi}^e, ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles, révélées dans les superbes catalogues d'expositions, aux titres si prometteurs et suggestifs, dus à Éric Pagliano (*De chair et d'esprit*, 2010), à Guillaume Kazerouni (*L'Idée et la ligne*, 2011) et à David Mandrella (*La Pointe et l'ombre*, 2014), assistés de plusieurs autres brillants spécialistes et attributionnistes reconnus. En un mot, une collection d'art graphique presque parfaite, célèbre, enviée, à qui il ne semblerait manquer à première vue qu'un ensemble majeur, consacré au ^{xix}^e siècle français.

Disons dès l'abord que cette « première vue » négative, ce ne peut être que celle d'esprits étroits : on désigne ici ceux qui ne conçoivent une collection, qu'elle soit privée ou muséale, que comme une accumulation de grands noms reconnus, l'équivalent d'un *Who's who* de l'art du dessin, de Raphaël à Seurat, de Tiepolo à Cézanne, de Rembrandt à Picasso, une sorte de CAC 40 virtuel composé de « *blue chips* » artistiques. S'il est vrai que ces grands noms font entre eux grand ménage, nous savons aujourd'hui qu'il n'existe pas de maîtres du



Fig. 1. Jean Auguste Dominique Ingres, *Étude pour la figure de saint Pierre*, MG D 2602



Fig. 2. Eugène Delacroix, *Figures algériennes*, MG D 831

second rayon, dans la mesure où les artistes qualifiés de secondaires se montrent parfois à l'égal des plus grands, et que ceux-ci ne sont pas toujours à la hauteur de leur réputation. Les avancées de l'histoire de l'art, depuis les années soixante-dix du siècle précédent, ont été telles que bien des hiérarchies ont été bouleversées, autant de réputations révisées, et nombre d'oubliés réhabilités. Ainsi le fonds de Grenoble s'affirme-t-il comme l'un de ceux où se dessine un autre, un nouveau XIX^e siècle, plus complexe, plus hétérogène, constitué de mille tendances et de dix mille créateurs. Aussi mérite-t-il, comme l'a fait si brillamment Valérie Lagier, qu'on le parcourt avec un regard débarrassé d'*a priori*, au risque même de s'étonner de son incroyable variété ; et parfois de s'interroger sur ce qui en constitue les moteurs ; à cela, le catalogue apporte un début de réponse, constitué comme il l'est en sections qui privilégient subtilement les genres au dépend de la classique et monotone succession des écoles (néoclassicisme, romantisme, réalisme, impressionnisme, post-impressionnisme, académisme, symbolisme, etc.), une grille de lecture assurément dépassée aujourd'hui. La catégorisation ici proposée, l'invention – ou parfois la réinvention – du passé, le renouveau de l'art religieux, le voyage ultramontain, celui de Delacroix au Maroc en 1832, qui entraîne à sa suite le renouveau de

l'orientalisme, mais aussi le pittoresque révélé de la France de l'époque, l'importance de la caricature dans la vie sociale, la confrontation du réalisme des figures et de l'épanchement dans la nature, le règne encore difficile de la figure féminine (et que de noms révélés ici, de portraitistes encore peu connus mais talentueux), la constante menace des conflits armés, la fuite vers le rêve et l'ailleurs, voici autant de regroupements à l'intérieur desquels les plus inattendus dessins du XIX^e siècle vont trouver aisément leur place.

La collection recèle cependant des feuilles d'artistes incontournables, et si Ingres n'est malheureusement présent que par un modeste croquis préparatoire au grand tableau conçu pour le couvent de la Trinité des Monts et achevé en 1820, *Jésus remettant les clefs à saint Pierre* (fig. 1), son éternel opposant, Eugène Delacroix, se trouve bien représenté : on connaît la prolixité de l'artiste, qui aimait à citer le dessin comme sa « prière quotidienne » ; à Grenoble, cette religion du geste graphique s'exprime dans sa variété, avec de beaux souvenirs du voyage au Maroc de 1832, pour la plupart des pages de carnets de voyage (il en emporta de dimensions différentes, dont certains furent malheureusement dépecés par la suite, et leurs folios dispersés) qui reflètent son émerveillement devant les indigènes à la dignité d'anciens Romains, ce qui lui suggérera cette

Les dessins du XIX^e siècle au musée de Grenoble : l'identité d'une collection

Valérie Lagier

Si les deux tiers des dessins anciens du musée de Grenoble – italiens, français et nordiques – proviennent de la collection de Léonce Mesnard¹, cette proportion est sensiblement différente dès lors qu'il s'agit des dessins du XIX^e siècle. Bien sûr, nombreuses sont les feuilles de cette période collectionnées par Mesnard et entrées par dons au musée à partir de 1867 ou léguées à sa mort en 1890 : environ un millier de dessins, ce qui correspond à la moitié du fonds graphique du XIX^e siècle du musée. L'autre part résulte de la politique active d'acquisition menée par les conservateurs successifs à partir des années 1850, Alexandre Debelle et son adjoint Jules Bernard, tous deux peintres. Nombre de feuilles ont alors été données par les artistes eux-mêmes ou leurs familles, achetées en vente et auprès de collectionneurs, ou enfin, léguées par des notables voulant se dessaisir de leurs richesses au profit du musée de leur ville. Au XX^e siècle, Andry-Farcy, soucieux de faire entrer dans les collections des artistes annonciateurs de modernité, achète des feuilles de Delacroix, Daumier ou Jongkind et suscite plusieurs dons et legs prestigieux. Celui d'Agutte-Sembat en 1923 permet en particulier l'acquisition du chef-d'œuvre de Gauguin (cat. 115). Aussi, les cent quinze

œuvres présentées dans cette exposition, et étudiées dans ce catalogue, reflètent assez bien l'identité de cette collection, qui loin de permettre une appréhension exhaustive de l'art du temps, rend compte des goûts de ceux qui l'ont constituée.

Léonce Mesnard et les artistes de son temps

En apparence, Léonce Mesnard (fig. 52.1), maître des requêtes au Conseil d'État – fils de Jacques-André Mesnard, avocat devenu pair de France et vice-président du Sénat –, n'a guère le profil d'un collectionneur d'art et en particulier de dessins. Ses écrits, consacrés à la musique et à l'art italien ou flamand, nous laissent pourtant entrevoir une sensibilité bien éloignée de la figure de juriste et de haut fonctionnaire qu'il incarne aux yeux du monde jusqu'en 1869, date à laquelle il démissionne de ses fonctions officielles, se retire à Grenoble pour vivre de ses rentes et se consacrer à ce qu'il aime : l'art, la collection et l'écriture. Dans ses *Pensées et fragments*, publiés après sa mort, Mesnard s'exprime à ce sujet : « Au-dessus, bien au-dessus de ces passions inférieures auxquelles la généralité des



Fig. 5. Album d'autographes offert à Marie David, dessins de Gustave Doré, Louis-Henri de Rudder et un inconnu, 1864, Laon, bibliothèque Suzanne-Martinet



L'invention du passé

« Certains tableaux qui, par la nature des sujets qu'ils représentent, semblent appartenir à la peinture d'histoire, rentrent, par la manière dont ils sont traités, dans la catégorie des tableaux de genre »¹, explique Charles Perrier à propos des œuvres de Pierre Charles Comte présentées au Salon de 1857. On ne saurait mieux définir ce courant de la peinture française qui, du Premier Empire jusque dans les années 1860, s'attache à faire revivre les événements du passé, du Moyen Âge au XVIII^e siècle, dans une veine intimiste et anecdotique. De ce passé national, les artistes privilégient souvent la scène de vie quotidienne au détriment des hauts faits d'armes. C'est un passé réinventé que ceux-ci nous proposent, une sorte de voyage dans l'histoire par le petit bout de la lorgnette. Le Moyen Âge en particulier fait les beaux jours de la peinture « troubadour » qui fleurit au Salon dans les premières années du siècle. Les deux plus célèbres artistes de ce genre sont lyonnais, Pierre Henri Révoil et Fleury François Richard, dit Fleury-Richard. Ils annoncent, dans leurs petits tableaux de chevalerie, le romantisme des années 1820. Charles de Châtillon et Merry-Joseph Blondel témoignent ici de la précocité de ce goût pour les scènes médiévales. La peinture romantique, qui s'épanouit sous la Restauration et la monarchie de Juillet, ne pouvait qu'être sensible à la poétique des ruines gothiques, abbayes ou châteaux meurtris par le vandalisme révolutionnaire. Imaginer ces édifices comme ils étaient au temps jadis, les peupler de chevaliers et de dames en atours médiévaux, recréer dans le secret des monastères la vie des moines et des religieuses cloîtrés, sont autant de sujets qui séduisent les artistes de ce que l'on appellera le « genre anecdotique ». Cet attrait pour les périodes anciennes s'étend à la Renaissance et au XVIII^e siècle, avec leurs costumes chatoyants. Mais pour être efficace, cette peinture ne doit pas se contenter de décrire avec le plus de minutie possible le cadre de vie, elle doit susciter l'émotion et nourrir l'imagination, à la manière d'un roman d'aventures. Aussi, la peinture fait entrer le spectateur dans l'intimité des souverains ou des grands de ce monde. On assiste ainsi en familial à la naissance d'Henri IV, comme dans le dessin de Pierre Charles Comte, ou à la mort de Louis XII, dans celui de Merry-Joseph Blondel. Les artistes du passé, de Giotto à Raphaël, de l'Albane à Poussin, sont saisis en pleine création dans le sein de leur atelier et de peintres, deviennent modèles. Hippolyte Lazerges, de son côté, nous plonge dans l'intimité du sculpteur Jacques Sarrazin. Ces vies d'artistes sont autant d'hommages au métier et au talent des maîtres du passé. Il n'est guère de personnages illustres dont on n'imagine pas la vie, avec un luxe de détails, plus ou moins appuyés sur des sources archéologiques et historiques. Des artistes aussi prestigieux qu'Ingres ou Delacroix apporteront leur contribution à ce genre, que l'on nomme « historique » après 1830, quand les petits tableaux « troubadour » laisseront place à des compositions de plus grande envergure. **V. L.**

Cat. 2
Merry-Joseph Blondel
*Louis XII sur son lit de mort bénit
François I^{er} après lui avoir donné
ses derniers conseils (détail)*

1. Charles Perrier, « La peinture de genre. Genre historique », in *L'Art français au Salon de 1857*, Paris, 1857, p. 91.

6

Jean Raymond Hippolyte Lazerges

Narbonne, 1817 – Mustapha (Algérie), 1887

Portrait de Jacques Sarrazin, sculpteur

1856

H. 32,4; L. 22,4 cm

Pierre noire, rehauts de craie blanche sur papier vergé chamois

Inscr. : « hip^{te} Lazerges / 1856 » à la pierre noire en b. à d.

Hist. : vente H. Lazerges, 12 février 1858, n° 25 « Jacques Sarrazin, sculpteur » ; legs Léonce Mesnard en 1890, entré au musée en 1902 (lot 3555, n° 1123)

MG 2015-0-3

Natif de Narbonne, Hippolyte Lazerges quitte sa ville natale pour l'Algérie à l'âge de treize ans. Ce n'est qu'en 1838, à la faveur de son service militaire, qu'il revient en France et s'installe à Paris. Après une première formation dans l'atelier du sculpteur David d'Angers, il suit jusqu'en 1843 l'enseignement du peintre François Bouchot. Si ses premières participations au Salon dès 1841 sont surtout des portraits, il se tourne très vite vers la peinture religieuse, avant de devenir, après son retour en Algérie en 1861, un peintre exclusivement orientaliste. Les compositions qu'il envoie régulièrement au Salon ne sont pas exemptes d'un certain pathos et s'inspirent visiblement de l'univers spirituel des peintres du XVII^e siècle comme Eustache Lesueur ou Philippe de Champaigne. Lazerges présente ainsi au Salon de 1866 *L'Évanouissement de la Vierge dans le palais de Pilate*. L'expression de sa Vierge, pâmée, les yeux tournés vers le ciel, n'a rien à envier à celles peintes en leur temps par les artistes des règnes de Louis XIII et de Louis XIV. Ce goût du XVII^e siècle se lit aussi dans quelques tableaux de genre historique consacrés à des artistes dans leur atelier, thème très en vogue dans la peinture depuis les années romantiques. Son tableau le plus célèbre dans ce genre est sans doute *L'Albane dans son atelier* de 1856, conservé au musée des Beaux-Arts de Narbonne¹, qui montre l'artiste italien en méditation devant trois jeunes enfants jouant sur un tapis, sortes de *putti* ayant quitté l'espace du tableau pour prendre vie dans la pièce de travail. Ce tableau, présenté au Salon en 1857, a été acheté par l'État. Le dessin de Grenoble, figurant un sculpteur du XVII^e siècle, a été réalisé la même année, comme nous l'indique l'inscription qui figure au-dessous de la signature. Grâce au catalogue de la vente de ses propres œuvres organisée par l'artiste en 1858, il a été possible d'identifier le modèle : il s'agit en effet de Jacques Sarrazin, principal sculpteur du règne de Louis XIII et ami de Simon Vouet². Ce dessin préparatoire est à mettre en relation avec le tableau sur le même thème présenté par Lazerges à Toulon en 1858 au Salon de la Société artistique du Var. Dans le *Moniteur des Arts* du samedi 18 décembre, on peut ainsi

lire, dans la recension de ce Salon de province, parmi « les peintres parisiens [qui] sont en assez grand nombre ; M. Hippolyte Lazerges, *Jacques Sarrazin dans son atelier*, appartenant à M. G. Pellicot »³. Monsieur Gustave Pellicot était percepteur des contributions et membre de la Société artistique des Bouches-du-Rhône. Ce tableau est aujourd'hui perdu. Plus que le processus créatif à l'œuvre dans l'atelier de l'artiste – le tableau peint par l'Albane ne nous est pas montré et la sculpture de Sarrazin est à peine ébauchée – ce qui séduit Lazerges dans ce type d'images est bien le champ ouvert à l'imagination pour donner vie à ce passé révolu. Il s'agit en effet de recréer les traits d'individus dont on ne possède aucun portrait fiable, à l'exception, pour Sarrazin par exemple, de plusieurs gravures anciennes qui montrent le sculpteur âgé avec un visage assez disgracieux⁴. L'attrait pour des costumes somptueux, la recherche de la juste coiffure ou de la bonne manière de porter la moustache, ne sont sans doute pas étrangers au goût des artistes du XIX^e siècle pour les sujets tirés de l'histoire, comme nous le confirme Étienne Jean Delécluze dans un texte contemporain de notre dessin : « Les peintres d'anecdotes recherchent surtout les sujets tirés de l'histoire des seizième et dix-septième siècle. Le pittoresque des costumes de ces époques est peut-être ce qui les allèche le plus⁵. » Dans cette feuille, Lazerges apporte en effet un soin tout particulier à la blouse du peintre et à la chemise à manches bouffantes et à col rabattu qu'il porte au-dessous, délicatement rehaussée de craie blanche. Le visage tourné vers le spectateur emprunte ses traits aux gravures connues de Sarrazin tout en les rajeunissant. **V. L.**

1. Hippolyte Lazerges, *L'Albane dans son atelier*, Narbonne, musée des Beaux-Arts.

2. *Vente de dessins et croquis par M. H. Lazerges, vente les 12 et 13 février 1858*, Paris, 1858, p. 5, n° 25 « Jacques Sarrazin, sculpteur ».

3. *Moniteur des Arts, revue des expositions et des ventes publiques*, 1^{re} année, n° 7, samedi 18 décembre 1858, (M. R. Fleury, rédacteur en chef), Paris, 1858, p. 50.

4. En particulier Charles Nicolas Cochin, *Jacques Sarrazin l'Aîné de Noyon, Sculpteur ordinaire du Roy et Recteur en son Académie de Peinture et de Sculpture*, Estampe, 1731, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon, inv. LP29 bis.115.1.

5. Étienne Jean Delécluze, *Les Beaux-Arts dans les Deux Mondes en 1855*, Paris, 1856, p. 267.



Cat. 6



Le renouveau de la peinture religieuse

N ombreux sont les édifices religieux construits tout au long du XIX^e siècle pour remplacer ceux détruits ou désaffectés sous la Révolution, mais aussi ravagés par les chantiers d'urbanisme qui donnent un nouveau visage aux villes et villages. Commencé modestement sous la Restauration puis sous la monarchie de Juillet, cet immense chantier de construction de nouvelles églises paroissiales connaît son apogée sous le Second Empire. Ce phénomène touche la capitale, avec l'édification d'une quarantaine d'églises – comme Notre-Dame-de-Lorette, construite entre 1823 et 1836, ou Saint-Vincent-de-Paul (1824-1844) – dont certaines ont la taille d'une cathédrale, comme le Sacré-Cœur à Montmartre, édifié à partir de 1875. Cette vague de constructions gagne la province et il n'est guère de ville ou de village qui ne se lance dans l'édification d'une église. Ces édifices modernes, alliant parfois style néoroman ou néogothique à l'utilisation de structures métalliques, doivent être ornés de tableaux d'autels, commandés à des artistes de renom ou d'autres, moins prestigieux, mais qui trouvent là une source importante de revenus. Les églises médiévales ou gothiques sont de leur côté remises au goût du jour par de vastes programmes décoratifs, combinant tableaux d'autels, peintures murales et vitraux. Avant que n'intervienne en 1905 la séparation de l'Église et de l'État, la France vit sous le régime du Concordat, et c'est bien l'État, par l'intermédiaire de son ministère des Cultes (puis à partir de 1848, de son bureau des Cultes), qui est le plus important commanditaire d'œuvres religieuses destinées à orner ces édifices. Enfin, la peinture à sujets bibliques ou consacrée à la vie des saints continue à fleurir sur les cimaises du Salon. Ces toiles monumentales sont souvent acquises par l'État et envoyées dans les musées de province. Aussi, la peinture religieuse connaît au XIX^e siècle un renouveau spectaculaire. Loin d'être uniforme, elle reflète souvent les courants qui traversent le reste de la production picturale du temps. Il n'est guère d'artistes qui ne se soient essayés à ce genre : Delacroix, Ingres, Chassériau et même Corot ont travaillé à la commande d'œuvres religieuses pour des églises. Chaque peinture, chaque fresque ou vitrail est soigneusement préparé par de très nombreux dessins où les artistes pensent leur composition avant de la transcrire sur la toile, le mur ou le verre. Les feuilles présentées ici relèvent de ce long processus de création : les dessins de Delacroix pour la *Vierge du Sacré-Cœur* et les fresques de la chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice, la feuille de Jules Élie Delaunay, préparatoire à la *Vierge de l'Assomption* pour la nouvelle église de la Trinité. Quant à Alexandre Évariste Fragonard, dont la production d'œuvres religieuses est plus réduite, il est présent ici par une très belle aquarelle, l'*Assomption de la Vierge*, contemporaine des tableaux qu'il réalise sur ce thème dans les années 1830. Certains artistes, comme Jacques Denis Pilliard et Camille Auguste Gastine, ont consacré la plus grande partie de leur travail – l'un au Salon, l'autre dans le cadre de chantiers de décorations (peintures murales et vitraux) – aux sujets d'inspiration religieuse.

V. L.

8

**Ferdinand Victor
Eugène Delacroix
dit Eugène Delacroix**

Charenton-Saint-Maurice, 1798 – Paris, 1863

*Étude de draperie pour
la Vierge du Sacré-Cœur
d'Ajaccio*

Vers 1820

H. 56 ; L. 42 cm

Fusain et rehauts de craie blanche
sur papier vélin chamois insolé

Inscr. : « payé à la... » au fusain en h. à d. ;
« n° 127 » au crayon graphite, au verso

Hist. : vente Delacroix, 1864 (marque
en b. à d. L. 838 a), partie du lot n° 303
(*Notre-Dame des Douleurs*. Études pour un
tableau du *Sacré-Cœur de Jésus*, à Nantes.
Dessins et croquis. 19 feuilles, adjugé
44 francs à Piot); legs Léonce Mesnard
en 1890, entré au musée en 1902
(lot 3555, n° 1144)

Exp. : Tokyo, Yamaguchi, Nagoya,
Kamuhura, 1983, n° 110, p. 187, repr. ;
Madrid, Barcelone, 2011-2012, n° 2,
p. 115, repr.

Bibl. : Robaut, 1885, n° 1468, p. 393 ;
Lemoine, 1988, n° 58, p. 51, repr. ;
Le Pommeré, Salomé, Poullain, 1994,
p. 214, repr. p. 215 ; Lemoine, 1999, p. 70,
repr. p. 71

MG D 840

Chef de file du romantisme – privilégiant dans ses œuvres les séductions de la couleur au détriment des rigueurs de la ligne – Eugène Delacroix ne pouvait qu'admirer les peintures de Titien, Véronèse ou Rubens. On est plus surpris en revanche de découvrir l'influence des grands maîtres de la Renaissance, Raphaël et Michel-Ange¹, dans ses œuvres de jeunesse comme cette très belle *Étude*. Entrée au musée grâce à la collection Mesnard, cette imposante draperie – assez rare dans son œuvre, aussi bien par le format que par la technique – est préparatoire à la figure de la Vierge dans *La Vierge du Sacré-Cœur*, appelée aussi *Le Triomphe de la Religion* (fig. 8.1) ou *Notre-Dame des Douleurs*. À l'origine, cette commande – passée en janvier 1820 par le ministre de l'Intérieur² – s'adresse à Géricault qui, peu tenté par le sujet ou trop malade pour se lancer dans une telle entreprise, en confie secrètement la réalisation à son condisciple Eugène Delacroix dans l'atelier Guérin. Celui-ci, connaissant alors des difficultés financières, accepte le travail. L'œuvre est signée par Géricault et les deux artistes se partagent la somme allouée. Le tableau, à l'origine destiné à la cathédrale de Nantes, est finalement envoyé à Ajaccio, où il orne encore le premier autel à gauche de l'entrée. Delacroix écrit à sa sœur le 28 juillet 1820 pour l'informer qu'il vient de lui « arriver une commande [...] pour un évêque de Nantes »³. Il ajoute qu'il doit soumettre à celui-ci « des esquisses et des ébauches » de son projet. Dès juillet 1820, Delacroix entame ses études, mais l'inspiration ne lui vient pas facilement. Il ne part pourtant pas de rien car Géricault a dressé les grandes

lignes de la composition du tableau dans un croquis, aujourd'hui conservé au Metropolitan Museum de New York⁴. On y voit la Vierge tenant dans la main droite un cœur enflammé (le Sacré-Cœur) et dans la gauche, une croix. Elle est posée sur un lit de nuages porté par des anges. Mais Delacroix s'éloigne de plus en plus de ce schéma de départ pour élaborer sa propre vision du sujet, faisant varier aussi bien la position de la Vierge que le nombre de personnages assistant à la scène. Dans une lettre écrite en 1821 à sa sœur, Delacroix avoue : « Je fais, je défais, je recommence et tout cela n'est point ce que je cherche encore. » Témoignant de ses nombreuses hésitations, en particulier pour la figure de la Vierge, pas moins de dix-neuf dessins, études et esquisses préparent cette composition⁵. La draperie de Grenoble, étudiant avec virtuosité les effets de lumière sur le drapé fluide, soulignant et dissimulant les hanches et le buste de la Vierge, est le dessin le plus abouti de cette longue approche. On y distingue, dans l'angle inférieur gauche, le visage au nez pointu du personnage masculin qui se tient le menton dans l'esquisse peinte (fig. 8.2) comme dans le tableau final. Cette feuille est très proche, par sa technique, de l'*Étude de draperie* (fig. 8.3) préparatoire à la *Vierge des Moissons* de 1819⁶, véritable citation du tableau de Raphaël, *La Belle Jardinière*, de 1505-1506. Mais dans la *Draperie* de Grenoble, la Vierge emprunte ses effets de drapés et sa position – les bras levés et un genou plus haut que l'autre – aussi bien à la figure de l'*Allégorie féminine de la Justice* de Raphaël sur la voûte de la Chambre de la Signature⁷ qu'aux *Sibylles* et *Prophètes* de



Fig. 8.1. Eugène Delacroix, *La Vierge du Sacré-Cœur* ou *Le Triomphe de la religion*, Ajaccio, cathédrale



Fig. 8.2. Eugène Delacroix, esquisse pour *La Vierge du Sacré-Cœur* ou *Le Triomphe de la religion*, Paris, musée Delacroix



Fig. 8.3. Eugène Delacroix, *Étude de draperie* pour la *Vierge des Moissons*, 1818, New York, Mark Brady Gallery





Le voyage en Italie

Depuis le ^{xvii}e siècle, la découverte de l'Italie et de ses richesses artistiques – ruines antiques ou chefs-d'œuvre de la Renaissance –, est un passage obligé pour tous les artistes mais aussi pour les écrivains qui transcrivent à leur retour le récit de leur pérégrinations. Parcourir la péninsule, malgré les difficultés de voyage, reste au ^{xix}e siècle une sorte de pèlerinage culturel nécessaire pour quiconque veut se lancer dans la création, un Grand Tour qui de Rome à Naples, de Venise à Florence, permet de se confronter aux maîtres incontournables que sont Titien, Michel-Ange et Raphaël. Partout les traces de la grandeur passée de l'Empire romain imprègnent le paysage : « L'antique subsiste dans la campagne, inculte, vide, maudite comme le désert, avec ses grands morceaux d'aqueduc et ses troupeaux de bœufs à large envergure », écrit Flaubert dans sa *Correspondance*. Au fil du temps, les conditions d'accès à la Péninsule, avec la périlleuse traversée des Alpes, s'améliorent grâce à la création de passages routiers au Mont-Cenis, au Simplon et au Saint-Gothard. Cet attrait irrésistible pour l'Italie, Mère des arts, s'explique en particulier par l'importance de la peinture d'histoire – dont les sujets sont souvent tirés de l'Antiquité –, dans le cursus d'enseignement de l'École des beaux-arts. La formation académique, basée sur le dessin et la copie d'après les maîtres, conduit naturellement vers un point culminant : la réussite au Prix de Rome. Cette récompense prestigieuse offre aux lauréats l'occasion de résider cinq ans à Rome à l'Académie de France, logée à la Villa Médicis à partir de 1803. Ainsi, Charles Percier, reçu dans la section architecture, Dominique Papety, lauréat du Prix de peinture en 1836 et Charles Bellay, grand Prix de gravure en 1852, vont tous trois bénéficier de cette opportunité et se plonger dans l'étude des beautés architecturales de la Ville éternelle. Mais même ceux qui n'ont pas réussi ce concours se rendent à Rome pour parfaire leur formation, comme François Marius Granet, bénéficiant du mécénat de son ami le comte de Forbin, et Théodore Caruelle d'Aligny. Tous sillonnent la ville – où se côtoient toutes les époques dans une véritable cacophonie architecturale – en quête du motif, couvent médiéval à l'atmosphère romantique, église perchée sur les collines ou ruine antique mangée par la végétation. Rome fascine par sa beauté mais aussi par sa décrépitude. Le dessin est le moyen privilégié de notation des impressions fugitives. La curiosité pousse souvent les artistes à parcourir la campagne romaine, avec ses grands espaces semés de ruines, ses villages perchés, sa végétation riche et sa lumière éclatante, pour engranger une moisson de dessins qui serviront à créer en atelier des paysages historiques. Les figures du peuple romain, mais aussi du Latium et des autres régions d'Italie comme Naples, avec leurs costumes traditionnels et leurs visages à la beauté antique, séduiront nombre d'artistes qui, comme Dominique Papety et Charles Bellay, se feront une véritable spécialité de ces scènes de genre italiennes, introduites au Salon dès 1824 par Léopold Robert et qui vont envahir les cimaises jusque sous le Second Empire. **V. L.**

18

**Claude Félix Caruelle
dit Théodore Caruelle
d'Aligny**

Saint-Aubin-des-Chaumes, 1798 – Lyon,
1871

Capucin

H. 26,5; L. 16,6 cm

Crayon graphite, plume et encre brune,
lavis d'encre brune sur papier vergé beige

Inscr. : monogramme « TCA » au crayon
graphite en b. à g.

Hist. : atelier de l'artiste, vente 1874
(marque L. 6 en b. à d.); legs Léonce
Mesnard en 1890, entré au musée
en 1902 (lot 3555, n° 1147)

MG D 1013

Théodore Caruelle d'Aligny suit un premier enseignement dans l'atelier de Jean-Baptiste Regnault mais la personnalité de ce premier maître le marque peu et c'est auprès de Louis Étienne Watelet, paysagiste, qu'il trouve sa vocation. Là, il apprend à regarder la nature, à en maîtriser les contours par le dessin et en agencer les différentes composantes pour donner vie à un paysage. « M. Aligny, et c'est une raison d'insuccès en ce temps de réalisme, a cherché le style et l'idéal dans le paysage, élaguant le détail pour arriver à la beauté¹. » C'est ainsi que Théophile Gautier loue le talent de Théodore Caruelle d'Aligny au Salon de 1861. Un premier voyage en Italie, de 1822 à 1827, le conduit à Rome puis à Naples. Il fait la connaissance de Camille Corot en 1825 et c'est ensemble qu'ils parcourent la campagne romaine à la recherche du motif. De ce séjour, Aligny rapporte un nombre considérable d'études dessinées, essentiellement des paysages des environs de Rome, au trait net et précis de crayon graphite. Un second voyage en Italie, en 1834 et 1835, le ramène dans les environs de Rome puis dans le sud, à Amalfi, Sorrente et Capri. C'est probablement dans la Ville éternelle ou dans ses environs que Caruelle d'Aligny brosse à la plume et à l'encre

brune, délicatement rehaussée de lavis, cette figure de capucin. Le modèle ventripotent, coiffé du bonnet et vêtu de la robe de bure des frères mendiants, se retrouve identique dans une autre feuille de l'artiste conservée au Louvre (fig. 18.1). Le moine est, à l'égal des *pifferari* (musiciens ambulant), *lazzaroni* et autres *mazzochi* (brigands), ou encore des paysannes en costume traditionnel (voir cat. 19, 20 et 21), une figure incontournable du folklore italien que les artistes se plaisent à mettre en scène dans leurs tableaux. Ainsi, Alexandre Cabanel portraiture un capucin en 1848 sous le titre *Un penseur, jeune moine*². Jean-Victor Schnetz campe un *Capucin médecin* en 1863³. Hébert lui-même n'hésite pas à poser en habit de moine capucin pour son ami Dominique Papety⁴. « Franchissez le portail du monastère des Camaldules ou de l'abbaye du Mont-Cassin, le torrent du temps s'immobilise... Vous rencontrez une autre espèce d'êtres, en eux-mêmes inaltérables bien que placés parmi les mortels⁵... », note déjà en 1814 J. C. Eustace dans son *Grand Tour d'Italie*, pour souligner la dimension spirituelle et intemporelle de ces figures qui, plus que dans une France marquée par la Révolution, sont encore très présentes dans la société italienne. Caruelle d'Aligny, outre ces deux études à l'encre brune, consacre un autre dessin à deux capucins dans la campagne romaine. Ce dessin, intitulé *Deux Moines dans un jardin derrière Saint-Pierre de Rome*, a été vendu chez Sotheby's en 1999⁶. Étrangement, la feuille est datée de 1841, date à laquelle l'artiste étudie dans la forêt de Fontainebleau. Il n'est pas possible de mettre le dessin de Grenoble ou celui du Louvre en relation avec une peinture. Et si ce dernier figure dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Caruelle d'Aligny établi en 1988 par Marie-Madeleine Aubrun⁷, le capucin de Grenoble est totalement inédit.

V. L.



Fig. 18.1. Théodore Caruelle d'Aligny, *Capucin agenouillé, de profil à gauche, la tête dans ses mains*, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 8173 Recto



Cat. 18

1. Théophile Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, 1861, p. 18.
2. Alexandre Cabanel, *Un penseur, jeune moine*, 1848, Montpellier, musée Fabre.
3. Jean-Victor Schnetz, *Le Capucin médecin*, 1863, Flers, musée du château.
4. Dominique Papety, *Portrait d'Hébert en moine capucin*, La Tronche, musée Hébert.
5. J. C. Eustace, *A Classical Tour Through Italy*, Londres, 1814, 2 vol., t. I, p. 219.
6. Théodore Caruelle d'Aligny, *Two Monks in a Garden behind St Peter's Rome*, plume et encre brune, 1841, vente Sotheby's, Londres, 34/35 New Bond Street, *Old Master Drawings*, 7 juillet 1999, lot 190.
7. Marie-Madeleine Aubrun, *Théodore Caruelle d'Aligny (1798-1871), Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné, gravé*, Paris, 1988, D. 649, p. 397.



Cat. 19



Delacroix au Maroc

C'est fort de la recommandation de ses amis, le directeur de l'Opéra Henri Duponchel et l'actrice Mademoiselle Mars, que Delacroix est invité par le comte Charles de Mornay à se joindre à la délégation diplomatique qui se rend au Maroc en 1832 au nom du roi Louis-Philippe et de la monarchie de Juillet. Il s'agit de s'assurer – après la prise d'Alger par la France en 1830 – de la neutralité du sultan marocain, Moulay Abd er-Rahman, dans les affaires algériennes. L'artiste ne doit prendre aucune part aux aspects diplomatiques de l'expédition et n'est invité que pour tenir compagnie à Charles de Mornay. Delacroix est, en effet, « un jeune peintre ayant du talent, de l'esprit du monde et un excellent caractère [...], ce qui n'est pas à dédaigner lorsqu'on doit passer côte à côte quatre ou cinq mois et souffrir probablement quelques privations ». L'artiste s'embarque à Toulon le 11 janvier 1832 pour un long périple de six mois au Maroc, en Espagne et en Algérie, qui marque une étape décisive dans sa carrière artistique et bouleverse à jamais sa vision du monde. Car, à l'exception d'un voyage en Angleterre en 1825, Delacroix, âgé de trente-quatre ans, a jusque-là très peu quitté son atelier. Son arrivée à Tanger le 25 janvier, après une traversée éprouvante, est un véritable choc. « Je suis tout étourdi de ce que j'ai vu », écrit-il le même jour à son ami Pierret, ajoutant qu'« il faudrait vingt bras et quarante-huit heures par journée pour faire passablement et donner une idée de tout cela ». Car Delacroix veut tout voir, tout noter de ce qu'il découvre dans ce pays « des beaux orangers, couverts de fleurs et de fruits, du beau soleil, des beaux yeux et de mille autres beautés », comme il le décrit à son ami Théodore Gudin le 23 février. Tanger est la ville où il réside le plus longtemps, du 25 janvier au 5 mars, puis du 13 avril au 11 mai – après l'entrevue avec le sultan qui a lieu à Meknès – et enfin, après son retour d'Espagne, entre le 31 mai et le 10 juin. Il quitte alors définitivement Tanger pour se rendre quelques jours en Algérie avant de s'embarquer pour Toulon. Ses carnets de dessin, annotés, qui lui tiennent lieu de journal, ses dessins isolés, sur des feuilles un peu plus grandes, sa correspondance et enfin ses *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc* nous permettent de suivre Delacroix dans son périple. Il dessine tous les jours, s'intéressant à la végétation méditerranéenne comme aux détails de l'architecture, aux fougueux chevaux arabes et leurs fiers cavaliers, croquant les gens dans la rue pour tenter d'approcher les mœurs et les coutumes, les costumes et les bijoux d'un peuple qu'il regarde avec un œil presque ethnographique. Pour quelques pièces, les hommes dans leurs burnous se prêtent à la pose, malgré les risques encourus et la méfiance qui entache la représentation de la figure humaine dans le Coran. Mais les femmes musulmanes sont presque impossibles à croquer. Delacroix aura nombre de mésaventures à ce sujet, recevant pierres et insultes de la part de leurs frères et maris. Il a plus de chances avec les femmes juives qu'il trouve « admirables » et qu'il décrit à son ami Pierret comme « des perles d'Éden ». Le comte de Mornay nous renseigne sur la manière de dessiner de Delacroix en voyage : « La plupart des feuilles ont été couvertes en marche, sur le pommeau de la selle ou sous l'ombre des figuiers, aux haltes, et le soir, quand tout le monde dormait accablé de fatigue, repassées à l'aquarelle dans le silence de la tente. » Sur les trente-deux dessins de Delacroix présents dans la collection du musée de Grenoble, vingt ont été réalisés au cours de ce voyage, pages arrachées à des carnets disparus ou feuilles plus conséquentes, d'un format supérieur, que Delacroix réserve aux paysages ou aux études de figures d'Arabes, croqués dans toutes les attitudes, avec une attention particulière portée aux éléments de costume et au vocabulaire qui les désigne.

V. L.

28

Ferdinand Victor Eugène Delacroix dit Eugène Delacroix

Charenton-Saint-Maurice, 1798 – Paris, 1863

Études de costumes algériens

Juin 1832

H. 19,7 ; L. 27,3 cm

Plume et encre brune, aquarelle, trait d'encadrement au crayon graphite sur papier vélin beige

Hist. : vente Delacroix, 1864 (marque L.838a en b. au c.); don de Léonce Mesnard en 1873

Cat. : 1874, n° 475, p. 208; 1878, n° 475, p. 228; 1884, n° 475, p. 228; 1891, n° 489, p. 183; 1892, p. 100; 1901, n° 47, p. 212; 1911, n° 40, p. 207

MG 602-2 / MG D 821

Si cette feuille d'études ne comporte aucune indication de lieu ni de date, il est possible cependant de savoir très précisément où et quand Delacroix l'a réalisée. En effet, les modèles qui y figurent, en particulier le personnage à l'extrême gauche, vêtu d'un sarouel et d'un burnous beige¹, apparaît à deux reprises sur une feuille conservée au département des Arts graphiques du Louvre (fig. 28.1). De même, l'homme vu de dos, avec son calot sur la tête, coiffé d'une tresse, se retrouve identique, mais avec un manteau sur l'épaule, en bas à gauche du même dessin. Or, sur la feuille du Louvre, quatre des personnages féminins portent des costumes typiquement algérois : les trois femmes avec une coiffure appelée *çarma* ressemblant à un hennin médiéval, et celle qui est assise en bas, vêtue d'un sarouel et d'un gilet très étroit, le *frimla*². Le *çarma* (ou *sarma*) est une coiffure métallique ayant la forme d'une tuile, souvent très ornée et pouvant atteindre entre 60 et 80 cm, qui est portée recouverte d'un voile comme on le voit sur

deux des figures du dessin. C'est un accessoire de costume porté à Alger par les femmes mariées juives mais aussi musulmanes. Non voilées, celles que l'artiste croque ici sont donc des Juives. Delacroix ne séjourne dans la capitale algérienne que quelques jours, entre le 25 et le 28 juin, juste avant d'embarquer pour la France, ce qui permet de dater précisément ces deux feuilles. Quittant définitivement Tanger le 10 juin, la délégation diplomatique du comte de Mornay fait un détour par l'Algérie afin de tenir les autorités françaises au courant du résultat des négociations avec le sultan du Maroc. Après un séjour à Oran d'une semaine, le bateau repart pour Alger pour une courte escale. Delacroix laisse peu de souvenirs écrits de ces deux villes mais en profite pour ramener quelques dessins, malgré les tensions politiques qui l'empêchent de se promener librement dans les rues. Dans la feuille de Grenoble, les études sont moins des notations sur le vif que des dessins plus aboutis, aquarellés sur place, car on n'y retrouve pas les indications de couleurs habituelles dans les croquis pris à la dérobée. Le personnage central, vêtu d'un sarouel marron et d'un gilet rouge, pourrait être un Kougouli (ou Cougouli), ces Turcs vivant en Algérie, issus de mariages mixtes, ou un soldat turc³. La coiffure du personnage de dos, avec sa veste courte vert clair, est aussi celle d'un Cougouli⁴. Comme à son arrivée à Tanger, Delacroix obtient ici de ses modèles qu'ils posent pour quelques pièces : « Tous les Maures que je parvenais à attirer [...] pour les dessiner ne s'y prêtaient qu'avec répugnance et seulement en vue d'une récompense⁵. » **V. L.**



Fig. 28.1. Eugène Delacroix, *Dix Études d'Arabes* (dessins réalisés à Alger entre le 25 et le 28 juin 1832), Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 9274

1. Sarouel ou seroual, pantalon bouffant, et burnous (cf. cat. 27, note 5).

2. Nous devons à Hana Chidiac l'identification de ces pièces de costume et leur usage géographique.

3. On retrouve le même genre d'habillement dans plusieurs dessins d'adolescents algériens dans Maurice Arama, *Delacroix, un voyage initiatique, Maroc, Andalousie, Algérie*, Paris, Non Lieu, 2006, p. 262.

4. *Ibid.*, p. 258-259.

5. Eugène Delacroix, *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, op. cit., p. 106.





Les séductions de l'Orient

Le goût de l'Orient ne naît pas en 1832 avec le voyage de Delacroix au Maroc. Déjà, l'expédition de Bonaparte en Égypte en 1798 avait nourri la passion des archéologues en même temps que le fantasme des peintres. Cette fascination pour la lumière du Sud, pour les costumes orientaux à l'exotisme puissant, va pousser nombre de peintres, pendant toute la durée du siècle, à effectuer le voyage dans un Orient qui comprend aussi bien la Turquie que l'Algérie nouvellement conquise, l'Égypte, la Tunisie ou la Palestine. Le carnet de dessin, l'aquarelle, faciles à transporter et permettant des notations rapides, sont les outils privilégiés par les artistes pour rapporter leurs souvenirs et impressions. Ils puisent ensuite dans ce matériel d'étude pour créer des peintures aux couleurs chatoyantes qui envahissent les cimaises du Salon. Ce qui éblouit les artistes dans cet Orient, c'est à la fois l'Autre, si différent dans ses costumes et ses coutumes, et l'Ailleurs, une architecture, une lumière, une végétation et une faune qui ne ressemblent à rien de connu dans la France en voie d'industrialisation dont ils sont issus. Les terres vierges du désert, les montagnes de l'Atlas avec leurs falaises crayeuses, les oasis du Sud de l'Algérie, offrent un paysage préservé des marques du temps, une sorte de paradis perdu lumineux. L'architecture mauresque des cités marocaines montre un raffinement de décors délicats quand Alger la blanche, avec sa cascade de maisons lavées à la chaux, est un véritable joyau reflétant la lumière. Les villages de terre crue ocrée, d'une étonnante simplicité, marquent les paysages arides de la Palestine à l'Algérie, de l'Égypte à la Tunisie. Le minaret, le palmier et le chameau suffisent parfois, par leur seul exotisme, à orientaliser une scène, au point de devenir de véritables poncifs de la peinture. Quant aux populations du bassin méditerranéen, elles conservent souvent intacts leurs particularismes ethniques et culturels. Si les costumes enchantent par leur richesse ou leur simplicité – burnous, haïk, djellaba et sarouel –, les mœurs intriguent encore plus. La femme musulmane, mystérieuse et dérobée au regard puisque voilée de la tête aux pieds, est aussi dénudée et lascive dans le secret du hammam et du harem. Certains artistes se font voyeurs et poussent le fantasme jusqu'à imaginer l'intérieur de ces lieux secrets où ils ne sont généralement pas admis. D'autres préfèrent se faire ethnologues et observer en détail la vie quotidienne des populations qu'ils côtoient, les petits métiers, les activités agricoles, les fêtes, la vie des souks où les marchandises aux noms exotiques et aux saveurs épicées s'échangent dans un tourbillon de bruits et d'odeurs. Les raisons qui poussent les artistes à entreprendre ces voyages, avec leurs aléas et leurs dangers, sont très diverses : accompagner une délégation diplomatique (Decamps en 1828 ou Delacroix en 1832), accomplir un pèlerinage comme Henri Daras en Palestine en 1882, ou encore se documenter pour répondre à la commande d'un tableau commémorant la rencontre de Napoléon III et du Bey de Tunis à Alger (Debelle en Tunisie en 1862). Pour d'autres, le voyage en Orient est purement touristique et artistique, nourrissant une production picturale de plus en plus prisée du public et des amateurs, comme Ernest Constant Simon, Eugène Girardet ou Charles Marie Paliati. Il est une dernière dimension que revêt la peinture orientaliste, la dimension militaire, documentant et commémorant la conquête de l'Algérie à partir de 1830. Si certains, Adrien Dauzats par exemple, accompagnent les militaires sur place, d'autres, comme Guillaume Urbain Régamey, fascinés par l'exotisme des uniformes, préfèrent se documenter sur les troupes coloniales (zouaves) ou auxiliaires de l'armée française (spahis et tirailleurs algériens), sans jamais quitter la capitale.

V. L.

29

Gabriel Alexandre Decamps

Paris, 1803 – Fontainebleau, 1860

Femme arabe

H. 26,3; L. 23 cm

Fusain et rehauts de craie blanche sur papier vergé chamois insolé

Inscr. : « DC » au fusain en b. à g.

Hist. : don de Léonce Mesnard en 1874

Cat. : 1874, n° 506, p. 211; 1878, n° 506, p. 235; 1882, p. 118; 1884, n° 506, p. 236; 1891, n° 488, p. 183; 1892, p. 100; 1901, n° 46, p. 212; 1911, n° 59, p. 207

MG 626

« Il a rallumé le soleil de Rembrandt au foyer de l'Orient »¹, s'extasient les Goncourt à l'Exposition universelle de 1855, mettant en lumière une filiation évidente entre l'art ténébriste d'Alexandre Decamps et la peinture hollandaise du XVII^e siècle que celui-ci admirait au Louvre pendant ses années de formation. Pionnier de l'orientalisme, Decamps tire des réminiscences de son voyage de 1828 en Turquie² – précédant de quelques années le fructueux périple de Delacroix en Afrique du Nord – la plus grande partie de sa production pendant les trente années suivantes : des peintures de chevalet, des aquarelles et des dessins. Découvrant d'abord Constantinople, il se fixe ensuite à Smyrne, l'ancienne Izmir, et rapporte de ce long séjour en Orient des sensations et des souvenirs et bien peu de véritables études sur le motif. Paul Mantz nous informe en effet que « dans cette course d'une année, il observa bien plus avec le regard qu'avec le crayon, et il est remarquable en effet que, parmi les nombreux dessins qui nous restent de lui, il en existe à peine quelques-uns qui paraissent avoir été faits d'après nature en Orient »³. Cette très belle feuille au fusain – entrée au musée en 1874 grâce à la générosité de Léonce Mesnard et jamais publiée sauf dans les catalogues anciens du musée⁴ – est sans doute un dessin fait en atelier à Paris, bien après son retour d'Orient. Elle est signée en bas à gauche du monogramme « DC » que l'on retrouve sur nombre de feuilles de l'artiste⁵. La femme assise, drapée dans son *haïk* – ce vêtement porté dans tout le monde arabe – n'a d'ailleurs rien de spécifiquement turc, à l'inverse d'autres dessins et aquarelles de l'artiste où celui-ci se plaît à décrire précisément le costume local. Théophile Silvestre, publiant intégralement le contenu de la *Vente des armes, costumes, etc., composant l'atelier de M. Decamps*, 21, 22, 23 avril 1853, nous informe de la présence chez lui d'une très grande variété de costumes masculins et féminins (mauresques, turcs, albanais, juifs d'Orient, égyptiens, bédouins) avec leurs accessoires. Grâce à cet artifice, « les voyous errants des faubourgs de Paris [reçoivent] des lettres de naturalisation albanaise ou smyrniote écrites par la main de l'artiste à coups de

crayon et de boulettes de pain »⁶, conclut le critique. Dans cette figure de *Femme arabe*, les noirs profonds du fusain, estompés dans les ombres pour obtenir un gris velouté, sont délicatement gommés (à la gomme mie de pain ?) pour dessiner les stries de lumière qui marquent les plis de l'étoffe. Cette science luministe, servie en dessin comme en peinture et à l'aquarelle par une « cuisine » très élaborée dont se font écho nombre de critiques⁷, fait l'admiration du peintre Eugène Fromentin dans *Une année dans le Sahel* : « Il a pensé qu'avec beaucoup d'ombre il parviendrait à produire un peu de soleil, et il a réussi »⁸. Les dessins au fusain abondent dans sa production⁹ mais n'ont pas toujours un caractère préparatoire. Cette figure de femme arabe n'a en effet de correspondance avec aucune des peintures recensées de l'artiste, et pourrait donc être une de ces nombreuses feuilles abouties que Decamps destine à la vente, plus soucieux de vendre à ses clients du rêve oriental que de l'ethnographie. Des « dessins de M. Decamps, [...] j'en ai vu certainement beaucoup qui me semblent faits pour sa clientèle : la feuille de papier est choisie, le sujet se trouve dans le milieu, les marges ménagées appellent le cadre doré et les enchères à hôtel des ventes », raille Théophile Silvestre à ce sujet¹⁰. **V. L.**

1. Edmond et Jules de Goncourt, *La Peinture à l'Exposition de 1855*, Paris, 1855, p. 45.

2. Decamps entreprend ce voyage en compagnie du peintre de marine Ambroise-Louis Garneray, envoyé en Grèce pour commémorer la bataille de Navarin. Les deux artistes se séparent assez rapidement et Decamps continue seul vers l'Asie Mineure et y séjourne près d'un an.

3. Paul Mantz, « Decamps », *Gazette des Beaux-Arts, Artistes contemporains*, Paris, 1859, p. 104.

4. Ce dessin ne figure pas dans le catalogue raisonné de l'artiste établi par Dewey F. Mosby en 1977, *Alexandre-Gabriel Decamps, 1803-1860*, New York, 1977.

5. « Son DC puissant, au bas de trois coups de crayon ou de brosse, est la griffe du lion », Goncourt, *op. cit.*, p. 45-46.

6. Théophile Silvestre, « Decamps », *Histoire des artistes vivants français et étrangers : Études d'après nature*, première série, Paris, 1856, p. 471-472.

7. Théophile Silvestre dit que « Decamps travaillait à l'affranchissement culinaire de sa palette », *ibid.*, p. 461.

8. « M. Decamps use de tous les procédés connus et inconnus pour amener ses dessins au degré de perfection qu'il désire », Maxime Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855, Peinture-Sculpture*, Paris, 1855, p. 140.

9. Eugène Fromentin, *Une année dans le Sahel*, Paris, 1859, p. 269.

10. Une trentaine de dessins au fusain figure dans la vente après décès de l'artiste en 1865.

11. Théophile Silvestre, *op. cit.*, p. 166.



Cat. 29



Voyages pittoresques

O n doit au XIX^e siècle la naissance d'une conscience patrimoniale. La destruction volontaire, entamée par la Révolution et nécessitée par la modernisation des villes et les débuts de l'industrialisation, parachève souvent l'abandon des édifices ou leur transformation : églises désaffectées, châteaux ruinés, palais et couvents convertis en caserne ou en prison. À la fascination des artistes romantiques pour le pouvoir d'évocation de la ruine s'ajoute bientôt le cri d'un Victor Hugo qui appelle en 1825, dans *Guerre aux démolisseurs*, à une véritable prise de conscience : « Si les choses vont encore quelque temps de ce train, il ne restera plus à la France d'autre monument national que celui des *Voyages pittoresques et romantiques*, où rivalisent de grâce, d'imagination et de poésie le crayon de Taylor et la plume de Ch. Nodier. » Cette gigantesque entreprise éditoriale qui, de 1820 à 1878 et en vingt-trois volumes entend recenser les richesses patrimoniales de neuf provinces, va progressivement inculquer à tout un pays un regard plus romantique qu'archéologique sur les traces du passé, essentiellement médiéval. Mais cette publication véhicule aussi une certaine idée du paysage, grandiose, sublime, pittoresque, suscitant l'éblouissement ou l'effroi, qui va trouver auprès des peintres comme Gustave Doré un véritable écho. « Ce n'est pas en savants que nous parcourons la France, mais en voyageurs curieux des aspects intéressants, et avides de nobles souvenirs. [...] Ce voyage n'est donc pas un voyage de découvertes ; c'est un voyage d'impressions », écrit Charles Nodier en 1820, dans le premier volume consacré à la Normandie. Chaque région est ainsi appréhendée selon son propre caractère, son identité architecturale et géographique qui la distingue de toutes les autres. Pour cette vaste entreprise d'inventaire architectural et paysager, Taylor et Nodier s'adjoignent un nombre considérable d'artistes comme Justin Ouvrié, Adrien Dauzats ou Eugène Cicéri, qui dessinent les éléments remarquables de chaque province, traduits ensuite en lithographie. La peinture et le dessin de monuments et de rues médiévales va devenir un genre en soi dans lequel se spécialise par exemple l'architecte Victor Sabatier, et les publications pittoresques, récits de voyages, albums régionaux vantant les mérites patrimoniaux d'un lieu, périodiques comme le *Magasin pittoresque*, vont fleurir tout au long du siècle. La littérature de voyage en France, mais aussi en Italie ou en Belgique, existe d'ailleurs déjà à la fin du XVIII^e siècle mais elle connaît une impulsion certaine après la diffusion des *Voyages* de Taylor et Nodier. Le développement du chemin de fer dans la seconde moitié du siècle amorce la naissance du tourisme et s'accompagne de la création de guides illustrés, comme les *Guides Joanne* qui couvrent toutes les régions françaises mais aussi les différents pays européens. C'est aussi le temps de l'essor des stations thermales et balnéaires où se retrouvent les classes aisées. Toutes ces publications offrent aux artistes un débouché pour leurs dessins et un gagne-pain lucratif. Des artistes comme Hubert Clerget et Gustave Doré ne dédaignent pas ces commandes et œuvrent ensemble à l'illustration des *Bords du Rhin illustrés : itinéraire descriptif et historique*, édité en 1863 par Adolphe Joanne. Cette vision du pittoresque dans le paysage, gommant les traces de modernité, modèle encore jusqu'à l'aube du XX^e siècle le regard de Louis Vagnat et Charles Cottet lorsqu'ils abordent le site de Pont-en-Royans. **V. L.**

Cat. 43
Louis Auguste Gustave Doré
dit Gustave Doré
Torrent coulant entre les rochers (détail)

40-41

François Victor Sabatier

Agen, 1823 – Nice, 1891

Cour de l'Hôtel de Cluny

1857

H. 48,5; L. 37,5 cm

Plume et encre brune, lavis d'encre brune
sur papier vergé beige insoléInscr. : « Hôtel de Cluny V. Sabatier 17 mai
1857 » à la plume et à l'encre brune
en b. à d.

Hist. : don de Mme Sabatier en 1893

Cat. : Suppl. 1896, n° 854, p. 23; 1901,
n° 147, p. 222; 1911, n° 197, p. 220

MG 985

Aigues-Mortes

H. 18,4; L. 24,7 cm

Plume et encre brune, lavis d'encre brune
sur papier vergé beigeInscr. : « V. Sabatier aigues Mortes porte
de la ville » à la plume et à l'encre brune
en b. à g.Hist. : don de M^{me} Sabatier en 1893Cat. : Suppl. 1896, n° 850, p. 23; 1901,
n° 143, p. 222; 1911, n° 193, p. 220

MG 981



Cat. 40

C'est en architecte que François Victor Sabatier intègre l'École nationale des beaux-arts en 1844 où il suit l'enseignement d'Hippolyte Lebas et de Gabriel Alexandre Decamps. À l'issue de sa formation, il devient sous-inspecteur de l'architecture au ministère des Affaires

étrangères et participe en 1854, en tant que premier dessinateur de l'agence Lefuel, au chantier devant permettre la réunion des Tuileries au Louvre. Après le rattachement du comté de Nice à la France en 1860, il est nommé architecte diocésain de Nice, puis de



Cat. 41

Fréjus, chargé à ce titre de la construction et de la restauration des édifices cultuels. Il construit aussi différents bâtiments civils comme l'actuel hôtel de ville de Nice. Cette activité professionnelle ne l'empêche nullement de poursuivre une carrière artistique et d'être présent au Salon de 1853 à 1883. Sa production est presque exclusivement graphique et montre surtout des paysages urbains de Paris, Venise ou encore de la région de Nice où il réside jusqu'à sa mort. Ses dessins, où les ombres brutales mettent en valeur les éléments d'architecture, sont rarement peuplés de figures et dégagent une ambiance romantique, dans la veine des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* du baron Taylor. Le département des Arts graphiques du Louvre et le musée des Beaux-Arts d'Agen, ville dont il est originaire, conservent quelques feuilles de l'artiste données à sa mort par sa veuve. Elle choisit également d'honorer le musée de Grenoble par le don en 1893 d'une aquarelle représentant Villefranche, près de Nice, et de quatre dessins à la plume et à l'encre brune, dont ces deux très belles feuilles montrant l'Hôtel de Cluny et Aigues-Mortes¹. La première, précisément datée de 1857, est

contemporaine des vues de Paris conservées au musée Carnavalet, comme *La Fontaine des Innocents* (D.2318) et *La Seine au pont Royal*; *le Pavillon de Flore* (D.2320), datées de 1855, ou *Le Palais de justice et le pont au Change*, de 1856 (D.2317). Cette série de monuments et sites parisiens, à laquelle appartient le dessin de Grenoble, a sans doute été réalisée lorsque l'artiste travaillait sur le chantier du Louvre. *L'Hôtel de Cluny*, feuille aux dimensions imposantes, faisait peut-être partie des «dessins à la plume et au lavis» que Sabatier expose au salon de 1877 puis de 1879 sous le titre «Paris ancien et moderne». L'artiste choisit ici de montrer la cour de l'hôtel particulier du xv^e siècle, avec son escalier d'honneur abrité dans une tour à cinq pans en forte saillie. Les fenêtres à meneaux Renaissance, surmontées de gâbles en toiture, animent la façade du logis en retour. En 1857, l'Hôtel de Cluny abrite déjà les collections d'Alexandre du Sommerard et a pris le nom de musée de Cluny depuis 1843. Par un jeu savant d'ombres et de lumière qui plonge l'architecture dans une atmosphère mystérieuse, Sabatier parvient à faire oublier cette nouvelle destination de l'édifice. Il rajoute quelques gardes en costume, armés de hallebardes, pour aider l'imagination du spectateur à plonger dans le passé. Le dessin d'Aigues-Mortes est une vue rapprochée de la porte de la Reine, ouvrant les remparts de la ville vers l'est et la Camargue. En quelques traits nerveux, l'artiste arrive à rendre le parement de petites assises de pierre des deux tours du xiii^e siècle, flanquant la porte d'ogive au centre. Comme pour l'Hôtel de Cluny, l'édifice ne porte aucune marque du temps présent, de vie quotidienne, qui daterait précisément la vue. Intemporelles et passéistes, les visions de Sabatier n'ont pas non plus la précision du dessin d'architecture, objectif et descriptif. Elles portent en elles une dimension fantastique, une magie qui nourrit l'imaginaire et transfigure la pierre des froides architectures pour lui donner une vie propre. **V. L.**

1. François-Victor Sabatier, *Villefranche*, aquarelle, MG 982 (disparue). Les deux autres dessins représentent respectivement le *Pont de Villeneuve-sur-Lot*, MG 983 et une *Vue de Grenoble*, MG 984. Toutes deux sont à la plume et à l'encre brune, rehaussées de lavis d'encre brune. Ces deux dessins ont figuré au Salon de 1879, sous le numéro 4553.



MUSEE
DE
CHONGKING

Illustration et caricature

Le XIX^e siècle est le grand siècle de l'illustration, aussi bien dans la presse écrite que dans l'édition de livres. À partir de 1830 naissent de très nombreux journaux quotidiens, hebdomadaires et mensuels, qui sont de plus en plus souvent accompagnés de planches gravées. On ne compte plus les titres nés dans ces années fastes de la presse : *La Caricature* lancée par Charles Philippon, qui fusionne quelques années plus tard avec *Le Charivari*, mais aussi *L'Artiste*, *Le Journal des enfans*, *Le Magasin pittoresque* ou encore *L'Illustration*. Grâce à l'invention de la lithographie puis de la gravure sur bois de bout, le dessin de presse devient l'auxiliaire indispensable du texte. Mais l'illustration peut aussi vivre de manière autonome dans un journal avec des séries dessinées sur des sujets culturels, scientifiques, pédagogiques ou, plus fréquemment, politiques ou sociaux. Si la caricature, le portrait-charge, la satire irrévérencieuse mettant en lumière les travers des contemporains de toutes les strates de la société, n'ont pas été inventés au XIX^e siècle, ces dessins – dont le but est de faire rire en même temps que réfléchir – bénéficient, grâce au développement des organes de presse, d'une audience beaucoup plus large et populaire. De nombreux artistes, comme Daumier, Gavarni ou Granville, en ont fait leur expression privilégiée, au risque parfois de payer très cher leur irrévérence envers le pouvoir. Le plus grand d'entre eux est sans doute Daumier, maniant le portrait-charge avec un rare talent, ce qui lui vaut l'admiration de Baudelaire : « Feuillotez son œuvre, et vous verrez défiler devant vos yeux, dans sa réalité fantastique et saisissante, tout ce qu'une grande ville contient de vivantes monstruosités. » La caricature devient un genre à part entière auquel s'adonnent de nombreux artistes de manière périphérique : Corot, Monet, Delacroix ou Baudelaire. Certains s'en font même une véritable spécialité comme Nadar, Dantan ou Alexandre Dupendant qui exerce essentiellement sa verve satirique sous la Commune de Paris. Un nombre considérable d'artistes prêtent leur talent à l'illustration quotidienne des journaux, vivant de leur crayon comme les journalistes vivent de leur plume. Mais les planches figurées accompagnent aussi l'édition des livres dont elles sont un complément très apprécié. Jouant étroitement avec le propos littéraire, le dessin d'illustration – traduit en lithographie ou à la gravure sur bois – nourrit l'imagination du lecteur en donnant une forme visible à ses peurs et ses rêves. La littérature enfantine comme les grands textes classiques se voient offrir des éditions illustrées plus ou moins luxueuses, dont certaines sont de véritables objets d'art éditoriaux. Il en est ainsi des ouvrages accompagnés des planches de Gustave Doré, un des plus grands illustrateurs du siècle, qui ont marqué des générations de lecteurs. Les images nées sous sa plume puis gravées – d'un romantisme noir, d'une incroyable inventivité, d'une étonnante richesse de détails dans les décors et les costumes, d'un indiscutable souffle épique – influencent encore aujourd'hui notre vision de Dante et de Victor Hugo, de Rabelais et d'Homère. Les contes pour enfants, où les drames sanglants sont souvent racontés avec une sorte de fascination, font aussi l'objet d'un véritable développement éditorial, offrant à de nombreux illustrateurs comme Hermann Vogel l'occasion d'exercer leur talent. Si Daumier, Nadar et Gustave Doré, et dans une moindre mesure Granville et Gavarni, tirent une grande notoriété de ce travail de caricaturiste ou d'illustrateur – tous deux « tâcherons de l'image » –, combien d'autres ont depuis sombré dans l'oubli ? Le fruit de leur travail est à jamais enfermé dans les pages de journaux et de livres dont plus personne ne tourne les pages.

V. L.

51

Jean-Pierre Dantan

Paris, 1800 – Baden-Baden, 1869

Portrait-charge

H. 16,1 ; L. 11,6 cm

Crayon Conté sur papier vergé beige

Inscr. : « Dantan » au crayon graphite en b. à g.

Hist. : legs Léonce Mesnard en 1890, entré au musée en 1902 (lot 3555, n° 1098)

MG D 1047

Les deux dessins du musée de Grenoble ont manifestement fait l'objet d'une erreur d'attribution. Entrés en 1902 par le legs de Léonce Mesnard, ils sont d'abord inventoriés sous le nom de Dantan, sans mention du prénom. Dans les années 1950, le prénom d'Édouard Joseph est ajouté dans l'inventaire. Or, à notre connaissance, le peintre Édouard Joseph Dantan n'a jamais produit de caricature. Ces dessins sont donc sans doute de la main de son oncle, Jean-Pierre Dantan, qui fut un célèbre caricaturiste sous la monarchie de Juillet. L'analyse de la signature, visible sur l'un de ces dessins, semble aussi exclure Édouard Joseph, au profit de Jean-Pierre, ou encore d'Antoine Laurent, son frère aîné, qui fit une honorable carrière au Salon et céda quelques fois au

plaisir de composer des charges. Considéré, avant Daumier, comme l'inventeur de la caricature sculptée, Jean-Pierre Dantan réalise des centaines de petits bustes-charge de ses contemporains, largement diffusés en son temps, « dans tous les formats et de toutes les façons imaginables », indique son biographe Félix Andry, qui énumère non sans humour les innombrables reproductions des statuette « en lithographies d'abord, bien entendu, mais même en essuie-plumes, en cachets [...], en pelotes, en pipes, en mouchoirs de poche, en bonnets grecs, en écrans, en paravents, en cornets de dragées; que dis-je? en robes de chambre, en rideaux, en tentures d'appartements »¹. Nous n'avons pu identifier de dessins préparatoires aux bustes dans



Fig. 51.1. Jean-Pierre Dantan, *Portrait-charge*, musée de Grenoble, MG D 1048

les collections publiques, en raison sans doute de la « maigreur des sources² » relatives à Dantan jeune. Néanmoins, les têtes énormes et les corps minuscules rappellent la stylisation caractéristique de ses sculptures. Plusieurs témoignages contemporains relatent aussi l'abondance de la production graphique de l'artiste³. Félix Andry décrit ainsi son atelier : « Alentour, sur les murs, que de cadres exquis ! Quels dessins variés, pochades et croquis⁴ ! » Doué d'une grande mémoire visuelle, Dantan photographiait instantanément les traits d'une personne et la croquait littéralement sur un coin de table : « Le modèle, en effet, ne vint jamais poser / Et Dantan, chaque fois eut l'art d'improviser. / Talleyrand, Crémieux, furent conçus à table ; / Le roi Louis-Philippe, à le voir en passant ; / Tel juge, au tribunal ; tel autre, en conversant⁵. » Dantan dessine donc partout et

tout le temps. Il n'a pas été possible d'établir l'identité des deux modèles caricaturés. On sait que Dantan accorde un rôle-clé au travail d'identification du modèle, puisqu'il inscrit un rébus visuel sur le socle de ses charges pour permettre au spectateur de deviner le nom du statufié. Ses caricatures prennent essentiellement pour cible les célébrités du monde du spectacle, notamment les vedettes de théâtre ou de salle de concerts, qu'il préfère au personnel politique de son temps⁶. L'un des portraits-charge de Grenoble (fig. 51.1) pourrait représenter Victor Hugo. Le front agrandi, le nez crochu et la bouche pincée sont caractéristiques des caricatures du grand homme, dont Dantan a par ailleurs produit un buste assez proche.

A. L.

1. Félix Andry, *Charges et bustes de Dantan jeune: esquisse biographique dédiée à Méry / par Prosper Viro*, Paris, Librairie nouvelle, 1863, p. 69.
2. La responsabilité en serait imputable à la jeune veuve de Dantan, qui aurait détruit une partie du fonds d'atelier de l'artiste. Voir sur ce point, Janet Seligman, *Figures of Fun. The Caricature Statuettes of Jean-Pierre Dantan*, London, Oxford University Press, 1957, et Laurent Baridon, « Jean-Pierre Dantan, le caricaturiste de la statuomanie », in *Ridiculous*, n° 13, Sculptures et caricatures, Brest, UBO, 2006, p. 127.
3. Un article de la *Revue d'Alsace* souligne que Dantan crayonnait beaucoup au crayon ou au charbon. Cf. E. Fillonneau, « Dantan (jeune), mort à Bade », in *Revue d'Alsace*, Colmar, Fédération des sociétés d'histoire et d'archéologie d'Alsace, 1869.
4. Félix Andry, *op. cit.*, p. 28.
5. *Ibid.*, p. 43.
6. Dantan entretenait d'ailleurs des liens étroits avec le monde de la scène, au point d'imaginer les masques caricaturaux des danseurs de l'Opéra pour un bal masqué de 1834 et de modeler le masque de Quasimodo dans l'adaptation de *Notre-Dame de Paris*, par Victor Hugo.

52

Gaspard Félix Tournachon dit Nadar

Paris, 1820 – *id.*, 1910

Portrait-charge

H. 30,5; L. 18,5 cm

Crayon Conté sur papier vélin beige très fin

Inscr. : « N » au crayon Conté en b. à d.

Hist. : legs Léonce Mesnard en 1890, entré au musée en 1902 (lot 3555, n° 1078)

MG 2015-0-12



Fig. 52.1. Portrait photographique de Léonce Mesnard (inversé), musée de Grenoble, archives d'Andry-Farcy

Des multiples facettes de la verve créatrice de Félix Tournachon dit Nadar, le public d'aujourd'hui ne retient souvent que l'activité de photographe. On lui doit en effet les portraits de toutes les personnalités les plus en vue de son temps comme Édouard Manet, Sarah Bernhardt, Charles Baudelaire ou George Sand. Il est aussi l'auteur des premières photos aériennes, prises depuis un ballon au-dessus de Paris. Ce fils d'imprimeur commence pourtant sa carrière en collaborant à de nombreux journaux, d'abord comme feuilletoniste, puis comme journaliste et critique littéraire. Dès 1846, il ajoute à ses nombreux talents celui de caricaturiste en publiant ses premiers croquis, signés de sa seule initiale « N », dans *Le Corsaire-Satan* (voir cat. 46). À partir de cette date, il collabore régulièrement à des journaux satiriques, *La Silhouette* et le célèbre *Charivari*. Sous le Second Empire, il abandonne la caricature politique au profit du « portrait-charge ». Il publie ainsi, dans le *Journal pour rire*, les effigies d'un grand nombre de célébrités dans une rubrique intitulée *La Lanterne magique*, embryon de la célèbre *Galerie des gens de lettres* dite aussi *Panthéon-Nadar* qui paraît en 1854. Cette immense lithographie – un cortège de quatre cents personnalités du monde littéraire – est précédée de rapides esquisses individuelles au fusain rehaussé de gouache pour lesquelles il fait poser chacune de ses « victimes ». À cette occasion, il acquiert une grande dextérité dans l'art de « transfigurer en comicalités ces centaines de visages divers en



Cat. 52



Réalistes

Plus qu'un mouvement clairement défini dans le temps, le réalisme, déjà présent au ^{xvii}^e siècle, est au ^{xix}^e siècle une tendance profonde de l'art. Au lendemain de la Révolution de 1848, se fait jour, dans la peinture comme dans la littérature, le besoin de revenir à une imitation du réel, rejetant à la fois l'idéalisme néoclassique et l'imaginaire romantique. Les classes populaires, les travailleurs et les miséreux prennent soudain, sur les cimaises du Salon, une place autrefois occupée par les héros du passé ou de la littérature. Mais les scènes de labour, de bergers avec leurs troupeaux, de processions religieuses, entretiennent aussi la nostalgie d'un monde rural préservé de l'industrialisation galopante. Le réalisme des années 1850, incarné par Courbet, Millet et Daumier, trouve son prolongement dans le naturalisme des années 1870 dont les derniers feux sont encore présents à la fin du siècle. Il est donc plus judicieux de parler de «réalistes» pour définir cette peinture dont les thèmes sont empruntés à la vie contemporaine. Le dessin est un auxiliaire indispensable dans la préparation de ces toiles dont le format souvent monumental, rivalisant avec la peinture d'histoire, implique une réalisation en atelier. Souvent teintée de misérabilisme, la peinture réaliste dans son ensemble ne rompt pourtant pas toujours avec un certain académisme dans le traitement, comme c'est le cas dans les œuvres d'Isidore Pils, ce qui la rend plus acceptable aux yeux du jury et du public du Salon. Sous le Second Empire, les tableaux mettant à l'honneur les différentes provinces françaises sont de plus en plus nombreux. Ils permettent au public parisien de découvrir les us et coutumes, les costumes et coiffures des paysans alsaciens, bretons, auvergnats ou béarnais, au point que la peinture de genre régionale devient presque un genre en soi. Cet intérêt pour les particularismes en train de disparaître va de pair avec le goût pittoresque initié dans le public par l'édition des *Voyages dans l'ancienne France* du baron Taylor. Parfois achetées par l'État, ces toiles sont envoyées en dépôt dans des musées, aux quatre coins du pays et de préférence dans des provinces différentes. Dans les années 1870, et sous l'impulsion des romans de Zola et des frères Goncourt, le mouvement naturaliste entend donner du réalisme une vision plus scientifique. Le monde paysan ou ouvrier est examiné à la loupe, avec un souci de vérité presque archéologique et ethnographique, comme chez Eugène Burnand. Chez tous ces artistes, le dessin est l'outil d'analyse qui permet de saisir les gestes et attitudes des modèles au plus près du réel quand la peinture est une recreation illusionniste de celui-ci.

V. L.

54

Isidore Alexandre Auguste Pils

Paris, 1815 – Douarnenez, 1875

Vieille Femme et petite fille éplorées (Études pour *La Mort d'une sœur de charité*)

1850

H. 36,9; L. 26,1 cm

Crayon Conté, sanguine, rehauts de craie blanche sur papier vergé bleu insolé

Hist. : don de M. Jules Bernard le 12 décembre 1904

Cat. : Rapport 1905, n° 1479, p. 11 ; 1907, n° 295, p. 27 ; 1911, n° 165, p. 217

MG 1479-1

Fig. 54.2. Isidore Pils, *Études de figures*, Paris, collection particulièreFig. 54.1. Isidore Pils, *Mort d'une sœur de Charité*, 1850, huile sur toile, Toulouse, musée des Augustins

Isidore Pils appartient à cette génération de peintres réalistes qui, aux côtés de Gustave Courbet et de Jean-François Millet, émerge au lendemain de la Révolution de 1848. Sur les cimaises du Salon de 1850-1851, où Courbet expose son très controversé *Enterrement à Ornans*, fleurissent les scènes montrant les travailleurs du monde rural, et dans une moindre mesure, urbain. Isidore Pils est présent cette année-là par une vaste composition, *La Mort d'une sœur de charité* (fig. 54.1), instaurant une nouvelle catégorie d'œuvre : la scène de genre religieuse. On y voit la mère Saint-Prosper sur son lit de mort, entourée des miséreux de l'hôpital Saint-Louis à qui elle dispensait son aide. Isidore Pils, atteint de tuberculose, a lui-même été soigné dans cet hôpital dès 1845, côtoyant la mère supérieure à qui il rend hommage. Ce fait divers, précisément daté de 1846 et dont l'artiste est un témoin direct, prend sous son pinceau une dimension spirituelle et la taille imposante du tableau hisse cet événement mineur à la hauteur d'une page d'histoire. Le dessin de Grenoble prépare les figures de la femme et de la petite fille qui se trouvent dans l'ombre, à droite de la composition. Absente de l'article que Gabriel P. Weisberg consacre en 1990 aux dessins réalistes de Pils¹, cette feuille très aboutie occupe une position intermédiaire entre les croquis rapides (fig. 54.2), où

Fig. 54.3. Isidore Pils, *Tête de jeune fille*, esquisse, Roanne, musée Déchelette

l'artiste étudie différentes attitudes pour ses modèles, et les esquisses peintes (fig. 54.3) que celui-ci réalise juste avant de transcrire ses figures sur la toile. Pils insiste ici sur les têtes et les mains de la fillette et de sa mère, laissant dans l'imprécision le reste des corps, cachés dans le tableau par d'autres personnages. L'artiste use de la sanguine brûlée assez sombre pour cerner la forme des drapés et des mains et marquer les ombres projetées de la tête et du châle, laissant à la craie, se détachant sur un papier autrefois bleuté, le soin de capter la lumière. Toute la douleur de la femme s'exprime dans le geste de cette main crispée et dans ce fichu qui se change en mouchoir pour cacher le visage. Si les pauvres de Pils inspirent la pitié, ils ne sont ni sales ni repoussants, mais dignes et recueillis devant la dépouille de leur bienfaitrice. La plupart des critiques loueront la beauté morale du sujet. Pour Alexis de Calonne, Pils « cherche le beau, même sous les haillons, et il a le bonheur de croire que, dans la nature, tout n'est pas que laideur et difformité »². On est loin ici des textes qui fustigent *Un enterrement à Ornans* de Courbet à qui l'on reproche la laideur de ses modèles et leur traitement sans concession. « Il faut que le beau et touchant modèle soit idéalisé, transfiguré par ses peintres, non pas avili de type ou traîné dans le plus bas réalisme », déclare Prosper Haussard, critique du *National*, marquant bien ainsi la différence entre les deux peintres³. Le réalisme de Pils est somme toute conventionnel et légèrement sentimental. L'artiste, prix de Rome en 1837, met au service d'un sujet contemporain une technique et une méthode de travail académiques, multipliant les dessins d'après le modèle et les études préparatoires. Ses sources sont celles de la grande peinture religieuse du XVII^e siècle, en particulier *L'Ex-voto* de 1662 de Philippe de Champaigne, dont l'artiste reproduit la composition en sens inverse. Achetée par l'État pour la coquette somme de 4 000 francs, *La Mort d'une sœur de charité* est envoyée au musée des Augustins de Toulouse où elle se trouve toujours. **V. L.**

1. Gabriel P. Weisberg, « Early Realist Drawings of Isidore Pils », *Master Drawings*, vol. XXVIII / Nr. 4, Winter 1990, p. 387-408.

2. Alexis de Calonne, *L'Opinion publique*, 4 février 1851, p. 1.

3. Prosper Haussard, *Le National*, 22 avril 1851, p. 2.



Cat. 54



Le sentiment de la nature

Si la nature, avec ses forêts profondes, ses lacs insondables, ses vallons moussus et ses montagnes vertigineuses, est presque immuable, le regard que les peintres portent sur elle ne cesse d'évoluer au cours du siècle. Car le paysage est une composition qui doit autant à l'observation rigoureuse du motif qu'à l'imaginaire de l'artiste. Comme le souligne Baudelaire à ce propos dans son Salon de 1859, « si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache. C'est dire suffisamment, je pense, que tout paysagiste qui ne sait pas traduire un sentiment par un assemblage de matière végétale ou minérale n'est pas un artiste. » À la nature ordonnée, disciplinée, recomposée en atelier des paysagistes historiques de la génération néoclassique, succède bientôt une nature sauvage, sublime, soumise aux éléments dans le regard des artistes romantiques. La violence des tempêtes, le déchaînement des orages, l'inquiétant mystère des forêts ou le dangereux vertige des gorges montagneuses, tout dans la nature prend à leurs yeux une dimension onirique et mystique. Paul Huet, Eugène Isabey et plus tard Gustave Doré excelleront dans ce genre. Les exigences de réalisme à partir de 1830 conduisent peu à peu les artistes, autrefois néoclassiques ou romantiques, à rechercher une plus grande objectivité dans le regard porté sur la nature. Dans la forêt de Fontainebleau, à Barbizon, se retrouvent face au motif des artistes aussi différents que Camille Corot, Jules Dupré, Charles Daubigny, Constant Troyon, Jean Achard, Auguste Ravier ou Karl Bodmer. Tous aspirent à « revivifier le paysage », créant une école du plein air où se manifeste une sensibilité de plus en plus grande aux variations de la lumière selon les saisons et les heures du jour, aux couleurs de l'atmosphère, traduites directement sur la toile. Pourtant, le dessin ne disparaît pas, bien au contraire, qu'il soit préparatoire à une peinture ou simple notation au crayon ou à l'aquarelle sur le motif. Malgré cette volonté d'objectivité, chaque artiste garde sa personnalité et porte sur la nature un regard qui lui est propre. Corot aime les atmosphères brumeuses et n'hésite pas à peupler de nymphes ses coins de nature. Jules Dupré, pour qui « la nature n'est rien, l'homme est tout », se laisse séduire par le côté sombre et angoissant d'un paysage d'orage. Quant à Karl Bodmer, il confère à son chêne noueux une vie propre, avec ses branches inquiétantes dressées vers le ciel. Jean Achard et Auguste Ravier, revenus tous deux dans leur région d'origine, le Dauphiné, manifestent une sensibilité particulière à la lumière, dans des aquarelles où chacun élabore sa propre cuisine pour traduire le sentiment que lui inspirent les sites de Sassenage ou de Morestel. Vers la fin du siècle, la nature redevient le miroir dans lequel se mire l'âme mélancolique d'artistes comme Auguste Vagnat, Alphonse Stengelin ou Adolphe Appian. Le noir velouté, subtilement estompé, du fusain ou de la pierre noire, distille une note romantique dans des sites naturels choisis pour leur atmosphère sombre, forêt impénétrable, village désolé ou lac plongé dans une ombre inquiétante.

V. L.

67

Constant Troyon

Sèvres, 1810 – Paris, 1865

Paysage

H. 55,5 ; L. 44,7 cm

Fusain et rehauts de craie blanche
sur papier vergé chamois

Inscr. : « C. TROYON » au fusain en b. à g.

Hist. : envoi de l'État en 1896.

Cat. : Rapport 1896, n° 1053, p. 10 ; 1911,
n° 208, p. 221

MG 1053



Cat. 67

C'est auprès du conservateur du musée de la Céramique de Sèvres que Constant Troyon reçoit son premier enseignement du dessin. La rencontre avec le peintre Camille Roqueplan, qui le met en relation avec la jeune génération de paysagistes comme Jules Dupré (voir cat. 65), Théodore Rousseau et Paul Huet (voir cat. 62), luttant pour faire accepter une vision plus réaliste de la nature, lui permet de trouver sa voie. Il peindra désormais en plein air, sur le motif, et la forêt de Fontainebleau sera son territoire d'élection. Mais après un voyage en Hollande en 1847 et la découverte des peintures animalières d'Albert Cuyp et Paulus Potter, Constant Troyon introduit de plus en plus de

portraits d'animaux au sein de ses paysages. Au fil du temps, ceux-ci deviendront le vrai sujet de ses peintures, la nature étant réduite à une simple toile de fond. Comme le souligne son élève Émile Van Marcke, « pour obtenir les tons frais des Hollandais, il employait des couleurs à l'état natif. Pour maintenir l'harmonie constante entre elles, il menait tout de front : le paysage, les bêtes, les lumières, les ombres, le ciel, piquant une touche ici, puis là, partout¹. » Peintre de la vie rurale, de l'harmonie de l'homme et de la nature, il devient vite un spécialiste de la peinture animalière à la réputation bien établie et au carnet de commandes bien rempli, ce qui lui vaut le surnom de

« Paulus Potter français ». Il excelle en particulier dans les études de vaches, moutons, chiens ou chevaux, qu'il réalise à la peinture à l'huile, au pastel ou au fusain. Son atelier, comme nous l'indique Philippe Burty, comporte à son décès des « cartons pleins de dessins de toute sorte »². À côté des études sommaires d'animaux ou de sites ruraux, rapides, préparatoires à des tableaux, on trouve aussi dans sa production graphique – répertoriée précisément dans l'ouvrage de Louis Soulié³ –, de grands dessins au pastel ou au fusain rehaussé de craie blanche, très aboutis, qui ne semblent pas avoir été destinés à être traduits à l'huile. Certains, comme le dessin de Grenoble envoyé par l'État en 1896, sont signés et donc probablement destinés à la vente. Dans cette grande feuille, l'artiste utilise la teinte chamois du papier comme une couleur supplémentaire dans sa palette. Jouant de toutes les nuances du fusain, du noir le plus profond au gris le plus léger, il parvient à rendre la légèreté des feuillages, leur articulation sur le tronc central de l'arbre selon l'architecture propre à chaque espèce. Ne cherchant pas le détail de chaque branche ou chaque feuille, l'artiste joue sur les valeurs pour

donner l'illusion du volume. La trouée entre les deux futaies dessine un chemin où pénètre la clarté du ciel, rendue plus lumineuse par les rehauts de craie blanche. La forêt est ici comme un décor devant lequel se déroulent quelques saynètes champêtres : un berger avec son troupeau, deux hommes discutant près d'une barrière, une femme tenant son enfant par la main et un homme de dos, à l'orée du bois. La forêt n'est plus ici un coin de nature vierge, où l'âme de l'artiste se perd, elle est un lieu de vie, hospitalier, but de promenade ou siège d'activités agricoles. « Le travail incomparable de Troyon consiste à exprimer la présence de l'air, à plonger les figures dans un bain de lumière. Sa touche pâteuse, habilement indécise, dévore les contours et les habille d'atmosphère », nous dit Charles Blanc pour décrire l'harmonie sereine qui se dégage de ses œuvres. **V. L.**

1. Cité par Robert de La Sizeranne, « Une heure à la collection Chauchard », *Revue des Deux Mondes*, 6^e période, t. 1, 1911, p. 587-609.

2. Préface du catalogue de la vente après décès de l'artiste qui se tient en 1865. Rééditée dans Louis Soulié, *Les Grands Peintres aux ventes publiques, I, Constant Troyon*, Paris, mai 1900.

3. *Ibid.*, p. 179 à 218.

68

Jean Alexis Achard

Voreppe, 1807 – Grenoble, 1884

L'Aqueduc à Sassenage

H. 19,1 ; L. 28,5 cm

Aquarelle et gouache blanche sur papier vélin crème épais

Incr. : « J. Achard » à la plume et à l'encre brune en b. à d.

Hist. : don du général de Beylié en 1900

Cat. : 1901, n° 9, p. 207 ; 1909, cit. p. XXVI, repr. p. 155 ; 1911, n° 9, p. 201

Bibl. : Pillement, 1974, n° 224, p. 210, repr.

MG 1266

Considéré comme le père de l'école dauphinoise, Jean Achard reçoit dans sa jeunesse les leçons du peintre Isidore Dagnan, avant de se rendre à Paris en 1833 où il copie les maîtres hollandais au Louvre. À partir de 1839, il présente régulièrement des œuvres au Salon, avec une médaille de 3^e classe en 1845 et une de 2^{de} classe en 1862. Dès 1846, il fréquente les peintres de l'École de Barbizon et compte parmi ses amis Jean-Baptiste Camille Corot, Théodore Rousseau, Charles François Daubigny, Narcisse Diaz de la Peña et François Louis Français qui l'entraînent à peindre « sur le motif » en région parisienne. S'il voyage en France et à l'étranger – et notamment en Égypte avec des saint-simoniens, où il est séduit par l'éclat des paysages d'Orient –, il s'est surtout attaché à peindre les sites du Dauphiné, au relief accidenté mais baignés d'une lumière éblouissante. À côté de nombreux dessins réalisés sur le vif, Jean Achard, excellent dessinateur, réalise aussi des aquarelles très abouties qu'il destine à la vente. Il connaît des difficultés financières tout au long de sa carrière et ces

œuvres assez poussées, semblables à de petits tableaux, lui permettent de gagner sa vie et de se faire connaître. Il représente ici le pont de Sassenage, village au pied du Vercors, situé à quatre kilomètres de Grenoble et célèbre pour ses « cuves », figurant parmi les « sept merveilles » du Dauphiné. Ce site devient rapidement incontournable pour les paysagistes amateurs de lieux pittoresques, qui aiment à s'y retrouver côte à côte pour peindre sur le motif, à l'exemple de Jules Coignet, Louis Hector Allemand ou Louis Vagnat (voir cat. 44). Cet aqueduc, vraisemblablement canal d'alimentation d'un moulin, est toujours visible aujourd'hui. Par sa technique et sa composition, ce paysage offre un habile compromis entre réel et imaginaire. Achard répète en effet une même formule pour la construction de ses paysages, réutilisant et agençant différemment les mêmes éléments : un pont, un torrent, des rochers, des arbres torturés, comme cette branche qui vient rythmer verticalement la partie gauche de la composition. Par une touche flochetée¹ – saupoudrant ici et là



Dans la sphère impressionniste

O n chercherait en vain des dessins de Monet, Renoir, Sisley ou Pissarro dans le cabinet d'arts graphiques du musée de Grenoble. Car le travail directement sur la toile, face au motif, la traduction en peinture d'un instant fugitif, s'accommodent mal de longues étapes préparatoires. Les artistes impressionnistes ont peu dessiné, à l'exception cependant de Degas ou Caillebotte. Il n'en reste pas moins que certains peintres avant eux – comme Félix Ziem, Eugène Boudin et Johan Barthold Jongkind – ont dans leurs aquarelles recherché cette instantanéité, cette transcription des phénomènes atmosphériques que les impressionnistes tenteront d'approcher à la peinture à l'huile. Ces précurseurs ont ouvert la voie d'une peinture claire, lumineuse, transparente, mais aussi fugitive, rapide, privilégiant l'impression d'ensemble au détriment des détails. La pratique de l'aquarelle, technique répondant admirablement au travail en plein air – par la légèreté du matériel nécessaire à son exécution –, se répand dans la seconde moitié du XIX^e siècle. C'est la technique idéale pour le peintre voyageur. Les couleurs d'aquarelle en godet ou en tube, en pastille ou en tablette, prêtes à l'emploi, ainsi que les carnets légers avec leurs papiers à grains sont désormais disponibles grâce aux fabricants anglais comme Rowney. Pissarro, le seul impressionniste à s'être essayé à l'aquarelle, lui trouve des vertus certaines pour le travail sur le motif : « C'est précieux, très pratique, on peut arriver, en quelques minutes, à prendre des notes impossibles autrement – la fluidité d'un ciel, certaines transparences, un tas de petits renseignements qu'un lent travail ne peut donner : c'est si fugitif, les effets¹. » Jongkind est sans doute l'artiste qui maîtrise le mieux cette technique, apprise auprès de son maître hollandais Andreas Schelfhout, et ce dès 1848. Il fait la connaissance en 1862 de Monet et de Boudin et c'est ensemble qu'ils se confrontent au motif sur les côtes normandes. Boudin admire la science exceptionnelle de Jongkind aquarelliste : « C'est fait avec rien, et pourtant la fluidité et la densité du ciel et des nuages y sont traduites avec une précision inimaginable². » Mais c'est auprès d'Harpignies qu'il se perfectionne en 1869 : « Je vais aujourd'hui chez Harpignies, un des habiles qui doit me donner quelques bonnes notions car depuis un mois et plus je m'essaye à ce genre de peinture, je n'ai pas encore fait un morceau passable³. » C'est aussi à cette époque que Boudin rencontre Ziem, un ami de Jongkind depuis 1850, et qu'ils peignent ensemble les rivages de la côte normande, à la recherche des effets mouvants de la lumière sur une mer indocile, de l'atmosphère liquide des ciels chargés de nuages et d'embruns. Monet rendra à ses aînés leur rôle dans le développement de son art : « Je considère Eugène Boudin comme mon maître [...]. Il ne faut pas oublier que celui-ci avait reçu ses leçons d'un maître, Jongkind, dont l'œuvre surtout dans ses aquarelles est à l'origine [...] de ce que l'on a appelé impressionnisme⁴. » Tous les artistes réunis ici, précurseurs comme Ziem, Boudin, Jongkind ou Harpignies ou suiveurs comme Thornley, ont donc évolué dans la sphère de l'impressionnisme sans pour autant participer aux expositions du groupe. Tous ont en commun dans leurs œuvres cette recherche de légèreté, de lumière, de fluidité, ce goût des ciels immenses et de flots scintillants de reflets, qui feront le succès des peintures de Monet, mais s'en distinguent par l'intemporalité de leur regard. Les traces de modernité – personnages à la mode du temps par exemple – sont presque inexistantes, sauf peut-être chez Boudin, le seul à avoir participé à la première exposition impressionniste de 1874. **V. L.**

1. Lettre de Camille Pissarro à Paul Signac, 30 août 1888, archives Signac.

2. Cité dans Victorine Hefting, *Jongkind, sa vie, son œuvre, son époque*, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1975, p. 60.

3. Lettre d'Eugène Boudin à Ferdinand Martin, 23 mai 1869.

4. Claude Monet, lettre autographe signée à Gustave Geffroy, datée du 8 mai 1920, vente autographes, Paris, Hôtel Drouot, 11 juin 1982.



Cat. 77

77

Johan Barthold Jongkind

Lattrop (Pays-Bas), 1819 – Saint-Égrève, 1891

Cottage à Dieppe

3 juillet 1851

H. 19,58 ; L. 34,3 cm

Crayon graphite et aquarelle sur papier vélin beige fin

Inscr. : « Dieppe 3 juillet 51 » au crayon graphite en b. à g.

Hist. : vente Paris, Hôtel Drouot, le 5 mars 1940, n° 52 ; achat à cette vente le 5 mars 1940

Exp. : Paris, 1936, cat. n° 106 ; Grenoble, 1941, cit. p. 34, cat. n° 63 ; La Haye, 1948, cat. n° 84 ; Delft, 1952 ; Bourg-en-Bresse, 1954 ; Vichy, 1961 ; Saint-Antoine-l'Abbaye, 1978, cit. p. 11, cat. n° 14 ; La Côte-Saint-André, 1991, cat. n° 2, repr. coul. ; Lausanne, 1992-1993, cit. p. 157 et repr. p. 158, cat. n° 22, repr. coul. p. 50 ; Tokyo, 1984-1985 ; Paris, 1985, cit. p. 16, cat. n° 62 ; La Côte-Saint-André, 2009, cit. et repr. en coul. p. 77, cat. n° 57 ; Dieppe, 2009-2010, cit. p. 251

MG 2908

« Tout le paysage qui a une valeur, à l'heure qu'il est, descend de lui, lui emprunte ses ciels, ses atmosphères, ses terrains. Cela saute aux yeux, et n'est dit par personne¹. » Ainsi s'exprime Edmond de Goncourt dans son *Journal* à la date du 17 juin 1882, rendant à Johan Barthold Jongkind sa place de précurseur de l'impressionnisme, au même titre que son ami Boudin (voir. cat. 76). Monet dira d'ailleurs du peintre hollandais, rencontré en 1862 : « C'est à lui que je dus l'éducation définitive de mon œil². » Invité en France par Eugène Isabey, rencontré en Hollande en 1845, Jongkind s'y fixera définitivement à partir de 1860 et passera les dernières années de sa vie dans le Dauphiné, à la Côte-Saint-André. Ce peintre de marines, des rives de la Seine, des paysages du Nivernais ou du Dauphiné, use de l'aquarelle comme d'un outil de notation sur le motif, avec une liberté et une franchise de coloris qui rompent avec l'usage de ce médium si prisé des romantiques. La nature qu'il transcrit est franche, sans artifice et se pare de tonalités

vives. La Normandie, découverte dans les années 1850 en compagnie d'Isabey, puis dans les années 1860 avec Boudin et Monet, possède des qualités lumineuses propres à inspirer l'artiste, habitué à l'atmosphère chargée d'humidité de la Hollande : « Les ciels sont bien nuageux et des beaux effets mais souvent avec des pleurs qu'il y a pas moyen de rester dehors [sic]³. » Dans cette très belle aquarelle, réalisée à Dieppe le 3 juillet 1851, Jongkind choisit de traiter un sujet plus rare dans sa production, une vue pittoresque d'une maison à pans de bois, située au Pollet, le quartier des pêcheurs lové au pied des falaises crayeuses. Le dessin au crayon graphite est ferme et construit précisément les formes du groupe de maisons, appelé le Petit Paris⁴ : le mur pignon avec sa boutique au rez-de-chaussée, sa toiture recouverte de bois avec son enfilade de chien-assis donnant sur la cour, ses escaliers et ses murets délimitant les différentes habitations. Le ciel liquide, transparent et mobile, est d'un bleu presque acide à force de lumière. Jongkind pose les

touches de couleur avec parcimonie, soulignant le vêtement rouge de la femme du premier plan, étalant une tache jaune sur un pan de mur, plus éclairé que les autres, ombrant de bleu la bordure du toit. Mais la luminosité de l'ensemble réside dans l'usage de la réserve, et la couleur crème du papier, cernée de traits de brun et de gris, devient une teinte de plus dans la palette du peintre. Cette manière de procéder a été décrite précisément par Signac, dans l'ouvrage qu'il consacre à Jongkind en 1927 : « Vite, de peur que l'effet ne dure pas, il ouvre sa boîte de couleurs, et, d'un pinceau aussi preste que son crayon, il indique d'abord en

larges touches les localités les plus importantes et arrête en hâte l'effet général⁵. » **V. L.**

1. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, 1879-1890, t. III (éd. 1856), p. 179.
2. Claude Monet, « Mon histoire », recueillie par Thiebault-Sisson, *Le Temps*, 26 novembre 1900, éd. L'Échoppe, 1998, p. 18-20.
3. Jongkind à Martin, 20 septembre 1863, cité dans Victorine Hefting, *Jongkind d'après sa correspondance*, Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1969, p. 141.
4. Cette maison, dernier vestige de l'architecture à colombages du Dieppe médiéval, presque complètement détruit par le bombardement de Dieppe par la flotte anglo-hollandaise et l'incendie de 1694, a été peinte et photographiée à de nombreuses reprises à la fin du XIX^e siècle. Elle existait encore au début du XX^e siècle et a été détruite en 1911.
5. Paul Signac, *Jongkind*, Paris, 1927, p. 119.

78

Johan Barthold Jongkind

Lattrop (Pays-Bas), 1819 – Saint-Égrève, 1891

Lancement d'un bateau en construction (Le Havre)

7 septembre 1865

H. 19,58; L. 34,3 cm

Crayon Conté, aquarelle et gouache sur papier vélin beige oxydé

Inscr. : « Lafitte Havre » au crayon Conté en b. à g. ; « lancer 7 Sept 65 » au crayon Conté en b. à d. ; « 220 » à la plume et à l'encre brune en b. à d. ; « 1109 / 50 x 37 / bleu foncé... » au crayon graphite, au verso en h. à g.

Hist. : vente après décès de l'atelier en 1893 (cachet de l'atelier L. 1401 en b. au c.) ; vente Paris, Hôtel Drouot, le 5 mars 1940, n° 51 ; achat à cette vente le 5 mars 1940

Exp. : Grenoble, 1941, cit. p. 38, cat. n° 79 ; La Haye, 1948, cat. n° 117 ; Saint-Antoine-l'Abbaye, 1978, cit. p. 11, cat. n° 13 ; Tokyo, 1984 ; Paris, 1985, cit. p. 16, cat. n° 65 ; La Côte-Saint-André, 2009, cit. p. 77, repr. coul. p. 76

MG 2907



Cat. 78

Durant quatre étés, entre 1862 et 1865, Johan Barthold Jongkind sillonne les côtes normandes en compagnie de Joséphine Fesser, peintre elle aussi, qui depuis 1860 a pris en main ses intérêts et son bien-être. Leur quatrième et dernier séjour en Normandie, du milieu du mois d'août à la fin du mois de

septembre 1865, les conduit de Rouen aux villes de la côte en remontant l'estuaire de la Seine. De là, ils rejoignent Honfleur, Le Havre, poussent jusqu'à Étretat au nord et Trouville au sud. C'est l'occasion pour Jongkind de retrouver ses amis, Claude Monet à Honfleur et Eugène Boudin à Trouville. Tous les jours ou presque, l'artiste brosse des aquarelles et des dessins au crayon graphite qu'il date et localise soigneusement, nous permettant ainsi de suivre ses déplacements. Le 1^{er} septembre, il est au Havre, le lendemain à Étretat, le 5 et le 6 à Honfleur. Le 7 septembre, date de ce dessin, il séjourne à nouveau au Havre avant de revenir, dès le 10, à Honfleur. La mer, les grandes étendues de sable, la silhouette des falaises d'Étretat, l'animation des ports, semblent avoir retenu son attention, comme lors de ses précédents séjours. Pourtant, les dessins



Fig. 78.1. Johan Barthold Jongkind, *Barques en mer, et un chantier naval à Honfleur*, 5 septembre 1865, Paris, musée d'Orsay, conservé au département des Arts graphiques du musée du Louvre, RF 11056, Recto



Femme, femme, femme

Le XIX^e siècle est sans doute le plus misogyne des siècles, mais aussi celui qui glorifie le plus l'éternel féminin en peinture. Omniprésentes dans les représentations picturales – sous les traits d'allégories qui envahissent les murs des bâtiments publics ou les cimaises du Salon, mais aussi dans la peinture de chevalet, où les peintres se plaisent à les saisir dans leur vie quotidienne –, les femmes sont malgré tout considérées comme des citoyennes de seconde catégorie dans la société française de l'époque. En effet, le Code civil, édicté par Napoléon en 1804, fait de la femme une mineure à vie, passant de l'autorité de son père à celle de son mari. Elle n'a ni droits politiques ni civils, n'a aucune possibilité de travailler ni de s'instruire sans l'autorisation de son époux, ne peut gérer ses biens ni rédiger un testament. Mariée, elle est à peine mieux considérée qu'une enfant ; célibataire, elle est une véritable anomalie, un être de second rang, soumis à l'autorité des hommes de sa famille. Les différents régimes politiques qui se succèdent au XIX^e siècle – Restauration, les deux Républiques et le Second Empire – n'améliorent guère sa condition. Et pourtant, que serait la peinture de ce siècle sans la femme, source d'inspiration inépuisable pour certains artistes qui, comme Jean Jules Antoine Lecomte du Nouÿ, Anatole Vély, Jacques Doucet ou Jules Chéret, en ont fait le sujet presque exclusif de leurs œuvres ? Plus souvent modèle que peintre, celle-ci est un objet de fantasme et de fascination, avec ses chapeaux et ses toilettes élégantes – plus décoratives et séduisantes que les tristes habits masculins – ou ses traits délicats retenant la lumière. Servante antillaise, bourgeoise occupée à des travaux d'aiguilles, femme fatale ou sage fiancée, nue dans des poses lascives dans le secret d'une alcôve ou d'un harem, ou encore femme libérée comme la *Lionne* de Gavarni, elle est ce « bel animal » que Baudelaire méprise, adule et craint, « pour qui [...] les artistes et les poètes composent leurs plus délicats bijoux »¹. Il ajoute : « La femme est [...] une harmonie générale, non seulement dans son allure et le mouvement de ses membres, mais aussi dans les gazes, les vastes et chatoyantes nuées d'étoffes dont elle s'enveloppe, et qui sont comme les attributs et le piédestal de sa divinité². » On peut suivre, à travers la peinture et le dessin des figures féminines, l'évolution d'une mode qui ne cesse de changer, toujours plus raffinée et élégante et qui vaut à Paris un rôle de capitale dans ce domaine, singée dans le monde entier. La femme dessinée est souvent l'objet d'un portrait intimiste quand elle n'est pas modèle professionnel offrant sa nudité au regard des artistes. Là, dans le secret de l'atelier, le corps se dévoile et prend la pose que le crayon saisit rapidement. Ses formes pleines et douces, que l'artiste sculpte de ses traits, n'ont pas la raideur des corps masculins, seuls modèles autorisés à l'École nationale des beaux-arts pour le dessin académique, parfois en lieu et place des femmes. **V. L.**

82

Xavier Sigalon

Uzès, 1787 – Rome, 1837

Tête d'Antillaise

1821

H. 17,6; L. 13,4 cm

Pierre noire et sanguine sur papier vergé beige

Inscr. : « Sigalon » à la pierre noire en b. à g.

Hist. : don de Léonce Mesnard en 1888

Cat. : 1892, p. 104; 1901, n° 151, p. 223; 1911, n° 202, p. 220

MG 868 / MG D 152

Si les critiques défenseurs du romantisme, comme Adolphe Thiers en 1824, reconnaissent en Xavier Sigalon un potentiel chef de file de la nouvelle école, apportant une rupture salutaire avec le néoclassicisme de David, il faut bien reconnaître que son échec au Salon de 1827 et son retrait à Nîmes mettent un frein brutal à son ascension. Emporté par le choléra à Rome en 1837, alors qu'il s'apprête à terminer la deuxième phase de la copie du *Jugement dernier* de Michel-Ange à la chapelle Sixtine¹, commandée par le gouvernement, Sigalon laisse derrière lui un corpus d'une quarantaine de peintures dont les plus remarquables, *Locuste* (Salon de 1824) et *Athalie* (Salon de 1827)² s'inspirent des vers de Racine. Il est aussi l'auteur de nombreux portraits qui l'aident à subsister dans les années qui précèdent son séjour à Rome. Cet artiste sans fortune et sans relations quitte Nîmes pour Paris à l'âge de vingt-neuf ans afin de parfaire sa formation. Il entre dans l'atelier de Pierre Narcisse Guérin mais c'est surtout dans la fréquentation du Louvre, auprès des grands maîtres de la Renaissance, qu'il trouve ses modèles. Ses dessins sont rares et, souvent réalisés aux deux crayons (pierre noire et sanguine), présentent de nombreuses similitudes avec les feuilles des artistes français et italiens du xvii^e siècle. Le dessin de Grenoble, réalisé dans cette technique, est directement préparatoire à la figure de l'Antillaise, au second plan du tableau *La Jeune Courtisane*

qu'il présente au Salon de 1822 (fig. 82.1). Les hachures croisées, qui entremêlent les tonalités de rouge et de noir, parviennent à évoquer les rayures colorées du madras, drapé sur le côté, qui atteste de la condition de servante de la jeune Antillaise. Quelques touches de rouge viennent souligner les lèvres et donner l'illusion de la carnation de la peau sur les joues, le menton et au coin des yeux. Cette manière de traiter les ombres n'est pas sans rappeler la technique de la gravure. On ne peut guère s'en étonner de la part d'un artiste dont la première formation s'est effectuée en copiant des gravures de Lesueur, Poussin et Raphaël à la bibliothèque de Nîmes³. Premier envoi de l'artiste au Salon sous le titre *Sujet familial*, *La Jeune Courtisane* est ainsi décrite dans le livret : « Une jeune Courtisane reçoit d'une main les cadeaux d'un homme entre deux âges, tandis que de l'autre elle prend un billet doux que lui glisse un amant⁴. » Les critiques sont enthousiastes et voient dans cette œuvre « une reminiscence des maîtres, un motif gracieux mais de peu de portée, un compromis entre le Valentin et les peintres coquets de l'autre siècle »⁵. Le choix de faire figurer dans cette scène légère le portrait d'une servante noire est inhabituel, voire audacieux. La représentation des Noirs en peinture est rare à cette époque, à l'exception peut-être du *Portrait de Jean-Baptiste Belley* d'Anne-Louis Girodet-Trioson, présenté au Salon de 1798 et le *Portrait d'une négresse* de Marie-Guihelmine Benoist en 1800. Il faut souligner que l'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises, proclamée par la Révolution en 1794 mais peu appliquée en raison de l'opposition des colons et de la guerre, ne sera véritablement effective qu'en 1848. Si la figure de servante noire est presque un archétype dans la peinture, placée très en retrait et dans l'ombre, elle prend dans le dessin les allures d'un portrait, à la fois précis et sensible, d'une étonnante profondeur psychologique. **V. L.**



Fig. 82.1. Xavier Sigalon, *La Jeune Courtisane*, 1821, Salon de 1822, Paris, musée du Louvre, inv. 7938

1. Cette commande importante, qui l'occupe à Rome près de quatre ans, est due à la générosité d'Adolphe Thiers, devenu ministre secrétaire d'État au département du Commerce et des Travaux publics et qui admire son talent. Cette copie est installée dans la chapelle de l'École nationale des beaux-arts à Paris.

2. *Locuste remettant à Narcisse le poison destiné à Britannicus*, 1824, huile sur toile, Nîmes, musée des Beaux-Arts; *Athalie faisant égorger les enfants de sang royal*, 1827, huile sur toile, Nantes, musée des Beaux-Arts.

3. « Sigalon », in *Le Magasin pittoresque*, 1838, p. 205-208, cit. p. 206.

4. Livret du Salon de 1822.

5. Philippe Jeanron, « Sigalon et ses ouvrages », *La Revue du Nord*, 1837, n° 9, p. 2-15, cit. p. 9.



Cat. 82



Les artistes et la guerre

De la Révolution à la Troisième République, nombreuses sont les guerres dans lesquelles la France est engagée, marquées par des victoires éclatantes ou des défaites sanglantes. Tous ces conflits, même victorieux, ont leur prix : morts, destructions, misère et violence dans le sillage des armées. La peinture militaire, dans laquelle se spécialisent certains peintres, se devait d'accompagner ces événements en cherchant à traduire aussi bien le souffle épique des batailles, devenues des symboles de la construction d'une nation, mais aussi la dimension humaine de la vie militaire, en s'attachant à la figure du soldat, héros individualisé ou anonyme, dans la violence des combats comme dans les camps retranchés, en campagne ou en casernement. Sous la monarchie de Juillet, Louis-Philippe, dans une volonté de réconciliation nationale après la Révolution de 1830, crée au château de Versailles le musée de l'Histoire de France, dédié à « toutes les gloires de la France ». Dès lors, de nombreux tableaux commémoratifs pour la galerie des Batailles – faits d'armes passés ou présents – font l'objet de commandes officielles. Cette initiative sera poursuivie par les régimes suivants et, à la glorification des campagnes militaires de Napoléon sous la Révolution et l'Empire, s'ajoute bientôt l'évocation des guerres coloniales (en particulier en Algérie) ou celles du Second Empire. Hippolyte Bellangé, chantre de l'épopée napoléonienne en peinture comme en lithographie, et Adolphe Yvon, autre peintre de *militaria*, inventent chacun une formule différente pour rendre compte des mêmes événements : les campagnes de Napoléon III, en Crimée et en Italie, qui prennent place dans ce vaste ensemble décoratif. Mais si Bellangé privilégie la vue panoramique qui permet d'embrasser la totalité du terrain des opérations militaires lors d'une bataille, ajoutant ici et là des saynètes dramatiques centrées sur la mort d'un soldat particulier, Adolphe Yvon préfère plonger le spectateur au cœur des combats, dans une vue rapprochée. S'il est aisé de recréer une bataille lorsque les protagonistes ne sont plus là pour contester la vision de l'artiste, il est beaucoup plus difficile de trouver une formule adaptée aux combats qui viennent de se dérouler. Car les témoins sont encore vivants et attentifs à la précision historique dans la représentation des événements. Les artistes accompagnent donc parfois les troupes ou se rendent sur les champs de bataille comme Adolphe Yvon ou plus tard, Édouard Detaille. Ils multiplient les croquis, études dessinées ou peintes pour que leur peinture devienne « à la fois une page d'histoire et une œuvre d'art »¹. D'autres, moins aventuriers et surtout peintres de soldats plus que de batailles, comme Guillaume Urbain Régamey, tentent de se documenter sur la vie militaire en fréquentant assidûment les campements et les champs de manœuvres dans la capitale. Certains artistes conservent d'ailleurs dans leurs ateliers tout un attirail d'uniformes et d'armes dont ils habillent leurs modèles. Au fur et à mesure que le siècle avance, la peinture se fait plus réaliste et s'intéresse au soldat et à ses conditions de vie. La mort, la désolation, en un mot les *Désastres de la guerre* tels que Jacques Callot les pointe déjà au xvii^e siècle, sont aussi des sujets de peinture qui suscitent la fibre émotionnelle du spectateur. Préparatoires à des tableaux qui relèvent tantôt de la peinture d'histoire, tantôt de la peinture de genre, mais aussi feuilles destinées à être gravées dans la presse de l'époque ou des ouvrages sur la vie militaire ou les uniformes, les dessins de batailles et de soldats abondent et constituent un pan original dans la production graphique de ce siècle. **V. L.**



Cat. 92

92

Frédéric Adolphe Yvon

Eschviller, 1817 – Paris, 1893

Zouave mort dans une tranchée (épisode de *La Prise de la tour de Malakoff* par Mac Mahon)

1857

H. 22,8; L. 34,1 cm

Pierre noire, gouache et aquarelle sur papier vélin chamois

Inscr. : « Ad. Yvon » au pinceau et à l'encre brune en b. à d.

Hist. : achat par le colonel de Beylié en 1892 à l'Union artistique, 36, Boulevard Haussmann à Paris pour le prix global de 500 fr. pour 3 aquarelles; don du colonel Léon de Beylié en 1900

Cat. : Rapport 1901, n° 1277, p. 10; 1901, n° 168, p. 225; 1911, n° 224, p. 222

MG 1277

Adolphe Yvon, élève de Paul Delaroche et grand admirateur d'Horace Vernet, est un des grands peintres officiels de batailles sous le Second Empire, admiré pour ses vastes machines commémoratives destinées à intégrer le musée de l'Histoire de France à Versailles après leur présentation au Salon. On lui doit en effet trois épisodes de la guerre en Crimée de 1855 – *La Prise de la tour de Malakoff* par Mac Mahon (fig. 92.1), *Combat dans la gorge de Malakoff* et *Le Général Bosquet blessé dans la courtine de Malakoff*¹ –, ainsi que deux tableaux relatifs à la campagne d'Italie de 1859, *Attaque du village de Magenta* et *Napoléon III donne ses ordres à la bataille de Solferino* (fig. 93.1)². Soucieux de vérité historique, Adolphe Yvon se rend sur les champs de bataille afin de s'imprégner de la configuration des lieux, rencontre les protagonistes des combats – du général au simple soldat –, se

documente sur le mouvement des troupes, les épisodes saillants et tente de donner à ses batailles l'illusion du reportage auquel il ajoute cependant une touche dramatique et héroïque. Chacune de ses grandes toiles est soigneusement préparée par des relevés de terrain, des croquis réalisés sur place, de nombreux dessins préparatoires et enfin d'une esquisse qui reçoit l'approbation de l'Empereur avant la réalisation de la toile finale. « Depuis le jour de l'assaut, rien n'avait été ni changé, ni déblayé. Je voyais donc le terrain dans l'état même où il était à la suite de l'effroyable lutte. Je n'avais qu'à le peupler par la pensée³ », raconte Adolphe Yvon, évoquant son voyage en Crimée en 1856 pour préparer *La Prise de Malakoff* par Mac Mahon (fig. 92.1), alors que la paix n'est pas encore signée. Cependant, la plupart des protagonistes de la bataille étant déjà rentrés à Paris, c'est dans son atelier que l'artiste les

94

Guillaume Urbain Régamey

Paris, 1837 – *id.*, 1875

Escadron de cuirassiers

H. 31,2; L. 47,2 cm

Crayon Conté, rehauts de craie blanche sur papier vergé bleu insolé

Inscr. : « E. Guilmin / 9 sept 1879 / Mme Soutiez » au crayon graphite au verso en b. à d.

Hist. : collection Félix Régamey, marque L.4595 en b. à g. ; achat de l'État en 1879 à Félix Régamey, frère de l'artiste pour la somme de 270 fr. ; envoi de l'État au musée de Grenoble en 1880 (dépôt du Fonds national d'art contemporain)

Attr. : Cat. 1882, 1884, 1891, 1892 :

Frédéric Régamey ; cat. 1901, 1911 :

Guillaume Urbain Régamey

Cat. : 1882, p. 118 ; 1884, n° 631, p. 276 ; 1891, n° 543, p. 188 ; 1892, p. 104 ; 1901, n° 141, p. 222 ; 1911, n° 189, p. 219

MG 708

Guillaume Régamey accumule pendant sa courte vie d'innombrables dessins qui jouent autant le rôle de notes, de purs exercices de la main, que d'études préparatoires à la réalisation d'un tableau. Il acquiert ce goût passionné de l'étude sous la direction d'un professeur remarquable, Horace Lecoq de Boisbaudran, qui organise des classes de dessin en plein air et enjoint ses élèves de la Petite École à la pratique continue de l'observation et de la reproduction de mémoire. Si Régamey fréquente les cours de Barry au Museum, il se forme aussi seul en s'astreignant à dessiner chaque jour des chevaux dans les forges, les écuries et les abattoirs, et à étudier les attitudes des soldats le long des routes, autour des casernes et sur les champs de manœuvre. C'est dans la représentation des troupes de l'Empire que s'épanouit sa passion militaire. Régamey en chronique les principaux conflits au Salon de peinture ou dans des revues, telles que *The Illustrated London News*. Dans *L'Escadron de cuirassiers*, le

dessinateur reproduit fidèlement les uniformes des cuirassiers en usage durant tout le Second Empire : les cuirasses en acier poli, ornées de deux bretelles de cuir, et les casques à cimier, garnis d'un plumet et d'une crinière en crins noirs, font l'objet d'un traitement délicat. Mais cette attention au détail se double d'un vigoureux effet de synthèse et d'ellipse, caractéristique du style de l'artiste. Comme dans *Une batterie de tambours de la Garde impériale*, présenté au Salon de 1865¹, les cuirassiers qui se tiennent sur deux rangs forment une puissante oblique. Toutefois, seuls les cavaliers du premier plan sont détaillés. La répétition allusive des corps, qui s'évanouissent le long de la ligne de fuite, crée un remarquable effet de profondeur que souligne la technique grasse du crayon Conté. Régamey utilise fréquemment ce procédé de frise dans la représentation des fantassins ou des cavaliers en manœuvre. On le retrouve par exemple dans le dessin de la *Cavalerie sous l'averse*² ou des *Manœuvres*³. Comme



Cat. 94



Officiel et monumental

Sous le Second Empire et la Troisième République, de grands chantiers remodelent l'urbanisme des villes qui se couvrent de bâtiments incarnant l'État et les institutions publiques, aussi bien dans la capitale qu'en province. Ces édifices – sièges du pouvoir (Sénat, Assemblée nationale, mais aussi hôtels de ville), de l'administration (préfectures), de la justice (tribunaux), du savoir et de la culture (musées, bibliothèques, théâtres, opéras, universités) – contribuent à forger une certaine idée de la nation. Pour orner ces murs de grandes dimensions, il faut des artistes capables de renouer avec l'art des grands maîtres de la Renaissance et d'inventer un langage décoratif dialoguant avec bonheur avec une architecture inspirée par le classicisme le plus solennel. Pierre Puvis de Chavannes et Jules Élie Delaunay mettent leur talent de peintres décorateurs au service de ces programmes décoratifs de prestige. Le plus important chantier, auxquels tous deux participent, est certainement celui du Panthéon, à la fois lieu de mémoire des grands hommes et lieu de culte sous le nom d'église Sainte-Genève. Dans la plus pure tradition académique, la préparation de ces grandes compositions donne lieu à une importante production graphique, où les premières idées jetées sur la feuille font bientôt place à des études plus précises de figures ou de groupes, nues ou drapées, pour lesquelles le recours au modèle vivant est indispensable. Le dessin est ici l'outil de réflexion par lesquels l'artiste met en forme sa pensée, progressivement, changeant une attitude, un geste de la main ou l'orientation du regard, le pli d'un drapé ou la longueur d'une chevelure, avant de mettre au carreau ses études abouties pour les reporter sur le mur. Officielle et monumentale est aussi la production de Salon de certains peintres d'histoire qui conçoivent des œuvres en dehors de toute commande, privée ou publique. Car le Salon est une tribune où l'on se montre et faire grand permet d'exister dans cette immense foire artistique où la masse interdit parfois de remarquer le détail, où l'œuvre originale se perd dans le flot des productions médiocres. « On peut refuser à M. Laemlein le sentiment et l'instinct de la grande peinture; cet artiste est né pour couvrir d'énormes murailles de compositions gigantesques », remarquait Théophile Gautier en 1855¹. Quant à Jean Jules Antoine Lecomte du Nouÿ, Paul Joseph Blanc ou Jean-Baptiste Nemoz, ils incarnent à merveille cette peinture « pompier » qui tire ses sujets de l'histoire ou de la mythologie antique. Ces toiles, qui n'ont d'autre fonction que d'être reçues et admirées au Salon, ne peuvent avoir pour destination que le musée en raison de leur format monumental. Achetées directement par l'État, et envoyées dans des musées de province, Grenoble, Valence ou Sedan, elles sont le reflet d'un goût officiel qui se diffuse dans toutes les régions. Derrière un métier un peu raide et académique en peinture, ces artistes révèlent parfois un talent original de dessinateur, laissant s'exprimer une certaine spontanéité, une sensualité, une attention à la vie palpant sous les chairs qui tendent à se figer et disparaître dans l'immensité de la composition finale. **V. L.**

1. Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe, première série*, Paris, 1855, chap. xxiii, p. 295.

98

Alexandre Laemlein

Hohenfels (Allemagne), 1813 – Pontlevoy, 1871

Étude d'homme renversé

1846

H. 32,6; L. 45,8 cm

Sanguine et rehauts de craie blanche sur papier vélin beige

Hist. : achat à Jean-Bernard Rouilly, antiquaire à Orléans, par la Société des amis du musée de Grenoble en 1995; don de la Société des amis du musée de Grenoble en 1997

Bibl. : Moncouquiol, 2000, n° 13, p. 272, repr. p. 274; Storny, 2007, sans n°, p. 19

MG 1995-1-2



Fig. 98.1. Alexandre Laemlein, *L'Échelle de Jacob*, 1847, huile sur toile, musée de Grenoble, MG 650

« Malgré ses défauts, des incorrections, des négligences, M. Laemlein a ce don suprême en art : il fait grand. Une énorme toile ne lui coûte rien à remplir, il la couvre d'un seul coup, sans accessoire, sans artifice d'atelier », déclare Théophile Gautier à propos de *L'Échelle de Jacob* lors de sa présentation à l'Exposition universelle de 1855¹. Il est vrai que cette toile, tout comme la plupart des œuvres de cet artiste d'origine allemande, est caractéristique de cette peinture religieuse qui ne résulte pas d'une commande pour une église particulière. Son unique destination est, après les cimaises du Salon, de rejoindre les murs d'un musée, seul édifice susceptible d'en assurer la présentation en raison de sa taille monumentale. *L'Échelle de Jacob* (fig. 98.1), présentée au Salon de 1847, est achetée par l'État après la mort d'Alexandre Laemlein en 1871 et envoyée au musée de Grenoble où elle se trouve toujours. Le sujet, emprunté à la Genèse (28), raconte l'histoire de Jacob, parti de Bethsabée pour rejoindre Harâm : « Il arriva d'aventure en un certain lieu et il y passa la nuit. [...] Il eut un songe : voilà qu'une échelle était plantée à terre et que son sommet atteignait le ciel et des anges de Dieu y montaient et y descendaient. » Le traitement iconographique, qui place Dieu le Père au centre de la composition, est audacieux et vaudra à l'artiste des critiques élogieuses de Paul Mantz et Théophile Gautier. Tous deux saluent l'originalité des attitudes des personnages : « Jacob, oppressé par le divin cauchemar, dort renversé à terre dans une pose raccourcie d'une hardiesse extrême »², remarque Gautier quand Mantz souligne que « les figures sont d'un mouvement parfois juste, souvent exagéré »³. Cette étude d'homme renversé, au drapé savant, directement préparatoire à la figure de Jacob, illustre parfaitement ces propos. D'un trait énergique et sûr, Laemlein trace les lignes de son personnage à qui il donne une pose torturée, les bras levés, la tête en arrière posée sur un rocher recouvert d'un linge dans une attitude directement empruntée à la figure de saint Paul dans *La Conversion de saint Paul* du Caravage⁴. Il use à merveille de la teinte du

papier comme d'une troisième couleur, jouant admirablement avec les tons chauds de la sanguine et les accents lumineux de la craie blanche. Un autre dessin, sur papier bleu (fig. 98.2), également conservé à Grenoble, a sans doute été réalisé peu avant sur modèle vivant. L'artiste, semble-t-il, a hésité plusieurs fois sur la position des jambes de son Jacob, et en particulier la jambe gauche qu'il finira par replier dans le tableau final. La formation académique de Laemlein, acquise auprès d'Henri Regnault et François Édouard Picot à l'École des beaux-arts de Paris à partir de 1829, lui offre des bases solides pour la réalisation des grandes machines qu'il présente régulièrement au Salon. Cet artiste né en Bavière et naturalisé français en 1835, échoue pourtant au Prix de Rome, ce qui ne l'empêche pas de recevoir des commandes officielles : portraits historiques pour les galeries de Versailles et décoration murale pour l'église Sainte-Clothilde. Il meurt dans la misère juste après le Siècle de Paris. Ses peintures religieuses à l'iconographie complexe sont sauvées de la raideur académique par une gamme colorée éclatante, une composition savante et dynamique et par un goût prononcé pour les poses maniéristes de ses figures, toutes qualités qui le rapprochent incontestablement des romantiques. « Tout cela est traité avec une fougue, une inspiration et une puissance rares », s'exalte Gautier⁵. Sa production graphique est admirable, et en particulier ses études de figures (voir. cat. 99) où se lit une grande sensibilité, souvent absente de la plupart des feuilles d'études académiques des artistes de l'époque. Le musée de Grenoble conserve onze dessins de Laemlein, dont sept préparatoires à *L'Échelle de Jacob*, tous achetés par la Société des amis du musée auprès d'un antiquaire d'Orléans en 1995.

V. L.

1. Théophile Gautier, « M. Laemlein », *Les Beaux-Arts en Europe*, 1^{re} série, Paris, 1855, chap. xxiii, p. 296.

2. *Ibid.*, p. 40.

3. Paul Mantz, *Salon de 1847*, Paris, 1847, p. 81-82.

4. Michelangelo Merisi dit Le Caravage, *La Conversion de saint Paul*, entre 1600 et 1604, Rome, église de Santa Maria del Popolo.

5. Théophile Gautier, *op. cit.* p. 296.



Cat. 98



Fig. 98.2. Alexandre Laemlein, *Étude d'homme renversé, nu*, 1847, musée de Grenoble, MG 1995-1-1



Onirisme et symbolisme

Au milieu du XIX^e siècle, la France est en pleine mutation économique et sociale : le progrès technique bouleverse le monde du travail, le capitalisme accentue les clivages sociaux, l'industrialisation vide les campagnes de ses paysans, le développement des villes s'accompagne souvent de la destruction des cadres de vie chargés d'histoire et enfin la laïcisation de la société gagne du terrain. Le réalisme des années 1850, puis l'impressionnisme des années 1860 et 1870 trouvent dans ces mutations un sujet d'inspiration, enfourchant avec bonheur le train de la modernité. Mais dans les années 1880, une réaction se fait pourtant jour dans la jeune génération contre les excès du réalisme. Renouant avec le romantisme du début du siècle, les artistes symbolistes aspirent à élever l'art au-dessus du réel, à lui rendre une dimension idéaliste et mystique. « Les Impressionnistes cherchèrent autour de l'œil et non au centre mystérieux de la pensée », résumera Gauguin pour marquer sa distance avec un mouvement auquel il a pourtant appartenu. L'art symboliste se déploie dans deux dimensions principales : la recherche du paradis perdu et l'exploration des profondeurs de l'âme. Les œuvres de Puvis de Chavannes – leur sujet mystérieux, leur absence de relief, leurs tonalités pâles et leur harmonie tout simple – forcent l'admiration de Gauguin, Seurat, Hodler mais aussi Maurice Denis. « La composition sage, grande, éthérée m'étonne. [...] C'est elle sans doute qui produit sur l'âme cette impression douce et mystérieuse », déclare ce dernier dans son journal lors de la présentation des œuvres de Puvis chez Durand-Ruel en 1887. Quant à Gauguin, il puise à la source de Puvis tout au long de sa vie, en particulier dans ses grandes compositions tahitiennes sur le thème du paradis perdu comme *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* de 1897. « [Puvis] est grec tandis que moi je suis un sauvage, un loup dans les bois sans collier », écrit-il à son ami Maurice en 1898. Mais si Puvis se contente de retrouver l'harmonie perdue, celle de l'homme avec la nature, à travers ses seules peintures, Gauguin, de son côté, fuit la civilisation jusqu'à Tahiti, pensant trouver dans le peuple maori une humanité vierge, non abîmée par le monde moderne. Le travail d'épuration de la forme vers la synthèse s'observe dans le dessin, chez Puvis comme chez Gauguin. La dimension onirique et plus introspective du symbolisme trouve une de ses sources dans les compositions musicales de Fantin-Latour. En cherchant à transposer sa vision intérieure née de la musique dans un autre médium qu'est le dessin, il rompt avec le réalisme de ses jeunes années pour inventer un langage pur, imaginaire, onirique et sensible. L'imprécision des formes, le flou du traitement, le jeu subtil des ombres à peine griffées de quelques traits de lumière, créent des images d'une grande poésie, presque abstraites, qui à leur tour nourrissent l'imaginaire du spectateur. **V. L.**

115

Paul Gauguin

Paris, 1848 – Atuona, 1903

Te nave nave fenua
(Terre délicieuse) (r^o)Paraha (v^o)

Vers 1892

H. 29,5 ; L. 21,8 cm

Plume et encre brune, lavis d'encre brune, aquarelle et gouache (r^o), crayon graphite et aquarelle (v^o) sur papier vélin beige

Inscr. : « 4 Paraha » au crayon graphite, de la main de Gauguin, en h. à d. (v^o) ; « L'aquarelle qui se trouve au verso a été achetée / par M. Pietri magistrat, à la vente des œuvres de / feu Paul Gauguin, artiste peintre décédé aux îles / Marquises. Cette aquarelle de Gauguin était dans un / album dont il ne restait que trois feuillets et qui portait / pour titre « Chez les Maories – Sauvageries ». / La vente a été faite par moi soussigné receveur / d'enregistrement à Papeete, le / p. Le receveur d'enregistrement / gardien chargé de la vente. / Charp (...) » à la plume et à l'encre brune en b. (v^o)



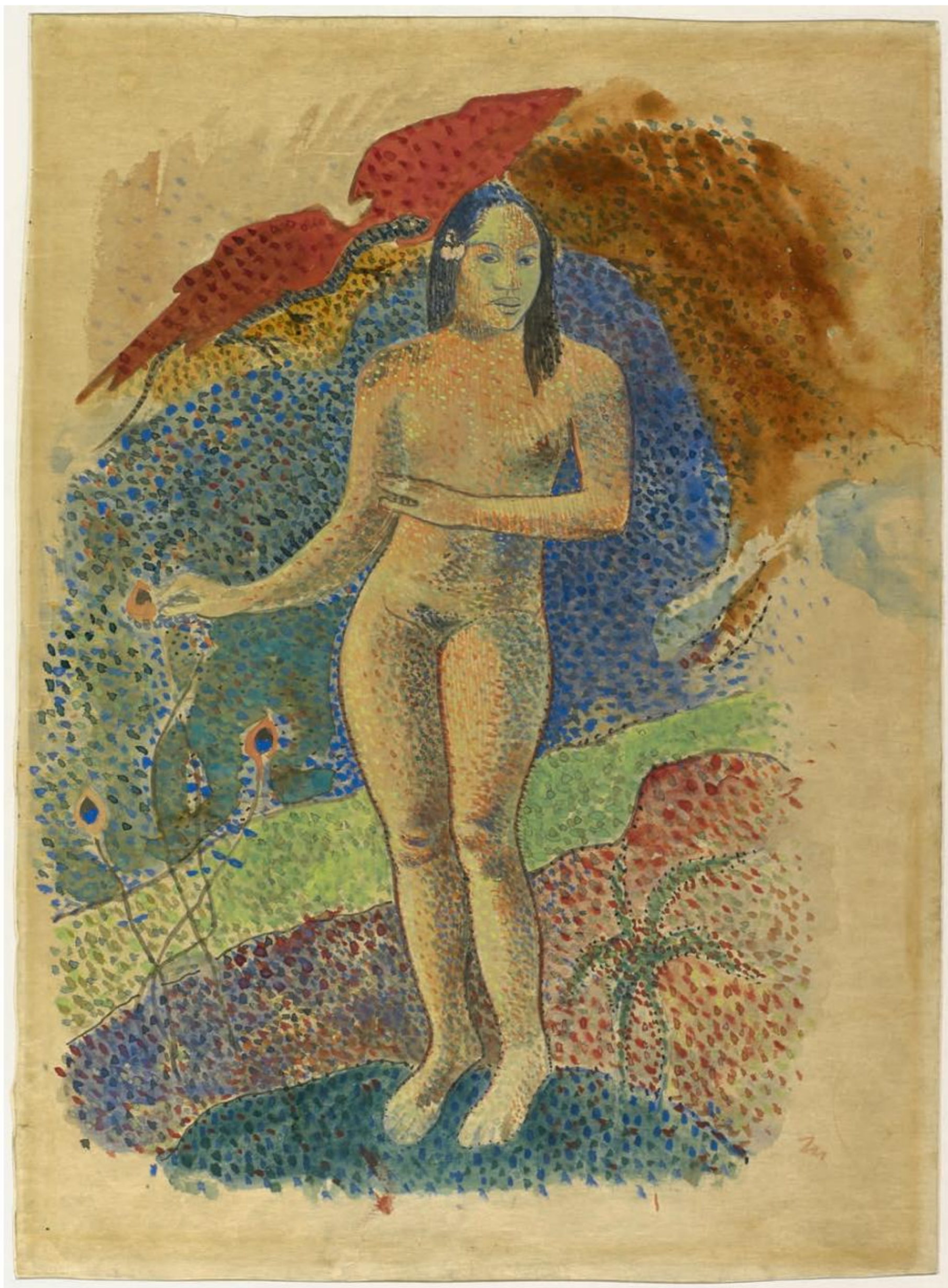
Fig. 115.1. Paul Gauguin, *Chez les Maories : Sauvageries*, 1893, Chicago, Art Institute, inv. 2015.408



Fig. 115.2. Relief du temple de Borobudur, Java (détail), photographie appartenant à Gauguin

« La civilisation s'en va petit à petit de moi [...]. J'ai toutes les jouissances de la vie libre, animale et humaine. J'échappe au factice, j'entre dans la nature »¹, déclare Paul Gauguin dans *Noa Noa*, récit quelque peu enjolivé de sa vie à Tahiti rédigé après son retour à Paris. Ce premier séjour en terre maorie dure deux ans, de juin 1891 à juin 1893. Son arrivée à Papeete le déçoit car les traces de la présence coloniale française y sont déjà trop présentes, et c'est donc à quarante-cinq kilomètres de là, dans le petit village de Mataiea, qu'il s'installe pour vivre son rêve de retour aux sources primitives de l'humanité. La vie à Tahiti ne correspond pas toujours à l'image idéalisée qu'il s'en est forgé à Paris avant de s'embarquer², mais elle remplit en tout cas son désir – mis en avant pour obtenir du ministère de l'Instruction publique cette mission gratuite pour Tahiti – « d'étudier au point de vue de l'art et des tableaux à en tirer, les coutumes et les paysages de ce pays ». Avant de se lancer dans la réalisation de peintures à l'huile dignes d'être présentées à son retour, Gauguin s'imprègne de la langue, de la culture et de la religion maories, tente de se faire accepter par les Tahitiens et découvre une nature luxuriante, accumulant un matériau documentaire – dessins, notes, croquis – qu'il nomme « documents » lorsqu'il écrit à Paul Sérusier en novembre 1891³. Cette très belle feuille, *Te Nave Nave Fenua* au recto et un poisson jaune au verso, est sans doute un de ces « documents » dont parle Gauguin car elle est le seul feuillet conservé d'un cahier, intitulé *Chez les Maories, Sauvageries*, dont la couverture est aujourd'hui à l'Art Institute de Chicago (fig. 115.1). Comme nous l'apprend l'inscription au-dessous du poisson, « L'aquarelle qui se trouve au verso a été achetée / par M. Pietri magistrat, à la vente des œuvres de / feu Paul Gauguin, artiste peintre décédé aux îles / Marquises. Cette aquarelle de Gauguin était dans un / album dont il ne restait que trois feuillets et qui portait / pour titre « Chez les Maories – Sauvageries » ». En effet, lors de la vente après décès de l'artiste qui se tient à Papeete le 2 septembre 1903, M. Georges Pietri, juge au tribunal supérieur de Papeete, se porte acquéreur de deux lots : « n° 31. Un cadre » pour vingt francs et « n° 125. Un cahier » pour la modique somme de 2 francs⁴. C'est à ce dernier lot que correspond l'album en tapa de Chicago, orné du titre, du monogramme de l'artiste « P G » et de trois dates : « 91 / 92 / 93 ». Un masque maori

complète la décoration sur la première de couverture, le dos étant occupé par un oursin rouge et bleu. Ce portfolio est un des trois connus – les deux autres s'intitulent respectivement *Documents Tahiti: 1891, 1892, 1893* et *Soumin*⁵ – à avoir été réalisés par Gauguin durant son séjour à Tahiti et non constitués à son retour en France. Le dessin de Grenoble, que l'on peut dès lors dater vers 1892, est donc bien une des premières représentations de l'Ève tahitienne, appelée par la suite à avoir chez l'artiste de nombreuses déclinaisons, en pastel (fig. 115.3), huile sur toile (fig. 115.4), gouache, gravure sur bois ou monotype⁶. On y voit une jeune femme maorie entièrement nue, cueillant des fleurs dans un paradis luxuriant et coloré. Un lézard aux ailes rouges, à la hauteur de sa tête, incarne ici une figure du mal et lui susurre à l'oreille des paroles tentatrices. L'explication du titre mystérieux, *Te nave nave fenua*, nous est donnée par Gauguin lui-même dans *Noa Noa* : « Nave nave fenua. Noanoa. Terre délicieuse. Terre odorante. Délice relevé de je ne sais quelle horreur sacrée que je devine vers l'immémorial. [...] Et cette horreur et cette joie incarnées dans L'Ève puissante, fille dorée de ce soleil et de ce sol, qui mêle les parfums du santal et de toutes les fleurs à ceux de sa fière animalité⁷. » Cette Ève d'avant la chute prend les traits de sa maîtresse, qu'il nomme Tehura dans son récit (son nom en réalité Teha'amana). C'est à son sujet qu'il ajoute un peu plus loin : « Paradis tahitien, *nave nave fenua*... et l'Ève de ce Paradis se livre de plus en plus docile, aimante. Je suis embaumé d'elle : Noanoa⁸ ! » Mais si le visage de cette Ève est incontestablement maori, avec son front haut, ses yeux bridés, sa bouche large et ses longs cheveux noirs, la position de son corps est tout droit empruntée à la figure de Bouddha, dans un bas-relief ornant le temple de Borobudur à Java (fig. 115.2). Car Gauguin emporte avec lui dans son périple « en photographie, dessins, tout un petit monde de camarades qui me causeront tous les jours », explique-il à Odilon Redon avant de partir⁹. Cette photographie a été recueillie par Victor Segalen à Tahiti après la mort de Gauguin, parmi les maigres possessions de l'artiste. Le corps de Bouddha se combine ici aux formes généreuses de la femme maorie dont l'artiste se plaît à décrire l'anatomie dans ces termes : « Une Diane chasseresse qui aurait les épaules larges et le bassin étroit¹⁰. » Cette Ève synchrétique, mêlant les religions



Cat. 115 recto

Padoue

12



13



14



15



19



20



21



Carnets de voyage

Le carnet de croquis est le compagnon indispensable de l'artiste en voyage, un outil de travail et de notation adapté aux conditions difficiles de ses pérégrinations à travers les villages et les forêts, la campagne française ou italienne, sous le soleil de l'Orient ou dans les brumes du Nord. Petit, maniable, se glissant dans une poche, il permet de saisir rapidement ce qui se présente à l'œil – vues de sites pittoresques, détails d'architectures ou d'espèces végétales, animaux, scènes de la vie quotidienne, costumes –, quitte à noter les colorations en toutes lettres pour mieux les rehausser plus tard, à l'aquarelle ou aux crayons de couleur, loin du motif. Le calepin est aussi un carnet de notes où l'artiste consigne ses réflexions, ses émotions, à la manière d'un journal. Il sert également à relever les adresses des gens croisés lors de ses visites, faire ses comptes ou lister les choses à ne pas oublier. Mais la fonction première du carnet est de servir de support aux croquis, dessins, études que l'artiste réalise face au motif, un aide-mémoire qui permet d'enregistrer finement ce que le regard découvre avec émerveillement : la richesse et la spécificité d'un pays ou d'un territoire. Parfois, cette collection de dessins et croquis est juste un réservoir de formes dans lequel l'artiste puise longtemps après pour créer un tableau ou une sculpture. Intime, secret, souvent destiné à n'être feuilleté que par l'artiste seul, le carnet a parfois été morcelé pour être vendu feuille à feuille, perdant ainsi son caractère de journal de voyage, cohérent, noirci de dessins au fur et à mesure de la visite d'un lieu. Aussi, ces œuvres d'art particulières, entre dessin et objet, sont assez rares et nous livrent la pensée d'un artiste dans sa globalité, ce qu'il voit comme ce qu'il pense au fil de ses découvertes, quand il prend la peine d'en noter les lieux et les dates. Carnets de sculpteur comme celui de Victor Sappey ou de peintres comme ceux de Delacroix, Achard, Debelle et Jongkind, ils sont aussi personnels que des lettres et reflètent les préoccupations et l'écriture graphique de chacun.

V. L.

Cat. 116-1
Victor Sappey
*Feuilles détachées d'un carnet
de voyage en Italie (détail)*



Cat. 118-1

118

Jean Alexis Achard

Voreppe, 1807 – Grenoble, 1884

Carnet de croquis

Vers 1844-1860

H. 14,8 ; L. 23 ; P. 1,5 cm

Carnet toilé, 37 feuillets, 1 porte-crayon sur la dernière de couverture. Ce carnet comporte 61 dessins au crayon graphite, crayons de couleur, sanguine, fusain, plume et encre noire et lavis d'encre grise sur papier vélin beige.

Inscr. : « Souvenir du peintre Achard (1807-1884) / cet album d'esquisses fut donné par ses héritiers en 1914 à Me Nallet notaire » à la plume et à l'encre noire, sur la première de couverture

Hist. : don des descendants de Jean Achard à Maître Albert Nallet ; don de la famille Nallet à l'Association pour la création d'un musée des artistes dauphinois en 1992 ; don de l'ACMAD en 2017

MG 2017-1-42

Ce carnet de croquis est un des rares exemplaires conservés de l'artiste, les autres ayant tous été démantelés pour la vente. Resté dans la famille, celui-ci est demeuré intact. Couvrant la période de 1844 à 1860, il constitue un formidable témoignage sur la méthode de travail de Jean Achard et nous renseigne sur ses sujets de prédilection : rives d'étangs, berges de rivières, massifs d'arbres, arches de ponts, orées de forêts ou arbres couchés par le vent. Travaillant sur le motif, Achard esquisse ses paysages en quelques traits rapides, pour garder le souvenir d'un lieu, noter les tonalités de chaque élément naturel et saisir les contrastes d'ombre et de lumière. Par la suite, ces croquis sont autant de motifs qu'il réutilise dans ses tableaux, peints en atelier. Reflet d'un travail quotidien, le carnet est utilisé dans les deux sens. Souvent, une étude est placée tête-bêche avec la suivante, au gré des rencontres et de l'inspiration. Parfois, même, des paysages se déploient sur deux pages en un large panorama. Ce carnet s'enrichit au fur et à mesure des pérégrinations de l'artiste. Après l'Ain et ses falaises caractéristiques, il découvre l'Île-de-France où il dessine régulièrement dans les années 1860. Sous l'impulsion de son fidèle ami François Louis Français (cat. 85), il peint la Seine à Bougival. On reconnaît ainsi sur de nombreuses feuilles l'aqueduc de Marly. Deux bras de la Seine y créent de petites îles et l'on traverse le fleuve à l'aide de passeurs qui mènent de longues barges à fond plat. Puis Achard s'installe dans la vallée de Chevreuse autour de Cernay, nouveau Barbizon où de nombreux artistes se retrouvent comme Henri Harpignies (cat. 80), son élève,

et Léon Germain Pelouse. La page n° 20 représentant la Dent de Crolles est une esquisse à la sanguine pour le tableau exposé au Salon de 1845 et conservé au musée du Louvre¹. Cette énième étude de ce massif de la région grenobloise atteste que Jean Achard, malgré ses nombreux déplacements, n'oublie pas pour autant son pays natal où il fait des incursions régulières. Avec le temps, les paysages se font de plus en plus inhabités et dépouillés, signe que l'artiste délaisse la précision géographique au profit du sentiment de la nature. Il consigne dans ses carnets des vues de sites pittoresques, des silhouettes d'arbres mais aussi des effets de ciel et de nuages en utilisant un grand nombre de techniques (crayon de couleurs, plume et encre noire, lavis et même sanguine). L'utilisation de la sanguine, brûlée ou non, est pourtant assez peu usitée chez l'artiste. Ici, il use de toutes les nuances du brun-rouge pour brosser de merveilleux bosquets d'arbres. Parfois, le lavis souligne légèrement les volumes tandis que le travail d'estompe lui permet de retrouver en atelier les valeurs saisies sur le vif. Certaines pages offrent des études délicates de ciel, crayonnées en couleurs. « Achard qui ne savait pas peindre un ciel disait que celui-ci n'existait pas »², écrit Eugène Boudin. Mais les séjours d'Achard à Honfleur, de 1858 à 1861, et sa rencontre avec Boudin, ont visiblement transformé sa perception.

M. A.

1. Jean Achard, *Paysage, environs de Grenoble*, 1845, Paris, musée du Louvre, département des Peintures, inv. 2200.

2. Lettre à Jehan Jourdan parue dans *Le Petit Normand* du 8 juillet 1900 et cit. dans Germain Jean-Aubry, *Eugène Boudin*, Neuchâtel, 1968.



Cat. 118-2

En 4^e de couverture
Félix Ziem
Gros Temps (marine)
Détail du cat. 75



Très peu montrées, presque inédites, cent quinze des plus belles feuilles de la collection de dessins du ^{xix}^e siècle du musée de Grenoble composent ce parcours chrono-thématique, du romantisme aux prémices du symbolisme, illustrant le regard sur le passé et l'histoire nationale, les voyages en Orient ou en Italie, l'intérêt pour le pittoresque et le patrimoine, l'art officiel et monumental, la question des artistes confrontés à la guerre, l'illustration et la caricature, les réalismes ou encore la sensibilité au paysage.

Une invitation à redécouvrir la diversité des approches graphiques des artistes dans un siècle bouleversé par les révolutions et les progrès intellectuels et scientifiques.

