

# REGARDS SUR LA NATURE VIEWS OF NATURE



MARTY DE CAMBIAIRE

FINE ART





# REGARDS SUR LA NATURE

UNE COLLECTION PRIVÉE

# VIEWS OF NATURE

A PRIVATE COLLECTION

Traductions en anglais à la fin du catalogue. Les dimensions des œuvres sont données en centimètres et en inches en indiquant la hauteur puis la longueur. Rapport d'état et prix sur demande.

English translations at the end of the catalogue. Dimensions are given in centimetre and inches, with height before width. Condition reports and prices on request.

*Couverture*

École française, voir pages 58-59

*Page précédente*

Jacques Raymond Brascassat, voir pages 28-29

Cet ouvrage accompagne l'exposition « Regards sur la nature », 16 place Vendôme à Paris, du mercredi 13 novembre au vendredi 22 novembre 2013, tous les jours de 10h à 19h, à l'exception du dimanche 17 novembre.

MARTY DE CAMBIAIRE  
FINE ART

16 place Vendôme – 75001 Paris  
Tél. +(33) 1 49 26 05 01 – [info@bmcfineart.com](mailto:info@bmcfineart.com)



# REGARDS SUR LA NATURE

UNE COLLECTION PRIVÉE

# VIEWS OF NATURE

A PRIVATE COLLECTION

*Catalogue rédigé par*

Laurie Marty de Cambiaire

avec la collaboration d'Angélique Franck-Niclot

Traduction en anglais par Jane MacAvock

MARTY DE CAMBIAIRE

---

FINE ART

# 1 JEAN-JOSEPH-XAVIER BIDAULD

Carpentras 1758 – Montmorency 1846

## *Civitella sous l'orage*

Huile sur toile  
24 x 32 cm (9 1/2 x 12 1/2 in.)

### Exposition

Lyon, musée des Beaux-Arts, « Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur », 19 juin-4 octobre 2010, p. 54-55, n° 21 (illustré)

Contemporain de Pierre-Henri de Valenciennes et élève de Joseph Vernet à Paris entre 1783 et 1785, Bidauld bénéficie des conseils de ces deux grands paysagistes. Cette huile sur toile date de son séjour en Italie de 1785 à 1790, et l'on y trouve la même préoccupation que chez Vernet, Robert et Fragonard de représenter l'air, préoccupation qui persiste pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle, et particulièrement chez les peintres de paysage. Encore XVIII<sup>e</sup> siècle, donc, par sa datation comme par sa sensibilité, qui s'attache à rendre la lumière, l'atmosphère et ses changements, cette jolie étude est celle d'une vue réelle, mais composée et animée d'un motif à la fois naturel et pittoresque. Le petit personnage et sa monture luttant contre le coup de vent rappellent encore ceux qui peuplent les compositions de Vernet ou de Robert. En Italie, Bidauld prend l'habitude de peindre sur le motif : « M. Bidault [...] avait poussé la passion du paysage jusqu'à ce point d'aller s'établir des mois entiers devant un site, avec une toile de trois ou quatre pieds, de peindre sur place tout le jour [...] en dépit des accidents même de la température, et de ne quitter son poste qu'après avoir fini son tableau<sup>1</sup>. »

Ses paysages pourraient donc correspondre à la définition du paysage champêtre par Deperthes : « Le style champêtre, dans le genre du paysage, s'entend de la manière de retracer avec exactitude

des points de vue d'après nature, de présenter l'image fidèle de la campagne dans tous ses détails ; en un mot de fixer sur la toile, traits pour traits une étendue de pays [...] éclairé par la lumière qu'il reçoit au moment même où le peintre s'occupe à en saisir la ressemblance<sup>2</sup>... » Pourtant il semble évident que ce paysage a été recomposé à la manière d'un paysage historique, constitué de masses séparées et interchangeable grâce auxquelles il construit sa perspective selon les principes bien assimilés du paysage classique du XVII<sup>e</sup> siècle. À Rome, Bidauld rencontre les élèves de David et se façonne à leur contact un style alliant observation du naturel et composition néoclassique.

Avec sa manière fine et minutieuse, détaillant le motif, peignant chaque feuille distinctement, Bidauld ne s'intéresse qu'au paysage. Les personnages lui importent peu, ceux de ses tableaux sont parfois peints par d'autres artistes. En Italie, particulièrement dans ses huiles sur papier, il ne s'intéresse qu'à la représentation du lieu, pour lui-même et en l'absence de toute occupation humaine<sup>3</sup>.

---

1. Désiré Raoul-Rochette, « Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Bidault », 6 octobre 1849, dans *Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts, 1845-1849*, Paris, École des Chartes, 2008, t. VIII, p. 456-457.

2. Jean-Baptiste Deperthes, *Théorie du paysage*, Paris, 1818, p. 144.

3. « Il est fasciné par la qualité lumineuse des lieux, la beauté dépouillée du paysage, auxquelles la sacralisation du silence, en l'absence absolue d'événement, confère un charme et une beauté poignante. » Anna Ottani Cavina, *Paysages d'Italie, les peintres du plein air*, RMN, Paris, 2001, p. 124.





## 2 JEAN-VICTOR BERTIN

Paris 1767 – 1842

### *Paysage antique*

Huile sur toile  
46,5 x 64 cm (18 1/4 x 25 1/4 in.)

### Exposition

Lyon, musée des Beaux-Arts, « Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur », 19 juin-4 octobre 2010, p. 44-45, n° 16 (illustré)

Commençant comme élève de Gabriel-François Doyen, en 1785, au sein de l'Académie royale de peinture, Jean-Victor Bertin poursuit sa formation auprès de Pierre-Henri de Valenciennes dont l'influence marquera profondément son œuvre. Dès 1801, il propose à l'Académie la création d'un prix spécifique pour le paysage historique qui ne sera adopté qu'en 1817. Il expose régulièrement au Salon de 1793 à 1842, obtenant plusieurs récompenses au cours de sa carrière, et reçoit la Légion d'honneur en 1822. Rattaché au courant classique, Bertin saura élargir sa vision du paysage au contact de l'Italie, et sa technique picturale ne cessera d'évoluer. Dans son atelier passera toute une nouvelle génération de paysagistes, parmi lesquels se trouvent Camille Corot, Léon Fleury, Jean-Charles-Joseph Rémond et Jules Coignet.

Cette œuvre, datable des années 1810-1815 selon Suzanne Gutwirth<sup>1</sup>, présente un paysage néoclassique marqué par une facture émaillée et des tonalités claires. Ayant acquis à cette époque sa maturité stylistique, Bertin installe ses personnages vêtus à l'antique dans un paysage classique – morceau de nature idéal –, empreint des modèles hérités de Nicolas Poussin et de Claude Lorrain, afin de répondre aux exigences du paysage historique ou « héroïque » – fondé sur l'imagination et la reconstitution de la nature en atelier. Les réminiscences

de son séjour en Italie – situé entre 1806 et 1808<sup>2</sup> – sont visibles dans le village perché à gauche de la composition, les ruines antiques et les montagnes embrumées dans le fond. L'étagement subtil des différents plans pour créer la perspective et la lumière habilement posée contribuent à créer un décor de verdure, conférant un caractère théâtral à la scène. La profondeur est obtenue par l'alternance des tons et des valeurs dont l'intensité diminue au fur et à mesure que l'on s'éloigne du premier plan. Les rayons du soleil arrivant par la droite mettent en lumière les divers groupes de personnages et permettent de rythmer les éléments de ce paysage arcadien. Bertin perpétue, par la maîtrise de l'équilibre de la scène et la netteté des plans, les leçons transmises par son maître Valenciennes.

On devine, dans cette œuvre, par la présence du pin parasol, au premier plan à droite, dont la cime dépasse largement la hauteur des colonnes grecques en ruine sur la gauche, l'évolution prochaine de Bertin vers un plus grand naturalisme. La silhouette du pin annonce les futures recherches de l'artiste sur la nature avec ses études d'arbres<sup>3</sup>. La minutie du pinceau et le délicat glacis avec lequel Bertin s'emploie à décrire les frondaisons des arbres constituent des éléments caractéristiques du peintre.

A. F.-N.

1. Suzanne Gutwirth, *Jean-Victor Bertin (1767-1842). Un paysagiste néoclassique*, thèse de l'École de Louvre, Paris, École du Louvre, 1969.

2. Suzanne Gutwirth, « Jean-Victor Bertin, un paysagiste néoclassique (1767-1842) », dans *Gazette des beaux-arts*, n° LXXXIII, mai-juin 1974, p. 337-358.

3. Il publie entre 1816 et 1824 un *Recueil d'études d'arbres* permettant de se préparer à l'étude en plein air par un travail en atelier d'après des modèles.



### 3 JACQUES-ANTOINE VALLIN

Paris (?) vers 1760 – vers 1835

*Homère chantant ses poésies*

Huile sur toile

Signé et daté Vallin 1820 en bas à droite

46,5 x 71 cm (18 1/4 x 28 in.)

#### Provenance

Galerie Stair Sainty Matthiesen, Londres

#### Expositions

Paris, Salon, 1822, n° 1286

Lyon, musée des Beaux-Arts, « Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur », 19 juin-4 octobre 2010, p. 158-159, n° 74 (illustré)

Fils de sculpteur, Jacques-Antoine Vallin entre à l'école de l'Académie royale de peinture vers l'âge de 15 ans, sous la protection de Gabriel-François Doyen. Élève d'Antoine-François Callet en 1786, puis d'Antoine Renou en 1791, il fait ses débuts au Salon en 1791 et y expose régulièrement jusqu'en 1827. Traitant d'abord des scènes de naufrage inspirées des œuvres de Joseph Vernet, il se spécialise par la suite dans des scènes de genre et des paysages historiques animés de figures mythologiques – nymphes, faunes et bacchantes.

Ce tableau, illustrant *Homère chantant ses poésies*, fut sans doute exposé au Salon de 1822, avec deux autres paysages : *Le Baptême de Jésus-Christ dans le désert* et un *Platon au milieu de ses disciples*. Ce dernier pourrait être le pendant du nôtre, en raison de son sujet antique et de ses dimensions assez proches. Homère récitant ses poésies – *L'Illiade* et *L'Odyssée*, poèmes fondateurs de la littérature grecque antique – est un thème bucolique particulièrement apprécié des artistes<sup>1</sup>. Vallin décide de représenter l'aède assis, chantant en s'accompagnant de la lyre devant un groupe de Grecs au sein d'un paysage arcadien. Il place les

protagonistes au centre de la composition, comme posés sur une estrade de verdure formée par les arbustes dans l'ombre au premier plan et baignés par les rayons du soleil venant éclairer la scène tel un projecteur au théâtre. À cet agencement horizontal répondent la verticalité des troncs d'arbres, sur la gauche, et la cime des montagnes qui se détachent sur le ciel maculé de nuages à l'arrière-plan. Cette composition rappelle les principes énoncés par le fondateur du paysage historique, Pierre-Henri de Valenciennes : « Heureux, l'artiste qui, se livrant au charme des illusions, croit voir la nature telle qu'elle devrait être : il a la satisfaction, il ressent le noble orgueil de créer, pour ainsi dire, une nature trop rare à rencontrer dans sa perfection, il produit nécessairement des choses nouvelles, parce que son imagination toujours échauffée par les descriptions des poètes se multiplie à l'infini<sup>2</sup>... » Cet univers idyllique et poétique s'inscrit dans le souvenir des paysages arcadiens de Poussin.

A. F.-N.

1. De nombreux artistes contemporains représenteront ce thème : David, *Homère chantant sur une place publique*, 1794, musée du Louvre à Paris ; Guillon dit Lethière, *Homère chantant devant les Grecs*, 1811, Nottingham Castle ; Brascassat, *Paysage avec Homère*, 1822, musée des Beaux-Arts de Bordeaux ; Corot, *Homère et les Bergers*, 1845, musée des Beaux-Arts de Saint-Lô. Ce thème sera proposé comme sujet du prix de Rome de peinture en 1834.
2. Pierre-Henri de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes*, Paris, 2<sup>e</sup> édition, 1820, p. 310.















## 4 JEAN-CHARLES-JOSEPH RÉMOND

Paris 1795 – 1875

*Scène champêtre avec personnages*

Huile sur toile

Signé et daté *Rémond 28* en bas à gauche

39 x 48 cm (15 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 18 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> in.)

### Provenance

Paris, hôtel Drouot, 6 mai 1981, lot 12

Acquis à cette vente par le collectionneur actuel

### Bibliographie

Suzanne Gutwirth, « Jean-Charles-Joseph Rémond (1795-1875), premier grand prix de Rome du paysage historique », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1981, publ. 1983, p. 203, n° 50

### Exposition

Lyon, musée des Beaux-Arts, « Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur », 19 juin-4 octobre 2010, p. 152-153, n° 71 (illustré)

Élève de Jean-Baptiste Regnault à l'Académie de peinture et de sculpture dès 1809, Jean-Charles Rémond entre en 1814 dans l'atelier de Jean-Victor Bertin qui lui transmet les principes du paysage historique. En 1821, il remporte le premier grand prix de Rome du paysage historique avec *L'Enlèvement de Proserpine par Pluton* (Paris, École nationale des beaux-arts), ce qui lui permet de passer quatre ans à la villa Médicis à Rome. Pendant son séjour il réalise un grand nombre d'études dessinées et peintes d'après nature, exécutées lors de ses périples autour de Rome, de Naples et jusqu'en Sicile. Il obtient de nombreuses commandes officielles au cours de sa carrière et expose régulièrement au Salon jusqu'en 1842.

Dans cette scène située dans un sous-bois, Rémond réutilise de nombreux éléments végétaux et minéraux tirés de ses études sur le vif, pour les insérer

dans ce décor qui se situe à la charnière entre le paysage néoclassique, hérité de son maître Bertin, et le courant naturaliste développé par son condisciple Achille-Etna Michallon. On retrouve notamment le traitement analytique des frondaisons des arbres, les effets de lumière sur les rochers. Réalisé en 1828, ce paysage s'inscrit à une époque décisive dans la carrière de l'artiste, qui publie, entre 1826 et 1832, un ensemble de recueils destinés à l'enseignement des éléments constituant le paysage<sup>1</sup>. Ne refusant jamais d'introduire dans ses vues quelques détails pittoresques, comme des torrents, des arbres abattus, il passe parfois pour un dévotionniste du paysage historique.

Le sujet n'est pas clairement identifiable, mais ces trois personnages en discussion pourraient être des philosophes débattant de la philosophie cynique. L'un des hommes désigne en effet un chien, modèle absolu des cyniques, qui veulent réduire leurs besoins aux simples nécessités naturelles, refusant ainsi la société, ses avantages comme ses inconvénients. Diogène de Sinope était même surnommé « Diogène le chien », et on le trouve souvent représenté en compagnie de cet animal.

A. F.-N. et L. M. C.

1. Il publie *Principes de paysages* en 1826, *Vues d'Italie dessinées d'après nature* entre 1827 et 1829, puis *Cours complet de paysages* en 1828 (Paris, BnF, est., Dc 155d). Il commence également une nouvelle série de lithographies *Vues d'Italie dessinées d'après nature*, soit vingt estampes datées de 1827, 1828 et 1829 (Paris, BnF, est., Dc 155c), puis un second recueil analogue, *Vues d'Italie*, datées de 1827, 1828, 1829, 1831 et 1832 (Paris, BnF, est., S.N.R.).



## 5 GUILLAUME-FRÉDÉRIC RONMY

Rouen 1786 – Passy 1854

*Campagne italienne avec des musiciens / Campagne italienne avec un pont et un troupeau*

Huiles sur toile

Signé *Ronmy* en bas à droite / Signé *Ronmy* sur le pont

14 x 31 cm (5 1/2 x 12 1/4 in.) / 14 x 32 cm (5 1/2 x 12 9/16 in.)

Élève de Joseph-Marie Vien et de Nicolas-Antoine Taunay<sup>1</sup>, Guillaume-Frédéric Ronmy participe au concours du prix de Rome en 1806 et 1807 en tant que peintre d'histoire, puis, comme peintre de paysage, il collabore aux grands panoramas peints de Pierre Prévost<sup>2</sup>. Il expose régulièrement au Salon, de 1810 à 1836, remportant trois médailles d'or au cours de sa carrière. Lors du Salon de 1818, Gustave Jal imagine dans un dialogue critique ce qu'aurait pu déclarer Diderot en découvrant ses œuvres : « Je lui dois des éloges pour son coup d'essai ; il en est peu de plus heureux. Ses tableaux au nombre de cinq se font regarder avec plaisir<sup>3</sup>. » Moins connu aujourd'hui – peut-être en raison des difficultés à reconstituer son œuvre à cause des nombreuses erreurs rencontrées dans la manière d'orthographier son nom dans les livrets de Salons et les catalogues d'expositions<sup>4</sup> –, Ronmy fut apprécié par ses contemporains, notamment par le duc d'Orléans<sup>5</sup> et la duchesse de Berry<sup>6</sup>, qui collectionnèrent ses tableaux. Il fut honoré en 1817 d'une commande royale destinée à la galerie de Diane au château de Fontainebleau représentant *Henri IV faisant entrer des vivres dans Paris assiégé*<sup>7</sup>.

Dans la courte biographie de l'artiste au début du catalogue de vente après décès de madame Ronmy, Horsin Déon mentionne qu'« ayant remporté le grand prix de paysage, son séjour en Italie décida du genre de son talent. Les plus beaux monuments de ce pays classique ont été tous étudiés et reproduits par lui avec une exactitude et un agrément qui rendent ses ouvrages aussi précieux aux amateurs qu'aux archéologues<sup>8</sup> ». Ce voyage le conforta dans ce genre et il réalisa de nombreuses vues d'Italie présentées lors des expositions<sup>9</sup>.

Dans ces deux petits paysages, les lieux représentés n'ont pas pu être identifiés avec certitude. Il s'agit de vues prises dans la campagne italienne entre Rome et Naples, traitées comme des esquisses préparatoires à des panoramas plus larges en raison de leur format allongé et du positionnement de la ligne d'horizon. Peintes sans doute sur le vif – rappelant le site d'Albano, pour la première avec un groupe de jeunes femmes assises à l'entrée du village écoutant un joueur de guitare et le village perché sur un éperon rocheux de Tivoli ou d'Isola del Liri, pour la seconde avec un pont surplombant une cascade que l'on devine par le voile de vapeurs d'eau qui s'en dégage –, ces deux vues sont animées de figures croisées au cours de son périple en Italie, leur conférant un caractère pittoresque.

A. F.-N.

1. Théodore-Éloi Lebreton, *Biographie rouennaise, recueil de notices biographiques et bibliographiques sur les personnages nés à Rouen*, Rouen, 1865, p. 328.
2. Ronmy assiste le peintre Pierre Prévost (1764-1823) à l'exécution des panoramas des villes de Rio de Janeiro et de Constantinople.
3. Gustave Jal, *L'Ombre de Diderot et le bossu du Marais : dialogue critique sur le Salon de 1819*, Paris, 1819, p. 213.
4. Les orthographes « Ronmy » ou « Ronny » sont souvent rencontrées.
5. Jean Vatout, *Notices historiques sur les tableaux de la galerie de SAR M. le duc d'Orléans*, t. IV, Paris, 1826 : *Vue prise à Genesano près du lac de Némi*, 1817, n° 82, p. 225 ; *Vue du collège de Reichenau*, 1817, n° 83, p. 228 ; *Un camp de Lapons*, 1819, n° 84, p. 230 ; *Vue du château de l'œuf à Naples*, 1819, n° 85, p. 233 ; *Château de Neuilly*, 1822, n° 86, p. 235.
6. C. Harmand, *Manuel de l'amateur des arts dans Paris*, Paris, 1825 : « Galerie de tableaux de son altesse royale Madame la Duchesse de Berry aux Tuileries, pavillon de Marsan », n° 20 *Une halte militaire par Ronmy*, p. 128, et n° 82 *Le Lac d'Albano*, p. 130.
7. Huile sur toile, présentée au Salon de 1819 (n° 987), aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts de Rouen (D. 876.1).
8. Notice par Horsin Déon au début du *Catalogue de tableaux anciens et modernes études et gravures... par suite du décès de Mme Ronmy, veuve de M. Ronmy, peintre de paysages*, Paris, le 6 décembre 1860.
9. Trois vues au Salon de 1817 ; trois vues au Salon de 1819 ; trois vues au Salon de 1822 ; cinq vues au Salon de 1827.







## 6 ANDRÉ GIROUX

Paris 1801 – 1879

### *Vue de Cassano allo Ionio*

Huile sur papier marouflé sur toile  
Avec inscription 63. *Cassano (Calabre)* sur le châssis  
Avec cachet de la vente *Giroux* au revers de la toile et sur le châssis  
22,6 x 34,5 cm (8 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 13 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.)

### Provenance

Atelier de l'artiste  
Vente André Giroux, Paris, hôtel Drouot, 27 avril  
1970, lot 60 (comme *Paysage à Cajsano*, toile)  
Étude Bailleul-Nentas, Bayeux, 11 novembre 2004,  
lot 37  
Galerie Talabardon & Gautier, Paris, 2005  
Acquis par le collectionneur actuel

### Bibliographie

*Le XIX<sup>e</sup> siècle*, galerie Talabardon & Gautier, Paris,  
2005, n° 10 (illustré)

### Exposition

Lyon, musée des Beaux-Arts, « Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur », 19 juin-4 octobre  
2010, p. 96-97, n° 43 (illustré)

De formation néoclassique mais adepte de la peinture de paysage en plein air, André Giroux est un peintre peu connu en raison du manque d'études de son œuvre pourtant abondant<sup>1</sup>. Son père, Alphonse Giroux, un ancien élève de David, avait abandonné la peinture au profit d'une activité proche de celle d'un marchand mercier, alliant commerce de meubles, d'éléments de tableterie et d'ébénisterie, de dessins, de tableaux et de gravures, ou encore d'objets de curiosité. La maison Giroux semble aussi avoir signé avec Daguerre et Niépce l'exclusivité de la fabrication et du commerce de la chambre daguerréotype. Pour cette raison, André Giroux, qui reprit la maison Giroux et Fils en 1838 avec son frère Alphonse Gustave, devint photographe. Les musées français et étrangers

conservent donc les deux aspects de son œuvre, huiles sur papier et photographies, presque exclusivement de paysages.

Après ses études à l'École des beaux-arts, Giroux remporte le premier prix de Rome en 1825 avec *La Chasse de Méléagre*, grand paysage historique. Il part pour l'Italie où il reste jusqu'en 1829 et d'où il envoie des études de plein air au Salon de 1827. Il s'agit de vues de Rome et de ses environs, mais aussi Naples, Ischia, Amalfi et Pompéi. L'artiste est même allé jusqu'en Calabre, région sauvage et rarement visitée par les artistes, puisque la vue de cette huile est celle de Cassano allo Ionio. Stéphane Paccoud remarque qu'une vue du même endroit est exposée par Jacques Raymond Brascassat au Salon de 1831 et suggère que les deux artistes, très amis, aient pu faire le voyage ensemble<sup>2</sup>. Dans ces œuvres, portées par un réel sentiment de la nature, sa touche à l'origine néoclassique s'élargit, profitant d'une matière fluide pour parfois plus brosser que peindre. Il prouve un sens de la lumière et de l'air qui se retrouve dans ses photographies.

- 
1. Un ouvrage a été publié assez récemment mais semble difficile à trouver : Alexander D. Grishin et Denis Canguilhem, *André Giroux*, Wertheimer Foundation, 2004.
  2. Voir le catalogue d'exposition *Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2010.



## 7 FRANÇOIS ANTOINE LÉON FLEURY

Paris 1804 – 1858

### *Vue d'Italie*

Huile sur papier marouflé sur toile  
Signé *Léon Fleury* en bas à gauche  
15 x 27 cm (6 x 10 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.)

Formé d'abord auprès de son père, le peintre Antoine-Claude Fleury, Léon Fleury devient en 1821 l'élève de Louis Hersent à l'École des beaux-arts, puis de Jean-Victor Bertin dans l'atelier duquel il rencontre Camille Corot, Caruelle d'Aligny et Édouard Bertin. N'ayant pas concouru au grand prix de Rome de paysage historique, il se rend en Italie, par ses propres moyens, en 1827, où il rejoint son condisciple Corot, parcourant avec lui la campagne romaine puis la côte napolitaine en 1828, où il réalise de nombreux croquis sur le vif. Une lettre de Corot, datant de cette époque, témoigne de leurs rapports amicaux : « Fleury qui vit à Rome juste comme moi. Il travaille depuis le matin jusqu'au soir ; puis se couche pour recommencer la même chose le lendemain. [...] Nous devons faire une campagne avec Fleury. Fleury, n'ayant pas d'argent, aurait été privé de voir un pays superbe. Je savais avoir à Paris de quoi y satisfaire. Je me suis donc décidé à tirer sur mon père en lui disant que le petit capital que j'ai le paierait. Quel est le jeune homme qui n'en aurait fait autant ? [...] Que cela reste entre nous, n'en dis rien à personne<sup>1</sup>. » L'amitié entre les deux peintres se nourrit d'une sensibilité commune à envisager le paysage et d'un même attachement à la nature. De retour à Paris dès 1829, Léon Fleury expose régulièrement ses œuvres au Salon, entre 1821 et 1855, obtenant plusieurs médailles – troisième classe en 1837, deuxième classe en 1837 et première classe en 1845. Grand voyageur, il parcourt la France de la Bretagne aux Alpes-Maritimes, réunissant un ensemble de vues exécutées sur le motif.

Dès le premier Salon, ses paysages d'Italie étonnent par la spontanéité et la liberté de la touche, comme

le mentionne le peintre et critique d'art Delécluze : « Un peintre habile [...] qui a fait une peinture aimable et vraie [...] C'est dans les études d'après nature que se développe le plus librement la principale qualité du talent de Léon Fleury, la vérité<sup>2</sup>. » Cette vue – de la côte amalfitaine ou des bords de l'île de Capri –, réalisée sans doute lors de son escapade dans les alentours de Naples avec Camille Corot en 1828, peinte sur le motif – comme en témoignent les trous aux quatre coins de la feuille de papier –, reflète la technique adoptée par l'artiste d'utiliser l'huile sur papier afin de saisir les effets de lumière sur les éléments architecturaux et la nature environnante. Une aquarelle répertoriée par Suzanne Gutwirth intitulée *La Côte italienne* se rapproche de notre vue par son site et sa mise en page<sup>3</sup>. Comme souvent dans l'œuvre de Fleury, la composition du paysage laisse une grande place au rendu du ciel nuageux traité par de larges coups de pinceau. La figure humaine est absente de ce bord de mer traité pour lui-même ; sa présence est simplement suggérée par les silhouettes des bateaux à voile renforçant le caractère grandiose de ce spectacle de la nature.

A. F.-N.

1. Alfred Robaut, *L'Œuvre de Corot. Catalogue raisonné et illustré, précédé de l'histoire de Corot et de ses œuvres par Étienne Moreau-Nélaton*, Paris, 1905, t. I, p. 44 : lettre datée du 2 février 1828, adressée par Camille Corot à Abel Osmond.
2. Étienne-Jean Delécluze rédige la biographie de Léon Fleury en tête du catalogue de sa vente après décès en 1859 (*Catalogue de tableaux et études par Léon Fleury mis en vente à la suite de son décès*, expert Francis Petit, Paris, 1859).
3. Suzanne Gutwirth, « Léon-Fleury-Antoine Fleury (1804-1858) peintre d'après nature », dans *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1979, p. 206-207, cat. 97.





## 8 ÉCOLE FRANÇAISE

Première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle

*Scène nocturne, le parc*

Huile sur toile  
33 x 41 cm (13 x 16 1/8 in.)

### Exposition

Lyon, musée des Beaux-Arts, « Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur », 19 juin-4 octobre 2010, p. 20-21, n° 4 (illustré)

Des noms d'artistes allemands comme Franz Ludwig Catel ou danois comme Martinus Rørbye ont été évoqués pour tenter d'attribuer cette ravissante vue nocturne d'une femme regardant un jardin arboré. Les rayons de lune éclairent joliment les nuages et se reflètent sur le bord humide de la balustrade derrière laquelle elle est assise, nous tournant le dos. Il est en effet tentant de voir dans cet effet de lune l'intérêt des artistes nordiques pour la nuit et ses lueurs. Cependant, l'architecture des maisons, avec leurs toits pentus et leurs tourelles, rappelle plus celle de la France que celle des pays du Nord. Et le traitement flou des arbres et des plantes du premier plan, peut-être dans le but d'évoquer la perte d'acuité de la vision avec la nuit tombante, n'est pas caractéristique des Nordiques. Les nocturnes de Rørbye, notamment, conservent une facture précise ; la végétation y est clairement reconnaissable, l'herbe ou les pavés sont peints avec finesse et application.

Il est probable que ce tableau reste anonyme encore quelque temps. Bien qu'il soit difficile également de le dater avec précision, on peut souligner l'inspiration pleinement romantique qui l'anime et qui donc nous porte à ne pas le dater après 1850. De Rousseau à Chateaubriand, l'observation de la nature, qu'elle soit grandiose, inquiétante ou simplement familière, est un grand thème du roman-

tisme. Cette femme contemplant un jardin arboré rappelle l'amour célèbre de Chateaubriand pour ses arbres, « qui naquirent et crûrent avec ses rêveries<sup>1</sup> ». La nuit, qui favorise les sentiments et incite à la rêverie amoureuse, est un autre grand thème. Ainsi, dans les grandes œuvres de la littérature romantique française, c'est la nuit, dans les jardins, que s'exaltent et se dévoilent les sentiments tendres. On imagine volontiers cette femme absorbée dans les mêmes pensées que Rodolphe, confessant à Emma dans *Madame Bovary* : « La nuit, toutes les nuits, je me relevais, j'arrivais jusqu'ici, je regardais votre maison, le toit qui brillait sous la lune, les arbres du jardin qui se balançaient à votre fenêtre et une petite lampe, une lueur qui brillait à travers les carreaux, dans l'ombre. »

---

1. *Mémoires d'outre-tombe*, livre III, chapitre 9 (ou 7 selon l'édition).



## 9 JEAN ANTOINE THÉODORE GUDIN

Paris 1802 – Boulogne-sur-Seine 1880

### *Le Tréport*

Huile sur papier

37,5 x 62 cm (14 3/4 x 24 3/8 in.)

### Provenance

Collection du roi Louis-Philippe

### Expositions

Mâcon, musée des Ursulines, « Lamartine et le paysage romantique, autour de Paul Huet », 2003, p. 6 (illustré)

Lyon, musée des Beaux-Arts, « Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur », 19 juin-4 octobre 2010, p. 106-107, n° 48 (illustré)

« Pour peindre la mer, il faut avoir navigué. Ce n'est qu'après avoir mené la vie des gens de mer qu'un peintre de marine apprend son art<sup>1</sup>. »

Après avoir passé trois ans à bord d'un brick américain, le *Manchester*, Gudin revient à la peinture, passion qu'il avait abandonnée au profit de son frère aîné, leur mère ne pouvant supporter financièrement deux artistes dans la famille. Il entre dans l'atelier de Girodet, puis dans celui de Gros avant de rejoindre les romantiques. Médaille d'or dès sa deuxième apparition au Salon, en 1824, puis unanimement applaudi pour son *Incendie du Kent* au Salon de 1827, le « jeune homme simple, silencieux, insouciant en apparence, de l'attention dont il est justement l'objet<sup>2</sup> », est décoré de la Légion d'honneur par Charles X, participe à l'expédition d'Alger en 1830, puis reçoit par Louis-Philippe la commande de l'illustration de l'histoire navale de la France en 97 tableaux. Le dernier roi des Français, dont il est proche, lui accorde le titre de baron. Sa personnalité mondaine et son immense succès en tant qu'artiste lui gagnent une place inattendue dans le monde de l'aristocratie européenne, auprès

de laquelle il est amené à conduire des missions diplomatiques officieuses, notamment aux Pays-Bas, en Russie et en Allemagne.

Cette vue du Tréport – on reconnaît l'église Saint-Jacques – rappelle combien Gudin comme de nombreux peintres de sa génération aimaient la Normandie. Les contrastes lumineux qu'ils y observent sont proches de ceux des paysages anglais qu'ils affectionnent. Les coutumes locales, les côtes sauvages et le climat violent nourrissent leur amour du pittoresque. Avec la peinture de marine, Gudin allie ses deux passions et se façonne une place à sa mesure auprès des cercles les plus influents. Parallèlement à ses grandes commandes, il peint aussi de nombreux tableaux de plus petite taille. Son talent à rendre les effets de lumière et de brillance, les couleurs crues qui animent les paysages de bords de mer, son sens de l'exaltation de la vague alliés à une technique beurrée assurent son succès auprès d'une clientèle parisienne, bourgeoise ou aristocratique, à l'image de ce tableau qui provient de la collection de Louis-Philippe.

1. Edmond Béraud (dir.), *Souvenirs du baron Gudin*, Plon-Nourrit, Paris, 1921, p. 34.

2. *Journal intime de Cuvillier-Fleury, la famille d'Orléans au Palais-Royal, 1828-1831*, Paris, Plon-Nourrit, 1900-1903, t. I, p. 5.





## 10 PAUL HUET

Paris 1803 – 1869

### *Environs de Rouen*

Huile sur papier marouflé sur toile  
Avec signature en bas à droite *Paul Huet*  
Avec cachet de la vente *Paul Huet* au revers de la toile  
33,5 x 25 cm (13 <sup>3</sup>/<sub>16</sub> x 9 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> in.)

### Historique

Atelier de l'artiste ; vente après décès de Paul Huet, Paris, hôtel Drouot, 15-16 avril 1878

### Expositions

Mâcon, musée des Ursulines, « Lamartine et le paysage romantique, autour de Paul Huet », 2003, catalogue dirigé par Marie Lapalus et Geneviève Lagardère, p. 20 (illustré)

Lyon, musée des Beaux-Arts, « Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur », 19 juin-4 octobre 2010, p. 110-111, n° 50 (illustré)

Dessinateur assidu du paysage français dont il est le premier à mettre en valeur la diversité et la beauté, Paul Huet a très vite délaissé l'enseignement académique traditionnel, reçu chez Gros et Guérin, au profit d'une observation réelle de la nature. Voyageur inlassable, il parcourt les régions de France et pratique l'aquarelle pour rendre les effets de la nature, des éléments, des orages et des nuages. Il dessine aussi à la pierre noire et réutilise toutes ces études pour recomposer les paysages en peinture, dans l'atelier. En véritable artiste romantique, il prend le motif où il peut et conjugue la réalité du site avec son ressenti.

Probablement peinte sur le motif durant son séjour normand, entre juin et octobre 1825, cette étude servit plus tard de modèle à la cinquième planche, *Environs de Rouen* (Delteil n° 68), du cahier des *Six Marines lithographiées d'après nature par P. Huet en 1823*<sup>1</sup>. Il aime peindre l'orage et décrire les changements atmosphériques, les coups de lumière ou d'obscurité, et la Normandie sera pour

lui un incomparable poste d'observation de la nature et de l'air. Il y développe ce style libre et farouche qu'il avait commencé à adopter au début des années 1820 et sur lequel la découverte des œuvres de John Constable au Salon de 1824 va agir comme un catalyseur.

Le bateau comme motif, à marée haute ou basse, devant un ciel plombé, se retrouve dans d'autres œuvres de l'artiste des années 1830, aquarelles et dessins, qui influencèrent d'ailleurs parfois Isabey. Les deux artistes ont voyagé ensemble en Normandie, partageant le même goût pour le plein air, les motifs pittoresques et la peinture anglaise.

1. Paris, publié par Morlot, galerie Vivienne, n° 26 ; Londres, publié par M. Dean, 26, Hay Market.



# 11 JACQUES RAYMOND BRASCASSAT

Bordeaux 1804 – 1867

*Campagne romaine, environs de la via Appia*

Huile sur toile

Signé et daté R. Brascassat 1830 en bas à gauche

35 x 48,5 cm (13 3/4 x 19 1/8 in.)

## Provenance

Atelier de l'artiste ; peut-être mentionné dans l'inventaire de son fonds d'atelier comme *Plaine, fond de la Sabine, ruines d'aqueducs*<sup>1</sup>

## Exposition

Lyon, musée des Beaux-Arts, « Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur », 19 juin-4 octobre 2010, p. 64-65, n° 26 (illustré)

Formé à Bordeaux par son père adoptif, le peintre de paysage Théodore Richard, puis à Paris chez Louis Hersent, Jacques Raymond Brascassat séjourne à Rome de 1826 à 1829 grâce à une bourse octroyée par Charles X. À l'exemple de ses camarades, le jeune peintre fait de fréquentes excursions dans la campagne romaine et il représente la via Appia et ses vestiges antiques à plusieurs reprises. On sait par son premier biographe, Charles Marionneau, qu'il dessine à profusion, à l'exemple de tous les élèves français à Rome, et qu'il est particulièrement prolifique à l'automne<sup>2</sup>. Il sait en exploiter la lumière, les couleurs différentes et les ciels plus tourmentés ; ses tableaux de paysage ont souvent une teinte mordorée, une lumière contrastée et une atmosphère orageuse. En Italie, il rencontre Corot, Giroux, Colin, les peintres suisses Friedrich Horner et Karl Ulrich, mais surtout Léon Fleury, avec lequel il noue une longue et solide amitié.

Ce tableau de petit format semble être une étude pour deux œuvres de plus grande taille représentant toutes deux un taureau poursuivant un chien sur la via Appia<sup>3</sup>. L'artiste dépeint la vie rustique des

environs de Rome ; dans la lumière du soir, au milieu des vestiges antiques comme la villa dei Quintili et l'Aqua Claudia, les troupeaux et leurs bergers vaquent à leurs occupations prosaïques. Réalisée après son retour en France, l'œuvre réutilise ces motifs qu'il a étudiés à Rome et reconstitue d'après ses dessins et ses souvenirs les paysages romains, les animant de scènes pittoresques qui correspondent au goût du public de l'époque.

Par la suite, il se consacrera presque uniquement à la peinture animalière. Le taureau deviendra un peu son motif de prédilection, dans la tradition du goût hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle tel que l'appréciaient déjà certains artistes français du XVIII<sup>e</sup> siècle comme Fragonard. Son portrait par Louis Hersent le montre d'ailleurs assis devant deux de ses œuvres représentant des troupeaux. Qu'il peigne des paysages ou des animaux, la touche de Brascassat reste néo-classique, c'est-à-dire plutôt lisse et précise. Avec Giroux, il apporte, selon Pierre Miquel, « un sang nouveau au néoclassicisme déclinant<sup>4</sup> ».

1. Carton L, n° 30 de l'inventaire cité par Charles Marionneau, *Brascassat, sa vie et son œuvre*, Paris, 1872, p. 358. Cette possibilité est évoquée par Stéphane Paccoud dans le catalogue de l'exposition *Un siècle de paysage*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2010, p. 65.
2. « Lorsqu'il partait pour faire des études à Subiaco, à Tivoli ou à Olevano, c'était toujours quand les autres en revenaient, c'est-à-dire en automne. Mais au bout de quelques semaines, Brascassat rentrait à Rome chargé d'esquisses et de dessins et nous étonnait par la quantité comme par la qualité de ses études », Marionneau, *Brascassat, sa vie et son œuvre*, op. cit., 1872, p. 104.
3. L'une de 1830 est à la National Gallery of Art de Washington, l'autre de 1832 dans une collection privée. L'un de ces tableaux pourrait être le n° 281 du Salon de 1833 : *Vue de la campagne de Rome* (appartient à M. de Musigny).
4. Pierre Miquel, *Le Paysage français au XIX<sup>e</sup> siècle 1824-1874. L'école de la nature*, Maurs-la-Jolie, Éditions de la Martinelle, 1975, vol. I, p. 62.





## 12 THÉODORE CARUELLE D'ALIGNY

Chaumes 1798 – Lyon 1871

### *Les Thermes de Caracalla à Albano*

Huile sur papier marouflé sur toile  
Avec inscription *Albano 7bre 1834* en bas à gauche  
31,5 x 43 cm (12 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 16 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> in.)

### Bibliographie

Marie-Madeleine Aubrun, *Théodore Caruelle d'Aligny (1798-1871), catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé*, Paris, 1988, p. 146, n° 160 (illustré)

### Exposition

Lyon, musée des Beaux-Arts, « Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur », 19 juin-4 octobre 2010, p. 72-73, n° 30 (illustré)

« L'Ingres du paysage », selon Théophile Gautier, séjourne en Italie de 1824 à 1827, où sa formation parisienne auprès de Watelet puis de Regnault ne tarde pas à se dissoudre sous l'influence des artistes anglais, comme John Flaxman et Francis Towne, ou des nazaréens, notamment Johann Friedrich Overbeck. Il trouve dans la spiritualité de ces derniers un écho à la sienne, et ses dessins resserrés, analytiques, reflètent cette proximité. C'est aussi là qu'il rencontre Corot, en compagnie duquel il peint les alentours romains, et dont il restera toujours proche.

Cette vue des thermes de Caracalla n'est pas vraiment un paysage au sens propre, mais une vue d'architecture. Les jeunes peintres français à Rome produisaient de nombreuses études de la campagne romaine comme des ruines antiques qui l'habitent, sans faire de distinction de genre. Chez Caruelle, de toute façon, le paysage est toujours appréhendé avec la même rectitude qu'une architecture, et l'on voit déjà ici, dans sa manière de représenter ce motif, cet amour de la géométrie et de la simplicité

des formes avec lequel il traita toujours la nature. Dès son retour d'Italie, il se serait installé dans la forêt de Fontainebleau. Les critiques de 1827 sont assez édifiantes : « M. Aligny [...] paysagiste d'un talent mâle, sévère et correct, semble s'être appliqué, depuis l'ouverture du Salon, à se perdre. Il a exposé deux ébauches de paysage, où l'abandon de pinceau passe par les bornes assignées par le bon goût<sup>1</sup>. »

Si cet amour du dessin précis le maintient pour la critique de l'époque en tête des classiques, sa manière picturale lui est constamment reprochée : « malignement malhabile<sup>2</sup> », manquant de « plus de fini et de modelé<sup>3</sup> ». Elle ne correspond pas à la manière lisse et précise des néoclassiques, et le public n'est pas prêt à comprendre sa sobriété abstraite. Parmi ses défenseurs, Théophile Gautier écrit : « Aligny a une grandeur de style incontestable, ses tableaux d'une sévérité de lignes, d'une sobriété de détail et d'une fermeté d'exécution trop absolue peut-être donnent idée d'une nature de marbre reproduite en bas-relief<sup>4</sup>. »

Artiste profond et sincère, le style qu'il imposa et garda en dépit des critiques incessantes qu'il subit, ouvrit la voie à Puvis de Chavannes et au paysage symboliste.

1. *Journal des artistes*, Salon de 1827-1828, p. 262.

2. *Journal des débats*, 14 mai 1827.

3. *L'Artiste*, 1831.

4. Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe, 1855*, Paris, Michel Lévy Frères, 1856, p. 127.





## 13 PAUL HUET

Paris 1803 – 1869

### *Escarona, col de Brans (Italie) avec des brigands*

Huile sur toile

Signé *Paul Huet* en bas à droite

39,5 x 57,5 cm (15 1/2 x 22 5/8 in.)

#### **Provenance**

Atelier de l'artiste ; sa vente après décès, Paris, hôtel Drouot, 15-16 avril 1878  
Collection Perret-Carnot

#### **Bibliographie**

Pierre Miquel, *Paul Huet, de l'aube romantique à l'aube impressionniste, 1803-1869*, Paris, Somogy, 2011, p. 59, illustré

#### **Expositions**

Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, « Exposition de l'œuvre de Paul Huet (1803-1869) », 1911, n° 210

Londres, galerie Heim, « Paintings by Paul Huet (1803-1869) and Some Contemporary French Sculpture », 1969, n° 48

Paris, galerie du Fleuve, « Aspects du XIX<sup>e</sup> siècle français, compositions et paysages », 1972-1973, n° 17  
Mâcon, musée des Ursulines, « Lamartine et le paysage romantique, autour de Paul Huet », 2003, p. 27 (illustré)

Lyon, musée des Beaux-Arts, « Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur », 19 juin-4 octobre 2010, p. 112-113, n° 51 (illustré)

Après avoir abondamment étudié les contrastes lumineux des côtes normandes dans les années 1820, Paul Huet, qui n'est encore jamais allé en Italie, se confronte à la lumière brutale et immobile du sud de la France pendant l'hiver 1838. Il est à Nice, qui est alors une ville piémontaise, dans l'espoir de soigner la phtisie de sa femme. C'est pour lui comme un défi, et malgré plusieurs précédents

séjours dans le Sud, il écrit le 27 décembre 1838 à son ami M. Sollier qu'il « est tout ébloui de cette lumière si vive et si brillante ». Il comprend qu'« ici le pays est beau par lui-même, et toute sa force, toute sa finesse admirable, il la tire du soleil et de sa lumière. C'est de la pleine pâte, large peinture si difficile à rendre, si belle réussie<sup>1</sup> ».

Il s'essaie donc à rendre l'effet de cette lumière qui le déconcerte avec une matière mâte et des tons sourds qui rappellent Decamps. Cette ressemblance est consciente, puisqu'il écrit, toujours dans cette même lettre : « Dans les modernes, Decamps nous a donné d'admirables choses et je retrouve bien ici toute sa palette. »

Avec sa femme qu'il accompagne dans ses promenades à dos d'âne, il s'approprie le paysage niçois, apprenant à aimer les oliviers, les troupeaux de chèvres et les moutons. Ce goût du pittoresque est pour l'artiste une nécessité afin de représenter la vérité du site. Le col de Brans, lieu exceptionnel près de l'Escarène, était jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle une étape importante sur la route entre Nice et Turin pour les voyageurs de toutes sortes, pèlerins, marchands et brigands, comme ici.

Bien que plus habitué aux ciels changeants et aux climats humides, Huet parvient à apprivoiser la minéralité du paysage et la verticalité de la lumière de Nice, où il reviendra quelques années plus tard avec sa seconde épouse. Il ne peut s'empêcher cependant de les rattacher à une vision atmosphérique universelle, à un mouvement perpétuel et dramatique, qui est sa propre vision de la nature.

1. Lettre du 27 décembre 1838 à M. Sollier dans Pierre Miquel, *Paul Huet, de l'aube romantique à l'aube impressionniste*, op. cit., p. 82.



## 14 EUGÈNE ISABEY

Paris 1803 – Montévrain 1886

### Marine

Huile sur papier marouflé sur toile  
Signé E. Isabey en bas à droite  
27 x 36 cm (10 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 14 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> in.)

### Exposition

Lyon, musée des Beaux-Arts, « Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur », 19 juin-4 octobre 2010, p. 114-115, n° 52 (illustré)

Selon les différents témoignages de l'époque, le jeune Eugène Isabey, doué pour tout et surtout pour le divertissement, ne devint peintre que par nécessité de gagner de l'argent et pour obéir à son père, le miniaturiste Jean-Baptiste Isabey. Encore adolescent, il participa à plusieurs voyages en Normandie et en Angleterre avec Charles Nodier, le baron Taylor et Alphonse de Cailleux, expéditions qui donnèrent naissance à des ouvrages lithographiés<sup>1</sup>. Les traversées en bateau, le contact avec les peintres anglais puis plus tard ses séjours en Normandie avec Bonington et Roqueplan, ajoutés à sa supposée vocation contrariée de marin firent naturellement de la mer son motif de prédilection. Isabey visita à nouveau l'Angleterre en 1825, peut-être en compagnie de Bonington et Delacroix, et resta longtemps en contact avec ce milieu du paysage anglais, servant même, selon Kermit Swiler Champa, d'intermédiaire entre les deux pays dans le domaine du paysage<sup>2</sup>. De cette anglophilie, il garda toujours un goût pour l'aquarelle et la lithographie qu'il pratiquait assidûment.

Ses grandes scènes de marine historiques, comme *La Combat de Texel* (Paris, musée de la Marine), frappèrent bien sûr ses contemporains, mais, selon Thoré, « M. Isabey est plus heureux dans ses petites scènes de marine sans prétention<sup>3</sup> ». En effet, sa touche libre et passionnée se prête admirablement

à la description des éléments déchaînés, appliquant le principe du romantisme de l'adéquation de la touche au sentiment que l'on veut transmettre. Dans des marines comme celle-ci, la liberté du pinceau, la vigueur de la touche, l'intelligence de la lumière rappellent qu'il fut le professeur de Jonkind et de Boudin, qui, comme lui, peignaient en plein air. On a pu voir dans ses œuvres l'annonce de l'impressionnisme. Mais l'exaltation par la touche de la toute-puissance et de l'omniprésence des éléments – la feuille n'est d'ailleurs ici quasiment qu'air, eau et sable – est bien celle d'un peintre romantique.

1. Charles Nodier, *Promenades de Dieppe aux montagnes d'Écosse*, 1821 ; baron Taylor, Charles Nodier, Alphonse de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, 1820 et 1825.
2. Kermit Swiler Champa, *The Rise of Landscape Painting in France. Corot to Monet*, New Hampshire, The Currier Gallery of Art, 1991, p. 168.
3. Théophile Thoré, *Promenade au Salon de 1844 et aux galeries des Beaux-Arts*, Paris, Alliance des Arts, 1844, p. 15.





## 15 JEAN-ACHILLE BÉNOUVILLE

Paris 1815 – 1891

### *Paysage pastoral*

Huile sur toile

Signé et daté *Ach. Bénouville Rome 1848* en bas à gauche

41,5 x 32,5 cm (16 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 12 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> in.)

### Exposition

Lyon, musée des Beaux-Arts, « Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur », 19 juin-4 octobre 2010, p. 38-39, n° 13 (illustré)

Formé chez Léon Cogniet puis chez Édouard Picot, Bénouville se rendit en Italie à plusieurs reprises, notamment en 1843-1844 où il travailla avec Corot, avant même d'avoir remporté le grand prix de Rome. En 1845, alors que son frère Léon obtenait le premier prix d'histoire, son *Ulysse et Nausicaa* lui valut le premier grand prix du paysage historique. Il partit pour les quatre années réglementaires d'études à Rome, où il resta en réalité vingt-cinq ans. Il continua tout de même d'envoyer ses œuvres régulièrement au Salon et de séjourner en France. Ce n'est qu'en 1871 qu'il rentra définitivement à Paris.

Parti pour Rome avec une formation classique, il en revint, vingt-cinq ans plus tard, toujours classique. Son séjour prolongé dans la Ville Éternelle l'avait tenu un peu à l'écart des innovations parisiennes en terme de peinture de paysage, notamment du réalisme de Courbet et de Barbizon. S'il rentra à Paris trois ans avant la première exposition impressionniste, il continua à peindre le paysage comme il l'entendait, ayant assimilé à Rome d'autres influences et d'autres expériences, ce qui fit écrire à Marie-Madeleine Aubrun que « s'il est un artiste qui illustre de manière incontestable et séduisante la pérennité du paysage classique jusqu'à la ruée des impressionnistes, c'est bien le peintre indépendant Jean-Achille Bénouville<sup>1</sup> ».

Daté de 1848, ce tableau est donc réalisé alors qu'il est élève à Rome. Le paysage n'est pourtant pas identifiable : des bergers surveillent un paisible troupeau dans une forêt qui pourrait être française aussi bien qu'italienne. On trouve encore dans cette toile les verts intenses et les modulations lumineuses caractéristiques de sa période française. La composition, qui alterne lignes horizontales et verticales avec quelques sages obliques, ainsi que la touche fine et lisse restent d'obédience néoclassique. Les personnages à l'antique et le tronc d'arbre mort au premier plan sont autant de références au paysage classique français. Mais sa touche se fait légèrement moins précise que dans ses compositions historiques précédentes. On sait que Bénouville se désintéressa du genre historique au profit du paysage pur ou pastoral, et bien que son style soit considéré comme néoclassique, sa pratique répétée de l'aquarelle lui apporta certainement une nouvelle fluidité.

---

1. Marie-Madeleine Aubrun, *Achille Bénouville 1815-1891*, Imprimerie Chiffoleau, 1986, p. 46.







## 16 EUGÈNE ISABEY

Paris 1803 – Montévrain 1886

### *Le Fret dans la rade de Brest*

Huile sur papier marouflé sur toile. Avec monogramme *EI* en bas à gauche  
Avec inscription *vue du petit port de Fret, face à Brest/sur la rive Nord de la presqu'île de Crozon/ vue (...) le fret dans la rade de Brest* à l'encre sur le châssis  
25 x 46 cm (9 7/8 x 18 1/8 in.)

### Exposition

Lyon, musée des Beaux-Arts, « Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur », 19 juin-4 octobre 2010, p. 116-117, n° 53 (illustré)

Parallèlement au lyrisme des éléments, c'est aussi le pittoresque et la vie quotidienne des marins qu'Isabey aime dépeindre et même partager. Ici, dans la lumière rose d'un soir d'été, les femmes de pêcheurs nettoient les filets au bord de l'eau. Cet engouement pour la vie quotidienne, les costumes des gens, leurs activités, n'est pas l'apanage des peintres. On pense à la duchesse de Berry qui aimait se baigner et se promener librement le long des plages de Dieppe et qui n'hésita pas à organiser le sauvetage de pêcheurs pendant une tempête, scène d'ailleurs représentée dans un tableau d'Isabey exposé au Salon de 1827<sup>1</sup>. Le paysage se mélange alors à la scène de genre, comme dans *La Plage de Granville*, 1863<sup>2</sup>, ou dans *Le Retour des pêcheurs*, 1856<sup>3</sup>.

Si Isabey est un familier de la Normandie où il se rend régulièrement, il visite aussi la Bretagne à plusieurs reprises, notamment Brest en 1850 et 1851. Sur cette huile sur papier, on reconnaît la digue et les maisons à la toiture caractéristique du petit village du Fret, par lequel on accoste sur la presqu'île de Crozon en venant de Brest.

Cette composition, comme celle du numéro 14 de ce catalogue, est réalisée à l'huile sur papier, support avec lequel Isabey est très à l'aise. Le catalogue de ses œuvres en contient beaucoup d'exemples. Ses aquarelles magnifiques eurent

beaucoup de succès de son vivant ; Napoléon III en acquit d'ailleurs soixante-quatre pour le Louvre en 1864.

L'usage du blanc pur, qui lui vient de Constable, illumine remarquablement ses huiles comme ses aquarelles. Il l'utilise pour donner à l'écume plus de force ou pour mettre en valeur la lumière qui se reflète sur les traditionnels murs bretons enduits de chaux. Le blanc relève les autres couleurs, ce qui fit dire à Théophile Gautier : « Il a dans sa façon d'appliquer la couleur un brio éblouissant, une verve entraînante, un mordant bizarre : il brûle la toile ; sa touche rapide et nerveuse a la certitude d'un parafe à main levée et donne à chaque objet sa valeur propre tout en lui piquant une étincelle... M. Isabey est incontestablement notre meilleur peintre de marine et fait le paysage mieux que personne<sup>4</sup>. »

1. *Ouragan devant Dieppe*, 1826, 1<sup>er</sup> supplément, Salon n° 1489.

2. Musées de Laval.

3. Pierre Miquel, *Eugène Isabey 1803-1886. La marine au XIX<sup>e</sup> siècle*, Maurs-la-Jolie, 1980, vol. 2, n° 248 (comme dans la galerie Heinemann, Munich).

4. Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, Paris, Michel Lévy Frères, 1855, p. 96-98.



## 17 THÉODORE ROUSSEAU

Paris 1812 – Barbizon 1867

### *Marais au crépuscule*

Huile sur panneau

Avec inscription N°210 (?) 21 Av 94 au dos du panneau

11,2 x 20,2 cm (4 1/2 x 8 in.)

« Le grand refusé » des Salons, « ce naturaliste sans cesse entraîné vers l'idéal<sup>1</sup> », réputé pour son tempérament solitaire, marginal et entier, est d'abord formé chez les néoclassiques Jean-Charles Rémond et Guillaume Guillon-Lethière. Mais très vite, il préfère l'Auvergne à l'Italie et les peintres nordiques à Lorrain et Poussin. Comme Paul Huet, il découvre Constable et les artistes anglais. À partir des années 1830, il travaille régulièrement dans la forêt de Fontainebleau et demeure à l'auberge Ganne. Il loue une maisonnette en 1847, installe son atelier dans une grange attenante sans cesser de voyager afin de trouver toujours d'autres sites à peindre. Sa fermeté à ne jamais aller à l'encontre de ses conceptions artistiques fait de lui « le premier à rompre définitivement avec les rigidités d'un système esthétique et professionnel ancestral<sup>2</sup> ».

Pour saisir ce coucher de soleil, Rousseau a utilisé le simple pan d'une boîte en bois, peut-être une boîte à couleurs. On voit encore au verso la trace des clous. Ce n'est probablement pas le seul exemple, tant sont nombreuses, dans le catalogue des œuvres de l'artiste, les études peintes sur des panneaux de petite taille. Évocation poétique d'un quotidien simple et frugal décrit par Alfred Sensier dans ses *Souvenirs sur Théodore Rousseau*, l'utilisation de ce panneau modeste prouve surtout la nécessité intérieure de peindre, de fixer l'image sur n'importe quel support indépendamment des exigences du commerce.

Rousseau ayant abandonné l'introduction du récit dans ses tableaux, ce sont les arbres, les rochers et la lumière qui en deviennent tour à tour les

objets d'études ou les acteurs. Ici, la lumière est omniprésente. Comme dans une autre étude sur panneau très comparable, *Crépuscule sur la plaine de Chailly*<sup>3</sup>, elle semble émaner du cœur de la composition pour irradier toute la scène avec des flamboiements orange et jaune, que la linéarité de la composition vient apaiser. Rousseau emprunte aux maîtres hollandais quelques-uns de leurs principes : presque deux tiers de ciel pour un tiers de terre, des lignes horizontales et parallèles qu'animent les petites silhouettes verticales des arbres et du pêcheur. Le premier plan maintenu dans l'obscurité, qui joue le rôle d'un repoussoir, ainsi que la matière rugueuse, triturée, qui utilise la texture du bois en se mêlant à la trace des fibres, sont typiques de Rousseau.

Nous sommes très reconnaissants à Michel Schulman pour les informations précieuses qu'il nous a transmises. Après examen de l'œuvre, il la date des années 1845-1850.

- 
1. Baudelaire Dufaÿs, *Salon de 1846*, Paris, Michel Lévy Frères, 1846, p. 111.
  2. Vincent Pomarède, *L'École de Barbizon : peindre en plein air avant l'impressionnisme*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2002, p. 183.
  3. Ville de Fontainebleau, inv. n° 14 (Michel Schulman, *Théodore Rousseau 1812-1867, catalogue raisonné de l'œuvre graphique*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 1998, n° 283, p. 188, illustré).





## 18 LÉON-VICTOR DUPRÉ

Limoges 1816 – Paris 1879

### *La Mare*

Huile sur toile

Signé *Victor Dupré* en bas à gauche

21,5 x 32 cm (8 1/2 x 12 1/2 in.)

### Expositions

Lyon, musée des Beaux-Arts, « L'école de Barbizon : peindre en plein air avant l'impressionnisme », 2002, p. 263, n° 54 (illustré)

Lyon, musée des Beaux-Arts, « Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur », 19 juin-4 octobre 2010, pp. 86-87, n° 38 (illustré)

On ne sait que peu de chose à propos de Victor Dupré, bien que son visage nous soit familier. Moins célèbre que son frère Jules, Victor fut tout de même portraituré à deux reprises : par Théodore Chassériau<sup>1</sup> et par Jean-François Millet<sup>2</sup>.

Il semblerait, d'après les rares sources biographiques, que les deux frères Dupré aient été longtemps inséparables, travaillant ensemble sur les bords des rivières de l'Île-de-France et voyageant dans la Creuse, le Berry et le Limousin. Leur facture est parfois très proche. Pourtant Victor est à peine évoqué dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Jules Dupré par Marie-Madeleine Aubrun. Si celui-ci, grand ami de Rousseau, fut un peintre célèbre et de premier plan, Victor semble avoir eu une personnalité plus discrète. Il est ainsi décrit par son ami le peintre et graveur Amédée Besnus : « Il était bon diable, sans préjugé, passionné, pêcheur de goujons, mais possédant un réel talent de peintre paysagiste à côté de son grand frère ; dans l'intimité on l'appelait simplement "Totor". C'était, en un mot, un type des plus originaux, pas fier le moins du monde avec les pauvres gens, même plus à l'aise avec les humbles, avec qui il pouvait plaisanter et lancer malicieusement le mot pour rire, car il était spirituel et au besoin savait clouer son homme d'un

trait aigu, bien incisif. Il fallait qu'il fût bien agacé pour cela car c'était, après tout, le meilleur garçon qui se put voir<sup>3</sup>. » Victor Dupré a exposé au Salon, pas abondamment mais de manière assez régulière. Ainsi, en 1852, Clément de Ris pouvait écrire dans *L'Artiste* à l'occasion du Salon, où Victor et Jules exposaient : « En attendant, il [Jules Dupré] a perdu un temps précieux et a laissé son frère, jadis si loin derrière lui, le gagner de vitesse et le dépasser de beaucoup cette année. Les trois tableaux de M. Victor Dupré ne sont pas un des moindres ornements de la galerie d'en haut.<sup>4</sup> »

Il est difficile de dater cette *Mare*, en réalité l'étude tourmentée et romantique d'un ciel orageux. Sa facture libre, rugueuse se rapproche des œuvres produites par son frère dans les années 1860, par exemple *L'Étang avec barque et vaches à l'abreuvoir*<sup>5</sup> ou *La Mare au soleil couchant*<sup>6</sup>. Elle montre l'importance de la dimension émotionnelle du paysage pour les peintres de Barbizon, plus encore que sa réalité géographique ou physique. Ce paysage de Victor Dupré, véritable « état d'âme orageux<sup>7</sup> », fait preuve d'une vision très dramatisée de la nature, presque encore romantique.

1. Fogg Art Museum, Cambridge MA, legs Grenville L. Winthrop, n° 1943.780.

2. Galerie Talabardon et Gautier, catalogue 2003, n° 18.

3. Amédée Besnus, *Mes relations d'artistes*, Paris, P. Ollendorf, 1898, p. 111-112.

4. Voir Marie-Madeleine Aubrun, *Jules Dupré 1811-1889, catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé*, Paris, Léonce Laget, 1974, p. 121, n° 243.

5. Marie-Madeleine Aubrun, *Jules Dupré 1811-1889, catalogue raisonné de l'œuvre*, supplément, vol. 2, n° 74, p. 69.

6. *Idem*, n° 84.

7. René Schneider, « Le paysage romantique », *Le Romantisme et l'Art*, Paris, Henri Laurens, 1928, p. 194.





## 19 JEAN-BAPTISTE, DIT AUGUSTE CLESINGER

Besançon 1814 – Paris 1883

*Paysage aux taureaux romains / Paysage aux chevaux dans la campagne romaine*

Huiles sur panneau

Signé *Clesinger* en bas à droite / Signé et daté *J. Clesinger 1863* en bas à droite

30,3 x 80,1 cm (12 x 31 1/2 in.) / 30,3 x 80,1 cm (12 x 31 1/2 in.)

### Exposition

Lyon, musée des Beaux-Arts, « Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur », 19 juin-4 octobre 2010, p. 74-75, nos 31 et 32 (illustrés)

« Il s'est déjà vu des sculpteurs qui faisaient de la peinture à leurs moments perdus, mais jamais des peintres faire de la sculpture... ; appréciez, je vous prie, cette nuance délicate, et la question sera résolue. Votre gros bon sens vous dira que celui qui a fait ses preuves dans la plus haute et la première des branches de l'art peut se montrer inférieur dans une seconde mais jamais assez faible, cependant, pour compromettre la dignité artistique dont il a été revêtu », répond Clésinger au critique Saturnin, dans une lettre publiée dans *La Chronique des arts et de la curiosité* le 20 juin 1864. Clésinger se conçoit donc avant tout comme un sculpteur, et quand il se tourne vers la peinture, c'est essentiellement au paysage qu'il se consacre. Le sculpteur polémique, qui avait provoqué un scandale en 1847 avec l'exposition au Salon de sa *Femme piquée par un serpent* (Paris, musée d'Orsay), moullée sur le vif, quitte Paris après l'échec de son *François 1<sup>er</sup> à cheval* et de son mariage avec Solange Dudevant, la fille de George Sand, pour s'installer à Rome. Il y reste de 1856 à 1864 et réalise de nombreux paysages de la campagne romaine, dans un style personnel, un style de sculpteur qui travaille la couche picturale avec force, sans hésiter à la triturer et à superposer les couches. Il apprécie particulièrement ce format horizontal qui lui permet de répartir autour de larges massifs d'arbres des troupeaux au repos, des cours d'eau et la lumière

du matin, du crépuscule ou de midi. Ce format évoque aussi le regard scrutateur et panoramique du « chasseur infatigable » qu'était Clésinger, « superbe à voir, lorsqu'il revenait en vainqueur dans Rome, entouré de ses douze magnifiques chiens courants, et triomphalement précédé des dépouilles opimes de quelque daim, de quelque chevreuil ou de quelque sanglier<sup>1</sup> ». C'est cette relation physique à la nature, cette connaissance intime de la campagne conçue comme un lieu d'action autant que de contemplation, plein de force, de vie et de mort, qui s'expriment dans sa manière vigoureuse et éminemment personnelle.

1. Alexandre Estignard, *Clésinger, sa vie, ses oeuvres*, Paris, Floury, 1900, p. 141-142, cité dans Thomas Schlessler, « Courbet, Clésinger : deux visions du paysage », *Courbet, Clésinger, œuvres croisées*, Ornans, musée Gustave Courbet, 2011, p. 99.













## 20 PAUL CAMILLE GUIGOU

Villars 1834 – Paris 1871

### *Route de Provence*

Huile sur toile

Signé et daté *Paul Guigou* – 69 – en bas droite

22 x 46,5 cm (8 1/2 x 18 1/8 in.)

### **Provenance**

Collection Gustave Siau

Collection Auguste Bouge

Vente, Christie's, Paris, 5 juillet 2006, lot 1

### **Expositions**

Paris, Musée national du Luxembourg, « Paul Guigou 1837-1871 », 1927, n° 46 (comme *Route dans la plaine : Provence*)

Lyon, musée des Beaux-Arts, « Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur », 19 juin-4 octobre 2010, p. 108-109, n° 49 (illustré)

Les paysages provençaux forment, à quelques exceptions près, l'unique motif de Guigou, ce peintre et notaire marseillais qui, en 1862, obtient avec difficulté l'autorisation paternelle de s'installer à Paris afin de se consacrer entièrement à la peinture. Bien qu'il soit accepté régulièrement au Salon, notamment à celui de 1863 notoirement très sélectif, la critique est souvent sévère à son égard et il fréquente au Café Guerbois le cercle des artistes réalistes ou naturalistes qui, souvent refusés, s'y réunissent autour de Manet. Il est très apprécié du critique Théodore Duret, parce qu'il « peint l'espace et l'étendue et se fait un jeu de faire fuir sur la toile les horizons les plus profonds<sup>1</sup> ».

Dans les années 1860, ses formats s'ouvrent, le ciel et l'eau prennent de plus en plus de place dans ses tableaux et l'horizon s'éloigne. Dans cette vue, le format panoramique cher à Guigou est accentué par la ligne horizontale créée au

premier plan par l'ombre du mur se prolongeant dans la ligne de démarcation du champ. Guigou aime découper l'espace en larges zones d'ombre et de lumière alternées, soulignant ainsi la simplification des formes opérée par la lumière verticale du Sud. Il observe que la montagne renverse la perspective traditionnelle en rétrécissant les premiers plans et en relevant le lointain, et que les couleurs sont affaiblies par le bleu cobalt du ciel et la brutalité de la lumière provençale. Le format panoramique favorise l'expression de cette sensation d'écrasement.

Dans le catalogue de l'exposition consacrée à l'artiste en 2005<sup>2</sup>, Claude-Jeanne Bonnici a montré comment Guigou, s'il fut considéré comme un peintre provençal et vanté comme tel par son compatriote célèbre, Frédéric Mistral, fut aussi compris dans sa modernité par certains critiques comme Théodore Duret. Des marchands comme le Parisien Paul Rosenberg et le Berlinoise Paul Cassirer s'intéressèrent à son œuvre dès le début du xx<sup>e</sup> siècle, et la grande rétrospective de 1927 au musée du Luxembourg, où fut précisément exposée cette œuvre, achève de lui donner sa place à côté des peintres dits naturalistes ou des futurs impressionnistes.

1. Théodore Duret, « Salon de 1870 », *L'Électeur libre*, 12 mai 1870.

2. *Paul Guigou 1834-1871*, catalogue d'exposition, Marseille, Éditions Jeanne Laffitte, 2004.











## 21 JACQUES-BARTHÉLEMY, DIT ADOLPHE APPIAN

Lyon 1818 – 1898

### *La Plage de Collioure*

Huile sur toile

Signé et daté *Appian 1878* en bas à gauche

40 x 71 cm (15 3/4 x 28 in.)

### **Provenance**

Galerie Noortman & Brod, 1984

### **Expositions**

Maastricht, galerie Noortman & Brod, « La peinture française au XIX<sup>e</sup> siècle », septembre 1984

Lyon, musée des Beaux-Arts, « Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur », 19 juin-4 octobre 2010, p. 34-35, n° 11 (illustré)

Musicien professionnel et élève à l'École royale de dessin et des beaux-arts de Lyon, en classe d'ornement et de fleur, Appian comptait probablement travailler comme dessinateur à la fabrique de soierie. Il lui faudra les encouragements de Corot et Daubigny pour qu'il ose se consacrer définitivement au dessin, à la gravure et enfin à la peinture. À partir de 1853, il expose au Salon, à Paris, où ses fusains et gravures sont très admirés. Les premiers tirages de ses eaux-fortes « en manière de monotype » sont bien antérieurs à ceux de Degas, puisqu'ils datent de 1863, ce qui fait de lui un précurseur.

Dans des années 1870, Appian s'installe en famille à Artemare et trouve dans le Bugey de multiples motifs d'études. Mais quelques mois passés à Monaco en 1871 lui donnent envie de découvrir la lumière de la Méditerranée, et il parcourt ainsi Nice, Cannes, Martigues, Collioure, Sète, Toulon puis l'Italie. Il renouvelle ses sources d'inspiration et se confronte à une nouvelle lumière, d'autres couleurs et surtout un nouveau sujet, la mer. À Collioure, « la petite Venise », qu'Appian découvre en 1876, Félix Ziem a déjà son atelier ; les fauves

y viendront à leur tour quelques années plus tard. Sa lumière méditerranéenne, à la fois brutale et papillonnante, ainsi que le pittoresque de la vie du village se prêtent à l'étude, et Appian multiplie les vues. Ses œuvres sont en général appréciées. « L'air et la lumière circulent librement. L'ensemble est animé et pittoresque. L'eau [...] est rendue avec une légèreté de main, une habileté que peuvent seuls comprendre ceux qui ont manié le couteau, le pinceau et le pouce<sup>1</sup>... » La critique peut parfois lui reprocher une certaine facilité, une tendance au procédé, « une peinture de l'ordre des pyrotechnies<sup>2</sup> » en référence aux tons de sa palette qui ne cessent de monter, tant ses recherches sur la lumière occupent son œuvre. Dans les années 1970, un catalogue de son œuvre gravé est établi et ses gravures sont exposées pendant l'Exposition de l'estampe impressionniste à Paris, parce que « sans avoir vraiment influencé l'impressionnisme, Appian est un artiste fort représentatif des soucis les plus avancés de son temps en matière de paysage. Contemporain de Daubigny, dont il se rapproche souvent, il est amené par sa volonté de réalisme à résoudre des problèmes de luminosité changeante (air, eau, feuillage) par l'eau-forte au moment où ils se posent aux peintres de la région parisienne<sup>3</sup> ». On peut en dire autant de son œuvre peint qui pose des questions similaires à celles des impressionnistes mais tente de les résoudre à sa manière.

1. *Revue lyonnaise*, 1881, t. II, p. 454, cité dans *Le Musée (de Toulon) à cent ans*, musée de Toulon, 1988.

2. L. M., *Le Salut public*, 6 mai 1893, cité dans *Paysagistes lyonnais*, Lyon, catalogue d'exposition, musée des Beaux-Arts, palais Saint-Pierre, 1984, p. 57.

3. Michel Melot, *L'Estampe impressionniste*, Paris, Bibliothèque nationale, 1974, p. 33-34.







Appian - 1878







## 22 FÉLIX ZIEM

Beaune 1821 – Paris 1911

### *Cavaliers dans un paysage*

Huile sur toile marouflée sur panneau  
Cachet d'atelier n. 1197 au dos (L. 3707)  
27 x 21,5 cm (10 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 8 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> in.)

### **Bibliographie**

Anne Burdin-Hellebranth, *Félix Ziem 1821-1911*,  
Bruxelles, 1928, 2 vol., vol. 2, n° 1784

Artiste voyageur et poète, au pinceau libre et au talent fécond, Ziem essuie tout au long de sa carrière le mépris de la critique intellectuelle, qui lui reproche sa virtuosité trop facile et ses sujets fantaisistes, mais connaît auprès du public un succès sans relâche. Malgré une formation d'architecte, Ziem décide de se consacrer à la peinture au contact de la Méditerranée et de sa lumière. Il découvre le sud de la France puis Venise, qui lui évoque Turner et Claude Lorrain, et qu'il peindra inlassablement. Avant même son premier voyage en Orient, il en imagine des visions de rêve et de lumière en tirant son inspiration de gravures ou de récits de voyages. Après avoir visité la Hollande, l'Autriche, la Russie en 1844, où il devient le professeur d'aquarelle des princesses Gagarine, il découvre enfin l'Orient en 1856.

En quelques traits rapides et elliptiques, quelques taches de couleurs, Ziem sait, à la manière de Delacroix, faire émerger la chevauchée rapide de quelques cavaliers que l'on devine orientaux sans trop voir pourquoi. Il nous suggère leurs turbans, leurs robes, leurs montures dans un mélange de coups de pinceaux et de tons bruns, blancs et rouges. L'œuvre est difficile à dater : plus esquissée que peinte, évocation d'un mouvement fugitif jeté sur la toile avec efficacité, elle se rapproche de l'annotation, de la transcription peinte d'une vision intérieure. Prolifique, Ziem a laissé dans son atelier

une quantité importante d'études de paysages, de natures mortes, d'animaux, autant d'annotations, d'idées, d'éléments de composition qui servaient à nourrir son inspiration et à réaliser les innombrables compositions de plus grande taille qui connurent un succès fulgurant. Cette cavalcade rapide sous de grands arbres rappelle *Beyrouth, retour de Fantasia* (Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris), mais la palette est un peu plus sombre. L'esquisse pourrait avoir été réalisée lors d'un séjour en Afrique du Nord ou au Moyen-Orient, mais on ne peut l'affirmer avec certitude tant il est malaisé de distinguer l'Orient réel de l'Orient conçu dans l'imaginaire fertile de Ziem.



## 23 ÉCOLE FRANÇAISE

Deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle

### *Terrasse à Capri*

Huile sur papier marouflé sur toile  
32,5 x 30,5 cm (12 3/4 x 12 in.)

#### **Provenance**

Galerie Talabardon & Gautier, 2005, Paris  
Acquis par le collectionneur actuel

#### **Bibliographie**

*Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, galerie Talabardon & Gautier, 2005, n° 16 (illustré)

#### **Exposition**

Lyon, musée des Beaux-Arts, « Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur », 19 juin-4 octobre 2010, p. 18-19, n° 3 (illustré)

Cette belle étude d'une terrasse à Capri, lumineuse et intelligemment composée, rassemble toutes les particularités de l'île ayant fasciné les artistes qui ont poussé le voyage en Italie jusqu'à elle : sa végétation abondante et méditerranéenne, son architecture déjà exotique ou encore ses sols rocheux et calcinés qui évoquent l'Afrique.

Datée autour des années 1850 par les spécialistes qui l'ont étudiée, elle a été rapprochée avec prudence d'une autre étude de terrasse à Capri de la main de Félix-Joseph Barrias<sup>1</sup>. C'est une terrasse différente de la nôtre et qui a aussi été dessinée à l'aquarelle par Jules Lenepveu, en septembre 1849<sup>2</sup>. D'autres artistes comme Alexandre Hesse ont, à la même époque, produit de nombreux dessins à la pierre noire des habitations de l'île. Le motif de la terrasse et de la treille est un poncif du voyage en Italie, on le trouve chez tous les peintres, qu'ils soient allés jusqu'à Capri ou non. Ils la représentent dans des études sur le motif ou la réemploient dans des compositions ou des scènes de genre. Il semble

qu'il s'agisse ici d'un mélange d'étude de plein air et de travail en atelier puisque l'artiste a effacé une colonne à droite, afin peut-être de mieux tirer parti de l'opposition entre ombre et lumière.

Le souci du détail et la facture extrêmement précise, presque photographique, un peu à la façon de Jean-Léon Gérôme et de son *Combat de coqs* (1846, musée d'Orsay), suggèrent des artistes dans le courant des pompieri, ou un peu plus tardifs encore, comme Jean Benner, par exemple. Ce peintre originaire de Mulhouse s'installa en 1866 à Capri et en multiplia les vues ou les scènes pittoresques. Sa *Maison de Capri* au musée de Pau, bien que de plus grande taille, démontre le même sens de la lumière et du détail ainsi que le même soin à traduire le contraste entre les zones d'ombre et celles de plein soleil.

1. *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Talabardon et Gautier, 2004, n° 13, illustré.

2. L'aquarelle est conservée au musée des Beaux-Arts d'Angers.





## 24 AUGUSTE MORISOT

Seurre 1857 – Bruxelles 1951

### *Paysage symboliste*

Huile sur papier maroufflé sur carton  
Signé A. Morisot en bas à gauche  
Monogrammé AM entrelacés en bas à gauche  
29,5 x 29 cm (11 5/8 x 11 7/16 in.)

### Exposition

Lyon, musée des Beaux-Arts, « Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur », 19 juin-4 octobre 2010, p. 140-141 (illustré)

Artiste mystique qui prolonge au <sup>xx</sup>e siècle la tradition lyonnaise des « peintres de l'âme<sup>1</sup> », Auguste Morisot est formé à l'École des beaux-arts de Lyon entre 1880 et 1885. Sa participation comme dessinateur de la faune et de la flore à une mission d'exploration scientifique du bassin de l'Orénoque au Venezuela en 1886-1887 se révèle un échec professionnel mais change profondément sa vie. Les conditions extrêmes de ce voyage dans une contrée encore vierge, les fièvres violentes dont il souffre, la beauté sauvage de la nature provoquent chez lui une sorte de conversion religieuse qui inspirera tout son art. À son retour, il devient professeur de dessin à l'école régionale de Vaise et se marie. Morisot s'intéresse aussi à la création de mobilier et de vitraux, dans un style qui oscille entre celui des nabis et l'Art nouveau, un peu

à la manière de Maurice Denis<sup>2</sup>. Il devient professeur à l'École des beaux-arts de Lyon en classe de bosse de 1895 à 1933. Ses sources d'inspiration resteront toujours la nature et le foyer.

Au Venezuela, il avait découvert, d'après les mots de son journal de route, « une vie supérieure, lumineuse, divine même<sup>3</sup> » dans « l'immense nature<sup>4</sup> » qui lui semblait former une cathédrale naturelle, une architecture instinctivement religieuse. Dans cette huile sur papier, la vision spirituelle et méditative de formes flottantes évoquant des anges est placée dans une petite vallée, ou une combe qui existe réellement, peut-être dans le Valromey, où l'artiste se rendait régulièrement pour peindre les forêts. Morisot a étudié le lieu dans un dessin précis et réaliste (fig. 1) mais qui ne manque pas de mystère. Le jeu de contraste entre les ombres des forêts et les lumières blanches à l'horizon exprime déjà la sensation mystique de l'artiste, c'est-à-dire son impression que cet endroit est conçu, en quelque sorte architecturé, pour accueillir de telles présences.



◀ Fig. 1 Auguste Morisot, *Paysage*, fusain sur papier, collection privée.

1. Cette expression est utilisée par Élisabeth Hardouin-Fugier et Étienne Grafe dans le catalogue de l'exposition, *Les Peintres de l'âme, art lyonnais du XIX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, musée des Beaux-Arts, palais Saint-Pierre, 1981.
2. Une exposition a été consacrée à cet aspect de son œuvre au musée des Beaux-Arts de Lyon, « Auguste Morisot, du crayon au vitrail », 23 juin-24 septembre 2012.
3. Jacques Amaz, « Un artiste spiritualiste lyonnais Auguste Morisot (1857-1951) », *Chrétiens et Société*, t. I, 1994, p. 57-68.
4. *Idem*.





## 25 AUGUSTE MORISOT

Seurre 1857 – Bruxelles 1951

*Études pour le Paysage mauve, une paire*

Huile sur toile / Huile sur carton

18,5 x 30,5 cm (7 1/4 x 12 in.) / 21,2 x 30 cm (8 5/16 x 11 13/16 in.)

Une fois encore Auguste Morisot détourne un lieu réel, un bord de rivière, en paysage symboliste chargé d'un message spirituel. Avec ces deux esquisses, en effet, il prépare son tableau *Paysage mauve* (fig. 1).

Elles permettent de suivre et de comprendre la création de l'œuvre. La première esquisse s'apparente à une annotation, peut-être sur le motif. Sa facture est assez relâchée, l'artiste prend rapidement les formes et les couleurs. Dans la seconde, il s'efforce d'accorder les couleurs, ces mauves, ces roses, ces bleus et jaunes qui, ensemble, créent une luminosité étrange et apaisante. Dans le tableau (fig. 1) enfin, l'accent est mis sur le style : l'artiste a supprimé les arbres du rivage à gauche, il assombrit certaines zones afin d'en illuminer d'autres. Son activité de créateur de vitraux est visible dans sa manière de diviser les éléments du

paysage en zones distinctes et de cerner les formes, à la manière des nabis. Il affine encore les effets de la lumière de l'aube ou du crépuscule qui se reflète dans l'eau, l'animant d'une vie énigmatique et surnaturelle. Tout au long de cette progression vers l'œuvre finale, il n'a jamais changé le rapport initial entre la forme des nuages et celle de la rivière. On peut donc penser que c'est dans ce rapport de lumière entre le ciel et l'eau qu'il voit une résonance spéciale, un écho mystérieux.

On peut bien sûr parler de l'influence de Gauguin, de Pont-Aven et des nabis. Mais son œuvre – dans ce cas on peut même parler d'un cheminement vers l'œuvre – reflète un sens authentique du mystère qui lui est propre, un tempérament poétique et panthéiste que l'on retrouve d'ailleurs, sous des formes différentes, chez d'autres artistes lyonnais.



◀ Fig. 1 Auguste Morisot, *Paysage mauve*, huile sur toile, collection privée.











1

### Jean-Joseph-Xavier Bidault

Carpentras 1758 – Montmorency 1846

#### *Civitella in a Storm*

Oil on canvas  
24 x 32 cm (9 1/2 x 12 1/2 in.)

#### Exhibition

Lyon, Musée des Beaux-Arts, "Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur", 19 June-4 October 2010, p. 54-55, n° 21 (reproduced)

A contemporary of Pierre-Henri de Valenciennes and pupil of Joseph Vernet in Paris between 1783 and 1785, Bidault benefited from his teacher's advice. This oil on canvas dates to the artist's stay in Italy from 1785 to 1790, and we find the same concerns as Vernet, Robert and Fragonard for depicting air, an interest that lingered throughout the 18th century, especially among landscape painters. Still of the 18th century, therefore, from its date but also its sentiment, which focuses on depicting the light, the atmosphere and its changes, this lovely study is of a real view, but composed and animated with a motif that is both natural and picturesque. The small figure and his mount struggling against a gust of wind are reminiscent of those that inhabit the compositions of Vernet and Robert. In Italy, Bidault acquired the habit of painting *in situ*: "Mr. Bidault [...] had extended the feeling for landscape to the point of moving for entire months to a site with a canvas of three or four feet, to paint *in situ* all day [...] despite accidents even of temperature and only leaving his position when he had finished his painting."<sup>1</sup>

His landscapes could therefore correspond to Deperthes' definition: "The rural style within the landscape genre, means the manner of precisely describing points of view from nature, of presenting an image faithful to the countryside in all its details; in a word of setting on the canvas, line for line, a portion of the country [...] illuminated by the light it receives at the exact moment when the painter is working on capturing its likeness..."<sup>2</sup> However, it seems obvious that this landscape was recomposed in the manner of a historical landscape comprised of separated and interchangeable masses which he used to construct his perspective according to the thoroughly assimilated principles of classical landscape of the 17th century. In Rome Bidault met David's pupils and through contact with them, formed a style that marries observation of nature and Neoclassical composition.

With his fine and precise manner, detailing the motif, painting each leaf individually, Bidault is only interested in the

landscape. The figures are of little importance to him in fact those of his paintings are sometimes painted by other artists. In Italy, especially in his oils on paper he is only interested in depicting the place, for its own sake and in the absence of all human occupation.<sup>3</sup>

- 1 Désiré Raoul-Rochette, "Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Bidault," 6 October 1849, in *Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts, 1845-1849*, Paris, École des Chartes, 2008, t. VIII, p. 456-457.
- 2 Jean-Baptiste Deperthes, *Théorie du paysage*, Paris, 1818, p. 144.
- 3 "He is fascinated by the luminous quality of the place, the sparse beauty of the landscape, to which the consecration of silence, in the complete absence of an event, gives charm and poignant beauty." Anna Ottani Cavina, *Paysages d'Italie, les peintres du plein air*, RMN, Paris, 2001, p. 124.

2

### Jean-Victor Bertin

Paris 1767 – 1842

#### *Ancient Landscape*

Oil on canvas  
46.5 x 64 cm (18 1/4 x 25 1/4 in.)

#### Exposition

Lyon, Musée des Beaux-Arts, "Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur", 19 June-4 October 2010, p. 44-45, n° 16 (reproduced)

Jean-Victor Bertin began as a pupil of Gabriel-François Doyen in 1785 within the Académie royale de peinture, and continued his training with Pierre-Henri de Valenciennes, whose influence was to have a profound effect on his work. From as early as 1801, he suggested that the Académie create a specific prize for historical landscape which would not finally be adopted until 1817. He exhibited regularly at the Salon from 1793 to 1842, earning several awards over the course of his career, and received the Legion of Honour in 1822. A member of the classical movement, Bertin had the skills to broaden his vision of landscape following contact with Italy and his pictorial technique evolved continually. An entire new generation of landscape artists passed through his studio, among which Camille Corot, Léon Fleury, Jean-Charles-Joseph Rémond and Jules Coignet can be found.



This work, datable to the years 1810-1815 according to Suzanne Gutwirth,<sup>1</sup> shows a neoclassical landscape marked by an enamelled technique and light tonalities. Having already reached his stylistic maturity at this stage, Bertin has placed his figures clothed in the ancient manner in a classical landscape – a portion of idealized nature –, marked with models inherited from Nicolas Poussin and Claude Lorrain, in order to respond to the requirements of historical or “heroic” landscape – based on the imagination and recomposing of nature in the studio. Recollections of his Italian sojourn – between 1806 and 1808<sup>2</sup> – are visible in the hilltop village on the left of the composition, the ancient ruins and the misty mountains in the distance. The subtle staging of the different planes creating perspective and the skilfully placed light contribute to creating a decor of greenery, giving the scene a theatrical character. Depth is obtained by alternating shades and values whose intensity diminishes gradually as one moves away from the foreground. The sun’s rays, coming from the right, illuminate the various groups of figures and punctuate different elements of this Arcadian landscape. With its skilfully balanced scene and sharply defined planes, Bertin perpetuates the lessons learned from his master Valenciennes.

In this work, we guess from the presence of the umbrella pine in the right foreground, whose top goes far beyond the height of the ruined Greek columns on the left, the next development of Bertin’s work towards greater naturalism. The pine’s shadow is a precursor to the artist’s future work on nature with his tree studies.<sup>3</sup> The precise application of paint and delicate glaze with which Bertin describes the trees’ foliage are characteristic of the artist’s style. A. F.-N.

- 1 Suzanne Gutwirth, *Jean-Victor Bertin (1767-1842). Un paysagiste néo-classique*, thèse de l’École de Louvre, Paris, École du Louvre, 1969.
- 2 Suzanne Gutwirth, “Jean-Victor Bertin, un paysagiste néoclassique (1767-1842)”, in *Gazette des beaux-arts*, n° LXXXIII, May-June 1974, p. 337-358.
- 3 Between 1816 and 1824 he published an *Album of tree studies* [*Recueil d’études d’arbres*] allowing plein air study to be prepared with work in the studio after models.

### 3

#### Jacques-Antoine Vallin

Paris (?) c. 1760 – c. 1835

##### *Homer Singing his Poems*

Oil on canvas

46.5 x 71 cm (18 1/4 x 28 in.)

Signed and dated *Vallin 1820* lower right

##### Provenance

Stair Sainty Matthiesen Gallery, London

##### Exhibitions

Paris, Salon, 1822, n° 1286

Lyon, Musée des Beaux-Arts, “Un siècle de paysages. Les choix d’un amateur”, 19 June-4 October 2010, p. 158-159, n° 74 (reproduced)

The son of a sculptor, Jacques-Antoine Vallin entered the school of the Académie royale de peinture under the protection of Gabriel-François Doyen around the age of 15. A pupil of Antoine-François Callet in 1786, then of Antoine Renou in



1791, he debuted at the Salon in 1791 and exhibited there regularly until 1827. First, he painted shipwreck scenes inspired by the works of Joseph Vernet, then specialised in genre scenes and historical landscapes populated by mythological figures – nymphs, fauns and bacchantes.

This painting, illustrating *Homer Singing his Poems* was undoubtedly exhibited at the Salon of 1822 with two other landscapes: *The Baptism of Jesus-Christ in the Desert* and *Plato among his Disciples*. The second could be the pendant to our painting, due to its ancient subject and similar dimensions. Homer reciting his poems – the *Iliad* and the *Odyssey*, two founding poems of ancient Greek literature – is a bucolic theme that was especially appreciated by artists.<sup>1</sup> Vallin has decided to show the bard sitting, singing while accompanying himself with a lyre in front of a group of Greeks in an Arcadian landscape. He has placed the protagonists in the centre of the composition, as if they were on a platform of greenery formed by shrubs in the shade in the foreground, bathed by the sun’s rays that illuminate the sky like a projector at the theatre. The verticality of the tree trunks contrasts with this horizontal arrangement on the left, and the summit of the mountains which stand out from the sky spotted with clouds in the background. This composition recalls the principles expressed by the founder of historical landscape, Pierre-Henri de Valenciennes: “Happy, the artist who, indulging in the charm of illusions, thinks he sees as it should be: he has the satisfaction, he feels the noble pride of creating, so to speak, a form of nature that is too rare to be met in its perfection, he necessarily produces new things, because his imagination, always warmed up by the descriptions of the poets, is multiplied to infinity...”<sup>2</sup> This idyllic and poetic universe can be linked to the memory of Poussin’s Arcadian landscapes. A. F.-N.

- 1 Numerous contemporary artists were to depict this theme: David, *Homer Singing in a Public Square*, 1794, Paris, Musée du Louvre; Guillon called Lethière, *Homer Singing before the Greeks*, 1811, Nottingham Castle; Brascassat, *Landscape with Homer*, 1822, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts; Corot, *Homer and the Shepherds*, 1845, Saint-Lô, Musée des Beaux-Arts.

- 2 Pierre-Henri de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l’usage des artistes*, Paris, 2<sup>nd</sup> edition, 1820, p. 310.

### 4

#### Jean-Charles-Joseph Rémond

Paris 1795 – 1875

##### *Pastoral Scene with Figures*

Oil on canvas

Signed and dated *Rémond 28* lower left

39 x 48 cm (15 3/8 x 18 7/8 in.)





### Provenance

Paris, hôtel Drouot, 6 May 1981, lot 12  
Acquired by the current owner

### Bibliography

Suzanne Gutwirth, "Jean-Charles-Joseph Rémond (1795-1875), premier grand prix de Rome du paysage historique", *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1981, publ. 1983, p. 203, n° 50

### Exhibition

Lyon, Musée des Beaux-Arts, "Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur", 19 June-4 October 2010, p. 152-153, n° 71 (reproduced)

A pupil of Jean-Baptiste Regnault at the Académie de peinture et de sculpture from 1809, Jean-Charles Rémond entered the studio of Jean-Victor Bertin in 1814 where he learned the principles of historical landscape. In 1821, he won the grand Prize for Rome in historical landscape with *The Rape of Proserpine by Pluto* (Paris, École nationale des beaux-arts), which allowed him to spend four years at the Villa Medici in Rome. During his stay, he made a large number of drawn and painted studies after nature, created during his trips around Rome, Naples and as far as Sicily. He received numerous official commissions over the course of his career and exhibited regularly at the Salon until 1842.

In the scene set in undergrowth has reused several elements of vegetation and rocks taken from his studies from nature, and inserted them in this décor which is at the pivotal point between neoclassical landscape, inherited from his master Bertin, and naturalistic movement developed by his contemporary Achille-Etna Michallon. We find in particular the analytical treatment of the foliage of the trees, the effects of light on the rocks. Created in 1828, this landscape dates to a decisive period in the artist's career when he published a series of albums between 1826 and 1832,<sup>1</sup> intended for teaching the elements that comprise a landscape. Never refusing to introduce a few picturesque details, such as cascades or fallen trees into his views, he sometimes passes for a deviant from historical landscape.

The subject is not clearly identifiable, but the three discussing figures could be philosophers debating cynical philosophy. One of the men is indeed pointing towards a dog, the principal model for cynics, who want to reduce their needs to simple natural necessities, thus refusing society, both its advantages and disadvantages. Diogenes of Sinope was even nicknamed "Diogenes the dog" and we often find him depicted accompanied by this animal. A. F.-N. and L. M. C.

<sup>1</sup> He published *Principes de paysages* [Principles of landscape] in 1826, *Vues d'Italie dessinées d'après nature* [Views of Italy drawn from nature] between 1827 and 1829, then *Cours complet de paysages* [Complete course on landscapes] in 1828 (Paris, BnF, est., Dc 155d). He also began a new series of lithographs *Vues d'Italie dessinées d'après nature* [Views of Italy after nature], of twenty prints dated 1827, 1828 and 1829 (Paris, BnF, est., Dc 155c), then a second similar album, *Vues d'Italie* [Views of Italy], dated 1827, 1828, 1829, 1831 and 1832 (Paris, BnF, est., S.N.R.).

## 5

### Guillaume-Frédéric Ronmy

Rouen 1786 – Passy 1854

#### *Italian Countryside with Musicians*

Oil on canvas  
14 x 31 cm (5 1/2 x 12 1/4 in.)  
Signed Ronmy lower right

#### *Italian Countryside with a Bridge and Flock/Herd*

Oil on canvas  
14 x 32 cm (5 1/2 x 12 9/16 in.)  
Signed Ronmy on the bridge

A pupil of Joseph-Marie Vien and Nicolas-Antoine Taunay,<sup>1</sup> Guillaume-Frédéric Ronmy entered the Rome Prize competition in 1806 and 1807 as a history painter and then as a landscape painter, he collaborated on the large panoramas painted by Pierre Prévost.<sup>2</sup> He exhibited regularly at the Salon, from 1810 to 1836, winning three gold medals during his career. At the 1818 Salon, Gustave Jal in a dialogue of criticism imagined what Diderot would have been able to say in discovering Ronmy's works: "I owe him praise for his first attempts; he is more and more at ease. His paintings, of which there are five, can be looked at with pleasure."<sup>3</sup> Less well known today – perhaps because of difficulties in reconstituting his oeuvre due to numerous mistakes encountered in the manner of spelling his name in the Salon *livrets* and exhibition catalogues<sup>4</sup> – Ronmy was appreciated by his contemporaries, in particular by the Duc d'Orléans<sup>5</sup> and the Duchesse de Berry,<sup>6</sup> who collected his paintings. He was honoured in 1817 by a royal commission for the Gallery of Diana at the chateau of Fontainebleau depicting *Henri IV Bringing Food into a Besieged Paris*.<sup>7</sup>

In the short biography of the artist at the beginning of Mrs. Ronmy's posthumous sale, Horsin Déon mentions that "having won the Grand Prize in landscape, his stay in Italy determined the character of his talent. The most beautiful monuments of this classical country were all studied and reproduced by him with a precision and charm which makes his works as precious to connoisseurs as to archaeologists."<sup>8</sup> This stay reinforced his choice of genre and he created numerous views of Italy presented at exhibitions.<sup>9</sup>

In these two small landscapes, it has not been possible to identify the places depicted with certainty. They are views taken in the Italian countryside between Rome and Naples, treated like preparatory sketches for wider panoramas due to their elongated format and the placing of the horizon line. Undoubtedly painted directly from nature – reminiscent of the site of Albano for the first, with a group of young women sitting at the entrance to the village, listening to a guitar player, and the hilltop village



on a rocky spur at Tivoli or Isola del Liri for the second with a bridge overlooking a cascade that can be sensed by the veil of water vapour coming from it – these two views are enlivened by figures encountered during his tour through Italy giving them a picturesque character. A. F.-N.

- 1 Théodore-Éloi Lebreton, *Biographie rouennaise, recueil de notices biographiques et bibliographiques sur les personnages nés à Rouen*, Rouen, 1865, p. 328.
- 2 Ronmy assisted the painter Pierre Prévost (1764-1823) in creating the panoramas of the cities of Rio de Janeiro and Constantinople.
- 3 Gustave Jal, *L'Ombre de Diderot et le bossu du Marais: dialogue critique sur le Salon de 1819*, Paris, 1819, p. 213.
- 4 The spellings "Romny" or "Ronny" are often found.
- 5 Jean Vatout, *Notices historiques sur les tableaux de la galerie de SAR M. le duc d'Orléans*, t. IV, Paris, 1826: *Vue prise à Genesano près du lac de Némi*, 1817, n° 82, p. 225; *Vue du collège de Reichenau*, 1817, n° 83, p. 228; *Un camp de Lapons*, 1819, n° 84, p. 230; *Vue du château de l'œuf à Naples*, 1819, n° 85, p. 233; *Château de Neuilly*, 1822, n° 86, p. 235.
- 6 C. Harmand, *Manuel de l'amateur des arts dans Paris*, Paris, 1825: "Galerie de tableaux de son altesse royale Madame la Duchesse de Berry aux Tuileries, pavillon de Marsan," n° 20 *Une halte militaire par Ronmy*, p. 128, et n° 82 *Le Lac d'Albano*, p. 130.
- 7 Oil on canvas, exhibited at the Salon of 1819 (n° 987), today conserved in the Rouen musée des Beaux-Arts (D. 876.1).
- 8 Entry by Horsin Déon at the beginning of the *Catalogue de tableaux anciens et modernes études et gravures... par suite du décès de Mme Ronmy, veuve de M. Ronmy, peintre de paysages*, Paris, 6 December 1860.
- 9 Three views at the Salon of 1817; three views at the Salon of 1819; three views at the Salon of 1822; five views at the Salon of 1827.

## 6

### André Giroux

Paris 1801 – 1879

#### View of Cassano allo Ionio

Oil on paper glued to canvas  
 Inscribed 63. Cassano (Calabre) on the stretcher  
 With the stamp of the Giroux sale on the back of the canvas and on the stretcher  
 22.6 x 34.5 cm (8 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 13 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.)

#### Provenance

The artist's studio  
 André Giroux sale, Paris, hôtel Drouot, 27 April 1970, lot 60 (As *Paysage à Cajsano*, canvas)

Étude Bailleul-Nentas, Bayeux, 11 November 2004, lot 37  
 Galerie Talabardon & Gauthier, Paris, 2005  
 Acquired by the current owner

#### Bibliography

*Le XIX<sup>e</sup> siècle*, galerie Talabardon & Gauthier, Paris, 2005, n° 10 (reproduced)

#### Exhibition

Lyon, Musée des Beaux-Arts, "Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur", 19 June-4 October 2010, p. 96-97, n° 43 (reproduced)

Trained in the neoclassical manner, but skilled in *plein air* landscape painting, André Giroux is a little known painter due to the absence of publications on his work which is nevertheless abundant.<sup>1</sup> His father, Alphonse Giroux, a former pupil of David, had abandoned painting to devote to himself to activities similar to those of a *marchand-mercier* combining trading in furniture, elements for tables and cabinet making, drawings, paintings and prints, and even curios. The Giroux firm seems also to have obtained, with Daguerre and Niépce, exclusive rights to manufacture and sell the daguerreotype chamber. Consequently André Giroux, who took over the Giroux et Fils firm in 1838 with his brother Alphonse Gustave, became a photographer. French and foreign museums thus possess both aspects of his work, oils on paper and photographs, almost exclusively landscapes. After studying at the École des Beaux-Arts, Giroux won the grand Rome Prize in 1825 with *Meleager's Hunt*, a large historical landscape. He left for Italy where he stayed until 1829 and from where he sent *plein air* studies to show them at the Salon of 1827. These are views of Rome and its environs, but also of Naples, Ischia, Amalfi and Pompei. The artist even went as far as Calabria, a wild region rarely visited by artists, since the view in this oil is of Cassano allo Ionio. Stéphane Paccoud notes that a view of the same place was exhibited by Jacques Raymond Brascassat at the Salon of 1831 and has suggested that the two artists, who were great friends, made the expedition together.<sup>2</sup> In these works, borne by a true feeling for nature, his touch, originally neoclassical, becomes looser, benefitting from fluid paint, sometimes brushing rather than painting. He demonstrates a sensitivity to light and air which can also be found in his photographs.

1 There is a recent publication that seems difficult to find: Alexander D. Grishin and Denis Canguilhem, *André Giroux*, Wertheimer Foundation, 2004.

2 *Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2010.







7

**François Antoine Léon Fleury**

Paris 1804 – 1858

*View of Italy*

Oil on paper laid down on canvas

Signed *Léon Fleury* lower right

15 x 27 cm (6 x 10 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.)

Léon Fleury trained first under his father, Antoine-Claude Fleury, then in 1821, he became the pupil of Louis Hersent at the *École des beaux-arts*, and finally of Jean-Victor Bertin, in whose studio he met Camille Corot, Caruelle d'Aligny and Édouard Bertin. Since he had not entered the grand Rome Prize for historical landscape, he went to Italy on his own, in 1827 where he joined his classmate, Corot and travelled with him around the Roman Campagna followed by the Neapolitan coast in 1828, creating a number of sketches from nature. A letter by Corot, dating from this period, shows their friendly relations: "Fleury who lives in Rome just like me. He works from morning to night; then goes to bed to start the same thing the following day. [...] We were going to go on a campaign with Fleury. Not having any money, Fleury would have been deprived of seeing a magnificent country. I knew I had in Paris what was needed to fulfil this. I therefore decided to draw from my father telling him that the small capital, I would pay it. Who is the young man who would not have done as much? [...] This remains between us, do not say anything of this to anyone."<sup>1</sup> The friendship between the two painters was nourished by a common sensitivity to landscape and the same fondness for nature. Back in Paris in 1829, Léon Fleury exhibited his works regularly at the Salon between 1821 and 1855, winning several medals – third class in 1827, second class in 1837 and first class in 1845. A great traveller, he went all over France from Brittany to the Alpes-Maritimes in the south east, gathering a group of views created *in situ*.

From the first Salon, his Italian landscapes surprised by the spontaneity and freedom of the brushstroke, as the painter and art critic, Delécluze wrote: "A skilled painter [...] who has created an amiable and true type of painting [...] It is in the studies from nature that the main quality of Léon Fleury's talent has developed most freely; truth."<sup>2</sup> This view – of the Amalfi coast or the coastline of the island of Capri – undoubtedly created during his escapade around Naples with Camille Corot in 1828, painted from nature, as the nails on the four corners of the sheet of paper prove, reflects the technique adopted by the artist of using oil on paper in order to capture the effects of light on architectural elements and surrounding nature. A watercolour listed by Suzanne Gutwirth entitled *The Italian Coast* is close to our view in terms of the site and construction.<sup>3</sup> As is frequent in Fleury's work, the landscape composition leaves a large area for the description of the cloudy sky painted with broad brushstrokes. The human figure is ab-

sent from this coastal view depicted for its own sake; humanity's presence is simply suggested by the silhouettes of sailing boats, reinforcing the grandiose character of this spectacle of nature. A. F.-N.

- 1 Alfred Robaut, *L'Œuvre de Corot. Catalogue raisonné et illustré, précédé de l'histoire de Corot et de ses œuvres par Étienne Moreau-Nélaton*, Paris, 1905, t. I, p. 44: letter dated 2 February 1828, sent by Camille Corot to Abel Osmond.
- 2 Étienne-Jean Delécluze wrote the biography of Léon Fleury at the beginning of the catalogue of his posthumous sale in 1859 (*Catalogue de tableaux et études par Léon Fleury mis en vente à la suite de son décès*, expert Francis Petit, Paris, 1859).
- 3 Suzanne Gutwirth, "Léon-Fleury-Antoine Fleury (1804-1858) peintre d'après nature", in *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1979, p. 206-207, cat. 97.

8

**French School**

First half of the 19<sup>th</sup> century

*Nocturnal Scene, the Park*

Oil on canvas

33 x 41 cm (13 x 16 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> in.)

**Exhibition**

Lyon, Musée des Beaux-Arts, "Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur," 19 June-4 October 2010, p. 20-21, n° 4 (reproduced)

The names of German artists such as Franz Ludwig Catel or Danish ones such as Martinus Rørbye have been mentioned in attempts to attribute this lovely nocturnal view of a woman looking at a mature garden. The moon's rays illuminate the clouds beautifully and reflect on the damp edge of the railing behind which she is sitting, her back to us. It is indeed tempting to see in this moonlight effect the interest of Northern artists for night and its glow. However, the architecture of the houses, with their steep roofs and turrets, are more reminiscent of France than of Northern countries. And the blurred depiction of the trees and plants of the foreground, perhaps with the aim of evoking the loss of visual acuity as the night falls, is not characteristic of artists from Northern countries.



Rørbye's nocturnal scenes, in particular, retain a precise manner; the vegetation is clearly recognizable in them, grass and pavements are painted with delicacy and precision.

This painting will probably remain anonymous for some time. Although it is also difficult to date it precisely, the entirely Romantic inspiration which enlivens it can be emphasized and leads us to date it not after 1850. From Rousseau to Chateaubriand, the observation of nature, whether it is grandiose, disturbing or simply familiar, is a major theme of Romanticism. This woman contemplating her mature garden is reminiscent of Chateaubriand's famous love for his trees, which "were born and grew with [his] dreams."<sup>1</sup> Night which fosters feelings and encourages romantic reverie is another major theme. Thus, in the major works of French Romantic literature, it's the night, in gardens which are exalted and reveal tender feelings. We can easily imagine this woman absorbed in the same thoughts as Rodolphe, confessing to Emma in *Madame Bovary*: "At night-every night-I arose; I came hither; I watched your house, its glimmering in the moon, the trees in the garden swaying before your window, and the little lamp, a gleam shining through the window-panes in the darkness."

1 *Memories from beyond the Grave*, book III, chapter 9 (or 7 depending on the edition).



9

### Jean Antoine Théodore Gudin

Paris 1802 – Boulogne-sur-Seine 1880

*Le Tréport*

Oil on paper

37.5 x 62 cm (14 3/4 x 24 3/8 in.)

#### Provenance

Collection of King Louis-Philippe

#### Exhibitions

Mâcon, Musée des Ursulines, "Lamartine et le paysage romantique, autour de Paul Huet," 2003, p. 6 (reproduced)

Lyon, Musée des Beaux-Arts, "Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur", 19 June-4 October 2010, p. 106-107, n° 48 (reproduced)

"To paint the sea, you have to have sailed. It is only after having lived the life of people of the sea that a marine painter learns his art."<sup>1</sup>

After spending three years aboard an American brig, the *Manchester*, Gudin returned to painting, a passion he had abandoned in favour of his older brother, as their mother could not financially support two artists in the family. He entered Girodet's workshop, then moved to Gros's before joining the Romantics. A winner of the gold medal as early as his second appearance at the Salon, in 1824, then unanimously praised for his *Fire/Burning of the Kent* at the 1827 Salon, the "simple young man, silent, apparently carefree of the attention of which he is rightly the subject,"<sup>2</sup> was decorated with the Legion of Honour by Charles X, participated in the Algiers expedition of 1830, then received from Louis-Philippe the commission to illustrate the naval history of France in 97 paintings. The last King of the French, to whom he was very close, granted him the title of Baron. His worldly personality and huge success as an artist earned him an unexpected place in the world of the European aristocracy, with whom he came to lead unofficial diplomatic missions, especially in the Netherlands, Russia and Germany.

This view of Tréport – the church of Saint-Jacques is recognizable – recalls how much Gudin, like many painters of his generation, liked Normandy. The contrasts of light that they saw there are close to those of the English landscapes of which they were fond. The local customs, wild coasts and violent climate nourished their love of the picturesque. With marine painting, Gudin allies the two passions and made a place for himself in the most influential circles that suited him. Parallel to his major commissions, he also painted numerous smaller scale works. His talent in rendering lighting effects and brightness, the harsh colours which animate seaside landscapes, his feeling for the exaltation of the wave allied with a luscious technique ensured his success with a Parisian clientele, both bourgeois and aristocratic, like this painting which comes from Louis-Philippe's collection.

1 Edmond Béraud (dir.), *Souvenirs du baron Gudin*, Plon-Nourrit, Paris, 1921, p. 34.

2 *Journal intime de Cuvillier-Fleury, la famille d'Orléans au Palais-Royal, 1828-1831*, Paris, Plon-Nourrit, 1900-1903, t. I, p. 5.

10

### Paul Huet

Paris 1803 – 1869

*Surroundings of Rouen*

Oil on paper glued to canvas

Signed lower right *Paul Huet*

Stamp of the *Paul Huet* sale on the back of the canvas

33.5 x 25 cm (13 3/16 x 9 7/8 in.)

#### Provenance

Artist's studio; his posthumous sale, Paris, hôtel Drouot, 15-16 April 1878

#### Exhibitions

Mâcon, Musée des Ursulines, "Lamartine et le paysage romantique, autour de Paul Huet," 2003, catalogue edited by Marie Lapalus and Geneviève Lagardère, p. 20 (reproduced)  
Lyon, Musée des Beaux-Arts, "Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur", 19 June-4 October 2010, p. 110-111, n° 50 (reproduced)





An assiduous draughtsman of the French landscape whose variety and beauty he was the first to emphasize, Paul Huet very quickly left behind the traditional academic training he had received from Gros and Guérin, in favour of real observation of nature. An indefatigable traveller, he roamed throughout the regions of France, creating watercolours to render the effects of nature, the elements, storms and clouds. He also drew with black chalk and reused these studies to re-compose landscapes in paintings, in the studio. As a true Romantic artist, he recorded the motif where he could and combined the reality of the site with his own feelings. Probably painted *in situ* during a stay in Normandy between June and October 1825, this study was used later as the model for the fifth plate of *Surroundings of Rouen* ([*Environs de Rouen*] Delteil n° 68) of the album of *Six Seascapes Lithographed from nature by P. Huet in 1823*<sup>1</sup> [*Six Marines lithographiées d'après nature par P. Huet en 1823*]. He enjoyed painting storms and describing atmospheric changes, shafts of light or darkness, and Normandy was for him an unparalleled vantage point for nature and air. There, he developed the free and wild style which he had begun to adopt at the beginning of the 1820s and on which the discovery of the works of John Constable at the Salon of 1824 would act as a catalyst.

The boat as subject, at high or low tide under a leaden sky, can be found in other works by the artist from the 1830s, watercolours and drawings, which furthermore, sometimes influenced Isabey. The two artists travelled together in Normandy sharing the same liking for *plein air*, picturesque studies and English painting.

1 Paris, published by Morlot, galerie Vivienne, n° 26; London, published by M. Dean, 26 Hay Market.

## 11

### Jacques Raymond Brascassat

Bordeaux 1804 – 1867

*Roman Countryside, near the Via Appia*

Oil on canvas

Signed and dated lower left *R. Brascassat 1830*

35 x 48.5 cm (13 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 19 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> in.)

### Provenance

Artist's studio; perhaps mentioned in the inventory of his studio contents as *Plain, Depth of the Sabina, Ruins of Aque-ducts*<sup>1</sup>

### Exhibition

Lyon, Musée des Beaux-Arts, "Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur", 19 June-4 October 2010, p. 64-65, n° 26 (reproduced)

Trained in Bordeaux by his adoptive father, the landscape painter Théodore Richard, then in Paris under Louis Hersent, Jacques Raymond Brascassat lived in Rome from 1826 to 1829 thanks to a grant received from Charles X. Like all his companion painters, the young artist made frequent expeditions to the Roman countryside and depicted the Via Appia and its ancient vestiges on several occasions. We know thanks to his first biographer, Charles Marionneau that he drew profusely, like all the French students in Rome, and also that he was especially prolific in the autumn.<sup>2</sup> He was able to make the most of the light of that season, the varied colours and the more turbulent skies; his landscape paintings are often a golden brown colour, contrasted light and a stormy atmosphere. In Italy, he met Corot, Giroux, Colin, the Swiss painters, Friedrich Horner and Karl Ulrich but especially Léon Fleury with whom he formed a long and solid friendship.

This small format painting seems to be a study for two larger works both of which depict a bull following a dog on the Via Appia.<sup>3</sup> The artist depicts the rural life of the surrounds of Rome; in the evening light, amongst ancient vestiges such as the Villa dei Quintili and the Aqua Claudia, herds and their shepherds go about their prosaic activities. Painted after his return to France, the work reuses the motifs that he had studied in Rome and reconstitutes Roman landscapes from his drawings and memories, animating them with picturesque scenes that correspond to the public's taste of the time.

Later on, he would devote himself almost entirely to animal painting. The bull would become his favourite motif, in the tradition of Dutch taste of the 17<sup>th</sup> century as it was already being appreciated by some 18<sup>th</sup> French artists such as Fragonard. His portrait by Louis Hersent shows him in addition sitting in front of his works depicting herds of animals. Whether he paints landscapes or animals, Brascassat's manner remains neoclassical, that is, rather smooth and precise. With Giroux, he contributed, according to Pierre Miquel: "new blood to declining neoclassicism."<sup>4</sup>



- 1 Carton L, n° 30 of the inventory cited by Charles Marionneau, *Brascassat, sa vie et son œuvre*, Paris, 1872, p. 358. This possibility is mentioned by Stéphane Paccoud in the catalogue of the exhibition *Un siècle de paysage*, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 2010, p. 65.
- 2 “When he left to study at Subiaco, Tivoli and Olevano, it was always when the others were coming back, that is during the autumn. But after a few weeks, Brascassat returned to Rome, with a load of sketches and drawings and surprised us both by the quantity and quality of his studies.” Marionneau, *Brascassat, sa vie et son œuvre*, *op. cit.*, 1872, p. 104.
- 3 One of them, of 1830 is at the National Gallery of Art de Washington, the other, dated 1832 in a private collection. One of these paintings could be the no. 281 of the 1833 Salon: *View of the Roman Campagna* (belongs to Mr. de Musigny).
- 4 Pierre Miquel, *Le Paysage français au XIX<sup>e</sup> siècle 1824-1874. L'école de la nature*, Maurs-la-Jolie, Éditions de la Martinelle, 1975, vol. I, p. 62.

## 12

### Théodore Caruelle d'Aligny

Chaumes 1798 – Lyon 1871

#### *The Baths of Caracalla in Albano*

Oil on paper glued to canvas  
 Inscribed lower left *Albano 7bre 1834*  
 31.5 x 43 cm (12 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 16 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> in.)

#### Bibliography

Marie-Madeleine Aubrun, *Théodore Caruelle d'Aligny (1798-1871), catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé*, Paris, 1988, p. 146, n° 160 (reproduced)

#### Exhibition

Lyon, Musée des Beaux-Arts, “Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur”, 19 June-4 October 2010, p. 72-73, n° 30 (reproduced)

“The Ingres of landscape”, according to Théophile Gautier, stayed in Italy from 1824 to 1827, where his Parisian training under Watelet, then Regnault, did not take long to dissolve under the influence of English artists such as John Flaxman and Francis Towne, or the Nazarenes, in particular Johann Friedrich Overbeck. He found in the spirituality of the Nazarenes an echo of his own, and his tight analytical drawings reflect this closeness. It is also in Rome that he met Corot, in whose company he painted the surroundings of the city and to whom he would always remain close.

This view of the Baths of Caracalla is not really a landscape in the proper sense but an architectural view. The young French painters in Rome produced many studies of the Roman Campagna as well as the ancient ruins that inhabit it, without making any distinction in the genre. In Caruelle's work, in any way, landscape is always approached with the same correctness as an element of architecture, and we see here, in his way of depicting this subject, the love for geometry and simplicity of shapes with which he would always treat nature.

As soon as he returned from Italy, he seems to have settled in the Forest of Fontainebleau. The critics of 1827 are quite instructive: “M. Aligny [...] landscape artist with a masculine, severe and correct talent seems to have applied himself, since the opening of the Salon to getting lost. He has exhibited two landscape sketches, in which the abandon of the paintbrush goes beyond the markers of good taste.”<sup>1</sup>



If this love for precise drawing kept him at the summit of classical artists for the critics of the time, his pictorial manner was constantly criticized: “malignantly clumsy”,<sup>2</sup> lacking “greater finish and modelling.”<sup>3</sup> It did not correspond to the smooth and precise manner of the neoclassical artists and the public was not ready to understand his abstract restraint. Among his defenders, Théophile Gautier wrote: “Aligny has an indisputable grandeur of style, his paintings with their severity of line, restraint in detail and firmness of execution that are too absolute, perhaps give the idea of nature made of marble reproduced in bas-relief.”<sup>4</sup>

A profound and sincere artist, the style he imposed and retained despite the incessant criticism he suffered, opened the way to Puvis de Chavannes and Symbolist landscape.

1 *Journal des artistes*, Salon de 1827-1828, p. 262.

2 *Journal des débats*, 14 mai 1827.

3 *L'Artiste*, 1831.

4 Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe, 1855*, Paris, Michel Lévy Frères, 1856, p. 127.

## 13

### Paul Huet

Paris 1803 – 1869

#### *Escarona, col de Brans (Italy) with Bandits*

Oil on canvas  
 Signed *Paul Huet* lower right  
 39.5 x 57.5 cm (15 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> x 22 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.)

#### Provenance

Artist's studio; his posthumous sale, Paris, hôtel Drouot, 15-16 April 1878  
 Perret-Carnot Collection

#### Bibliography

Pierre Miquel, *Paul Huet, De l'aube romantique à l'aube impressionniste, 1803-1869*, Paris, Somogy, 2011, p. 59, reproduced

#### Exhibitions

Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, “Exposition de l'œuvre de Paul Huet (1803-1869)”, 1911, n° 210  
 London, Heim Gallery, “Paintings by Paul Huet (1803-1869) and Some Contemporary French Sculpture”, 1969, n° 48  
 Paris, Galerie du Fleuve, “Aspects du XIX<sup>e</sup> siècle français, compositions et paysages,” 1972-1973, n° 17  
 Mâcon, Musée des Ursulines, “Lamartine et le paysage romantique, autour de Paul Huet,” 2003, p. 27 (reproduced)



Lyon, Musée des Beaux-Arts, "Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur", 19 June-4 October 2010, p. 112-113, n° 51 (reproduced)

After having thoroughly studied the contrasts of light on the coasts of Normandy during the 1820s, Paul Huet, who had not yet ever visited Italy, was confronted with the brutal immobile light of the south of France during the winter of 1838. He was in Nice, which was at the time a town of Piedmont, in the hope of healing his wife's consumption. For him the light was like a challenge and despite several earlier trips to the South, he wrote on 27 December 1828 to his friend Mr. Sollier that he "is completely dazzled by this light which is so bright and brilliant." He understood then that "here the country is beautiful in itself, and all its strength, its admirable sharpness, it takes this from the sun and its light. It is plain paint, broad painting that is so hard to render, so beautiful when successful."<sup>1</sup>

This light is therefore unusual in Paul Huet's work, as are also the matt paint and the muted tones, which are reminiscent of Alexandre Gabriel Decamps. The reason for this resemblance is perhaps explained by Paul Huet's phrase, again drawn from the same letter: "among the moderns, Decamps has given us admirable things and here I find indeed his entire palette."

What remains characteristic of Paul Huet's temperament, is the choice of an exceptional site, or at the very least it was perceived as such, and his interest in the picturesque. This is the Brans pass, near Escarona, today called Escarène, which until the 19<sup>th</sup> century was a major stage on the road between Nice and Turin for travellers of all kinds, pilgrims and merchants. A common scene, bandits of the Brans pass block a traveller's way, who turns out to be a pilgrim. Huet's relish for the picturesque is a necessity in order to represent the verity of the site. Moreover, he himself appropriated this charm, learning to like olive trees, observing herds of goats and sheep, accompanying his wife on a donkey.

Although more accustomed to changing skies and humid climates, Huet succeeds in taming the rocky landscape and the verticality of the light of Nice, where he would return a few years later with his second wife. He cannot help however connecting them to a universal atmospheric vision, a perpetual and dramatic movement, which is his own personal vision of nature.

<sup>1</sup> Letter of 27 December 1838 to Mr. Sollier in Pierre Miquel, *Paul Huet, de l'aube romantique à l'aube impressionniste*, op. cit., p. 82.



14

**Eugène Isabey**

Paris 1803 – Montévrain 1886

*Seascape*

Oil on paper laid down on canvas  
Signed lower right *E. Isabey*  
27 x 36 cm (10 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 14 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> in.)

**Exhibition**

Lyon, Musée des Beaux-Arts, "Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur", 19 June-4 October 2010, p. 114-115, n° 52 (reproduced)

According to various contemporary accounts, the young Eugène Isabey, talented at everything and especially for amusement, only became a painter due to the need to earn money, obeying his father the miniature painter Jean-Baptiste Isabey. While still an adolescent, he journeyed several times to Normandy with Charles Nodier, the Baron Taylor and Alphonse de Cailleux, expeditions that gave rise to lithographic works.<sup>1</sup> Crossings by boat, contact with English painters and later his trips to Normandy with Bonington and Roqueplan, in addition to his supposedly thwarted vocation to be a sailor, naturally made the sea his favourite subject. Isabey visited England again in 1825, perhaps with Bonington and Delacroix and remained in touch with the English landscape milieu for a long time even serving, according to Kermit S. Champa, as an intermediary between the two countries in the field of landscape.<sup>2</sup> From this Anglophilia, he would always retain a liking for watercolour and lithography which he practiced assiduously.

His large historical seascapes, such as the *Battle of Texel* (Paris, Musée de la Marine), of course struck his contemporaries, but, according to Thoré, "Mr. Isabey is happier in his small seascapes that are devoid of pretention."<sup>3</sup> Indeed, his free, passionate manner lends itself admirably to the depiction of raging elements, applying the Romantic principle of the suitability of the brushstroke to the feeling one wishes to communicate. In his seascapes, like the one here, the paintbrush's freedom, the vigour of the stroke and intelligence of the lighting all remind us that he was the teacher of Jonkind and Boudin who, like him, painted outdoors. One could see his works as a precursor to Impressionism, but the excitement of the manner, of the all-powerful and omnipresent elements – the sheet here is almost nothing but air, water and sand – are truly that of a Romantic painter.

<sup>1</sup> Charles Nodier, *Promenades de Dieppe aux montagnes d'Écosse*, 1821; baron Taylor, Charles Nodier, Alphonse de Cailleux, *Voyages*

*pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie, 1820 and 1825.*

- 2 Kermit Swiler Champa, *The Rise of Landscape Painting in France. Corot to Monet*, New Hampshire, The Currier Gallery of Art, 1991, p. 168.
- 3 Théophile Thoré, *Promenade au Salon de 1844 et aux galeries des Beaux-Arts*, Paris, Alliance des Arts, 1844, p. 15.

15

---

### Jean-Achille Bénéville

Paris 1815 – 1891

#### *Pastoral Landscape*

Oil on canvas

Signed and dated lower left *Ach. Bénéville Rome 1848*

41.5 x 32.5 cm (16 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 12 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> in.)

#### Exhibition

Lyon, Musée des Beaux-Arts, "Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur", 19 June-4 October 2010, p. 38-39, n° 13 (reproduced)

Bénéville was trained first under Léon Cogniet and then Édouard Picot, and travelled to Italy on several occasions, in particular in 1843-1844 where he worked with Corot before winning the Rome Prize. In 1845, while his brother Léon won the first prize for history, his *Ulysses and Nausicaa* earned him the Grand Prize for historical landscape. He left for the regulation four years of study in Rome, where he remained in reality for 25 years. He continued all the same to send works frequently to the Salon and to visit France. It was only in 1871 that he returned to Paris definitively.

He left for Rome with classical training, and returned twenty five years later, still classical. Bénéville's extended stay in the Eternal City had kept him apart from the innovations in Paris in landscape painting, especially the Realism of Courbet and the Barbizon School. Although he returned to Paris three years before the first Impressionist exhibition, he continued to paint landscape as he saw it, having assimilated different influences and other experiences in Rome, which has led to Marie-Madeleine Aubrun writing that "if there is one artist who illustrates, undeniably and in a seductive manner, the continuity of classical landscape until the stampede of the Impressionists, it is the independent painter Jean-Achille Bénéville."<sup>1</sup>

This painting dated 1848, was therefore created while he was a student in Rome. The landscape cannot however be identified: cowherds are watching over a tranquil herd in a forest which could as easily be French as Italian. Again in this canvas, the intense greens and modulations of light are characteristic of his French period. His composition which alternates vertical and horizontal lines with a few appropriate diagonals, as well as the delicate and smooth manner remains loyal to neoclassicism. The figures dressed in the antique manner and the trunk of a dead tree in the foreground, are equally references to the French classical landscape. But his manner is slightly less precise than in his earlier historical compositions. We know that Bénéville lost interest in the historical genre in favour of pure or pastoral landscape, and although his style is considered to be Neoclassical, his repeated use of watercolour certainly brought him new fluidity.



1 Marie-Madeleine Aubrun, *Achille Bénéville 1815-1891*, Imprimerie Chiffolleau, 1986, p. 46.

16

---

### Eugène Isabey

Paris 1803 – Montévrain 1886

#### *Le Fret in the Harbour of Brest*

Oil on paper laid down on canvas

Monogramme lower left *EI*

Inscribed *vue du petit port de Fret, face à Brest/sur la rive Nord de la presqu'île de Crozon/vue (...) le fret dans la rade de Brest* in ink on the stretcher

25 x 46 cm (9 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 18 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> in.)

#### Exhibition

Lyon, Musée des Beaux-Arts, "Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur", 19 June-4 October 2010, p. 116-117, n° 53 (reproduced)

Alongside the lyricism of the elements, it is the picturesque and daily life of sailors that Isabey most enjoyed depicting and even sharing. Here, in the pink light of a summer's evening, the fishermen's wives clean nets along the side of the water. This enthusiasm for daily life, people's costumes, their activities, is not the preserve of painters. We think of the Duchesse de Berry who enjoyed bathing and wandering freely along the beaches of Dieppe and who didn't hesitate to organize the saving of fishermen during a storm, a scene moreover depicted in a painting by Isabey exhibited at the





Salon of 1827.<sup>1</sup> Landscape is therefore combined with genre, like in the *Beach of Granville*, 1863<sup>2</sup> and the *Fishermen's Return*, 1856.<sup>3</sup>

Although Isabey was familiar with Normandy where he travelled regularly, he also visited Brittany on several occasions, in particular Brest in 1850 and 1851. In this oil on paper, we recognize the embankment and houses with roofs characteristic of the small village of Fret, by which one berths on the isthmus of Crozon coming from Brest.

This composition, like that of no. 14 of this catalogue, was made in oil on paper, a medium with which Isabey was very much at ease. The catalogue of his works contained many examples of oils on paper. His magnificent watercolours were very successful during his lifetime: Napoleon III acquired 64 for the Louvre in 1864.

The use of pure white, which came to him from Constable, illuminates his oils and watercolours remarkably. He used it to give sea foam greater strength or to emphasize light reflecting on the traditional Breton walls coated in lime. The white also highlights other colours, which led to Théophile Gautier saying: "in his way of applying colour, he has a dazzling brilliance, lively eloquence, a strange bite: he burns the canvas; his rapid, nervous stroke has the certainty of a freehand stamp and gives each object its own value while throwing a spark... Mr. Isabey is undoubtedly our best marine painter and does landscape better than anyone."<sup>4</sup>

1 *Hurricane before Dieppe*, 1826, 1st supplement, Salon no. 1489.  
2 Musées de Laval.

3 Pierre Miquel, *Eugène Isabey 1803-1886. La marine au XIX<sup>e</sup> siècle*, Maurs-la-Jolie, 1980, vol. 2, no. 248 (as in the Heinemann Gallery, Munich).

4 Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, Paris, Michel Lévy Frères, 1855, p. 96-98.

## 17

### Théodore Rousseau

Paris 1812 – Barbizon 1867

#### *Swamp at Dusk*

Oil on panel

Inscribed on the back of the panel N°210 (?) 21 Av 94  
11.2 x 20.2 cm (4 1/2 x 8 in.)

"The great refused one" of the Salons, "this naturalist, continually drawn towards the ideal",<sup>1</sup> known for his solitary temperament, marginal and complete, was first trained with the Neoclassical artists, Jean-Charles Rémond and Guillaume Guillon-Lethière. But very quickly, he preferred the Auvergne to Italy and the northern painters to Lorrain and Poussin. Like Paul Huet, he discovered Constable and the English artists. From the 1830s, he worked regularly in the Forest of Fontainebleau and lived at the Auberge Ganne. He rented a small house in 1847 and installed his studio in an adjoining barn, but always continued his travels to find new sites to paint. His insistence never to go against his artistic conceptions made him "the first to break definitively with the rigidities of an aesthetic and professional ancestral system."<sup>2</sup>

To capture this sunset, Rousseau has used the simple plane of a wooden box, perhaps a box of colours. The mark of nails can still be seen on the back. It is probably not the



only example, in the catalogue of the artist's work, since studies painted on small panels are so numerous. A poetic evocation of a simple frugal daily life described by Alfred Sensier in his *Souvenirs sur Théodore Rousseau*, the use of this modest panel proves above all the internal need to paint, setting an image on any support independently of commercial considerations.

Since Rousseau had abandoned introducing narrative into his paintings, it is the trees, the rocks and light that become in turn the objects of study and actors. Here light is omnipresent. Like in another study on panel that is very comparable, *Dusk on the plain of Chailly*,<sup>3</sup> the light seems to emanate from the heart of the composition to irradiate the entire scene with orange and yellow flares that the linearity of the composition alleviates. Rousseau borrows from the Dutch masters some of their principles: almost two thirds of sky for one third land, parallel horizontal lines that animate the small vertical silhouettes of the trees and fisherman. The foreground, kept in the dark, which plays the part of a repoussoir as well as the rough, trituated material, which uses the wood's texture while combining with the trace of the fibres, are typical of Rousseau.

We are very grateful to Michel Schulman for the precious information he has given us. After examining the work he dates it to the years 1845-1850.

1 Baudelaire Dufaÿs, *Salon de 1846*, Paris, Michel Lévy Frères, 1846, p. 111.

2 Vincent Pomarède, *L'École de Barbizon : peindre en plein air avant l'impressionnisme*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2002, p. 183.

3 Ville de Fontainebleau, inv. no. 14 (Michel Schulman, *Théodore Rousseau 1812-1867, catalogue raisonné de l'œuvre graphique*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 1998, no. 283, p. 188, reproduced.)

## 18

### Léon-Victor Dupré

Limoges 1816 – Paris 1879

#### *The Pond*

Oil on canvas

Signed lower left *Victor Dupré*  
21.5 x 32 cm (8 1/2 x 12 1/2 in.)

#### Exhibitions

Lyon, Musée des Beaux-Arts, "L'école de Barbizon: peindre en plein air avant l'impressionnisme", 2002, p. 263, n° 54 (reproduced)

Lyon, Musée des Beaux-Arts, "Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur", 19 June-4 October 2010, p. 86-87, n° 38 (reproduced)


**Jean-Baptiste, called Auguste Clesinger**

Besançon 1814 – Paris 1883

*Landscape with Roman Bulls*

 Oil on panel  
 Signed lower right *Clesinger*  
 30.3 x 80.1 cm (12 x 31 1/2 in.)

*Landscape with Horses in the Roman Campagna*

 Oil on panel  
 Signed and dated lower right *J. Clesinger 1863*  
 30.3 x 80.1 cm (12 x 31 1/2 in.)

We know very little about Victor Dupré, although his face is familiar to us. Less famous than his brother, Jules, he was all the same portrayed twice: by Théodore Chassériau<sup>1</sup> and par Jean-François Millet.<sup>2</sup>

On the basis of the few biographical sources we have, it would seem that the two Dupré brothers were inseparable for a long time, working together along the banks of the rivers of the Île-de-France and travelling in the Creuse, the Berry and the Limousin regions of France. Their manner is sometimes very close. However, Victor is hardly mentioned in the catalogue raisonné of Jules Dupré's work by Marie-Madeleine Aubrun. If he, a great friend of Rousseau, was a famous painter of the first rank, Victor seems to have had a more discrete personality. He is described as such by his friend, the painter and engraver Amédée Besnus: "He was a good fellow, without prejudice, passionate, but the true talent of a landscape painter alongside his big brother; in intimate contexts we called him simply "Totor". He was, in a word, one of the most original people, not proud, the least of the world with the poor, even more at ease with the most humble, with whom he could joke and mischievously throw out a word for a laugh, because he was spiritual and when needed knew how to nail his man with a precise comment, very incisive. He had to be truly annoyed for that because he was, after all the best guy who could be seen."<sup>3</sup> Victor Dupré exhibited at the Salon, not abundantly, but quite regularly. Thus, in 1852, Clément de Ris wrote in *L'Artiste* on the occasion of the Salon, where both Victor and Jules exhibited: "While waiting, he [Jules Dupré] lost precious time and left his brother, who in the past had been so far behind him, to accelerate and overtake him by a lot this year. The three paintings by Mr. Victor Dupré are not among the least decorations of the upper Gallery."<sup>4</sup>

It is hard to date this *Pond*, in reality the tormented and Romantic study of a stormy sky. Its free, coarse manner is close to the works produced by his brother in the 1860s, for example, *The Pond with a Boat and Cows at a Watering-hole*,<sup>5</sup> or the *Pond in the Setting Sun*.<sup>6</sup> It shows the importance of the emotional dimension of landscape for the painters of Barbizon even more than its physical or geographical reality. This landscape by Victor Dupré, a true "Stormy Mood",<sup>7</sup> demonstrates a highly dramatised vision of nature, still almost Romantic.

1 Fogg Art Museum, Cambridge MA, Grenville L. Winthrop bequest, n° 1943.780.

2 Galerie Talabardon et Gautier, catalogue 2003, n° 18.

3 Amédée Besnus, *Mes relations d'artistes*, Paris, P. Ollendorf, 1898, p. 111-112.

4 Marie-Madeleine Aubrun, *Jules Dupré 1811-1889, catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Léonce Laget, 1974, p. 121, n° 243.

5 Marie-Madeleine Aubrun, *Jules Dupré 1811-1889, catalogue raisonné de l'œuvre*, supplément, vol. 2, n° 74, p. 69.

6 *Idem*, n° 84.

7 René Schneider, « Le paysage romantique », *Le Romantisme et l'Art*, Paris, Henri Laurens, 1928, p. 194.





or midday light. This format also evokes the panoramic gaze of the “tireless hunter” that Clésinger was, “superb to see, when he returned to Rome as victor, surrounded by his twelve magnificent running dogs, and triumphantly preceded by the remains of a deer, a roe or a boar.”<sup>1</sup> It is this physical relationship with nature, this intimate knowledge of the countryside conceived as a place of action and equally of contemplation, full of strength, of life and death, which is expressed in his vigorous and eminently personal manner.

1 Alexandre Estignard, *Clésinger, sa vie, ses œuvres*, Paris, Floury, 1900, p. 141-142, cited in Thomas Schlessler, “Courbet, Clésinger: deux visions du paysage”, *Courbet, Clésinger, œuvres croisées*, Ornans, musée Gustave Courbet, 2011, p. 99.

## 20

### Paul Camille Guigou

Villars 1834 – Paris 1871

#### *Provence Roadway*

Oil on canvas

Signed and dated lower right *Paul Guigou – 69 – 22 x 46.5 cm (8 1/2 x 18 1/8 in.)*

#### Provenance

Collection Gustave Siau

Collection Auguste Bouge

Sale, Christie’s, Paris, 5 July 2006, lot 1

#### Exhibitions

Paris, Musée national du Luxembourg, “Paul Guigou 1837-1871,” 1927, n° 46 (as *Route dans la plaine : Provence*)

Lyon, Musée des Beaux-Arts, “Un siècle de paysages. Les choix d’un amateur”, 19 June-4 October 2010, p. 108-109, n° 49 (reproduced)

With a few exceptions, Provençal landscapes are Guigou’s only subjects, the painter and notary from Marseille, who in 1862 received, with difficulty, his father’s authorization to move to Paris to devote himself entirely to painting. Although his paintings were regularly accepted at the Salon, in particular that of 1863 which was notoriously very selective, critics were often severe about him and he frequented at the Café Guerbois, the circle of Realist or Naturalist artists that met there around Manet. He was greatly appreciated by Théodore Duret, because he “paints space and expanses and creates a game of making the deepest horizons flee on the canvas.”<sup>1</sup>

During the 1860s, his formats became more open, the sky and water took on more and more space in his paintings and the horizon moved further away. In this view, the panoramic viewpoint that Guigou held dear is emphasized by the horizontal line created in the foreground by the shadow of the wall extending boundary line of the field. Guigou enjoyed carving out space into broad areas of alternating light and shadow, thus emphasizing the simplification of the shapes created by the vertical light of the south. He observed that mountains reverse traditional perspective by shrinking foregrounds and by raising distant elements, and that colours are weakened by the cobalt blue of the sky and the brutality of Provençal light. The panoramic format promotes the expression of this feeling of compression.



In the catalogue of the exhibition devoted to the artist in 2005<sup>2</sup>, Claude-Jeanne Bonnici showed how Guigou, although he was considered a Provençal painter and touted as such by his famous compatriot, Frédéric Mistral, he was also understood in his modernity by some critics such as Théodore Duret. Dealers such as the Parisian Paul Rosenberg and Paul Cassirer from Berlin were interested in his work as early as the beginning of the 20<sup>th</sup> century, and the major retrospective of 1927 at the Luxembourg Museum where this work was in fact exhibited, succeeded in giving him his rightful place alongside the painters called the naturalists or the future Impressionists.

1 Théodore Duret, “Salon de 1870”, *L’Électeur libre*, 12 may 1870.

2 *Paul Guigou 1834-1871*, Marseille, Éditions Jeanne Laffitte, 2004.

## 21

### Jacques-Barthélemy, called Adolphe Appian

Lyon 1818 – 1898

#### *The Beach at Collioure*

Oil on canvas

Signed and dated lower left *Appian 1878*

40 x 71 cm (15 3/4 x 28 in.)

#### Provenance

Galerie Noortman & Brod, 1984

#### Exhibitions

Maastricht, galerie Noortman & Brod, “La peinture française au XIX<sup>e</sup> siècle,” September 1984

Lyon, Musée des Beaux-Arts, “Un siècle de paysages. Les choix d’un amateur”, 19 June-4 October 2010, p. 34-35, n° 11 (reproduced)

A painter and musician from Lyon, Appian began by attending classes at the École royale de dessin et des beaux-arts de Lyon, in the ornament and flower section, probably with the aim of earning a living as a draughtsman at the silk factory. He was also a professional musician, then turned definitively to drawing, printmaking and finally to painting on the advice of Corot and Daubigny. His first drawing from nature is known thanks to an inscription by the artist’s hand and dates to 1841. From 1853, he exhibited at the Paris Salon, where his charcoals and prints were greatly admired. The first impressions of his etchings “in the manner of monotype” are considerably earlier than those of Degas, since they date to 1863, which makes him a pioneer.

In the 1870s, Appian moved his family to Artemare and found numerous subjects for study in the Bugey area. But a few months spent at Monaco in 1871 gave him the desire to discover Mediterranean light, and he thus travelled around



Nice, Cannes, Martigues, Collioure, Sète, Toulon, then Italy. He renewed his sources of inspiration and was confronted with a new type of light, other colours and especially a new subject, the sea. At Collioure, "the Little Venice", which Appian discovered in 1876, Félix Ziem already had a studio; the Fauves would come in turn a few years later. Its Mediterranean light, both strong and changeable, as well as the picturesque character of village life, lent themselves to study, and Appian devoted himself to seascapes, creating numerous oils, drawings and prints. His works were generally appreciated. "The light and air circulate freely. As a whole, it is animated and picturesque. The water [...] is depicted with a lightness of hand, a skill that only those who have handled the palette knife, the paintbrush and the thumb can understand..."<sup>1</sup> Critics could sometimes criticize a certain ease, a liking for process, "painting like pyrotechnics"<sup>2</sup> referring to the shades of his palette which continually became brighter as his work on light occupied his output. Forgotten after his death, it was not until the 1970s that a catalogue of his prints was produced and for them to be exhibited during the Exhibition of Impressionist Prints in Paris, because "without having truly influenced Impressionism, Appian is a strongly representative artist of the most advanced concerns of his time in terms of landscape. A contemporary of Daubigny to whom he often comes close, he was led by his desire for realism to solve problems of changing light (air, water, vegetation) in etching, at a time when painters in and around Paris were being faced with the same questions."<sup>3</sup> We can say as much for his painted work which, although not strictly speaking Impressionist, poses similar questions and tries to solve them in his own way.

1 *Revue lyonnaise*, 1881, t. II, p. 454, cited in *Le Musée (de Toulon) a cent ans*, Toulon Museum, 1988.

2 L. M., *Le Salut public*, 6 May 1893, cited in *Paysagistes lyonnais*, Lyon, exhibition catalogue, Musée des Beaux-Arts, palais Saint-Pierre, 1984, p. 57.

3 Michel Melot, *L'Estampe impressionniste*, Paris, Bibliothèque nationale, 1974, p. 33-34.

## 22

### Félix Ziem

Beaune 1821 – Paris 1911

#### *Horsemen in a Landscape*

Oil on canvas laid down on panel  
 Studio stamp n. 1197 on the back (L. 3707)  
 27 x 21.5 cm (10 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 8 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> in.)

#### **Bibliography**

Anne Burdin-Hellebranth, *Félix Ziem 1821-1911*, Brussels, 1928, 2 vol., vol. 2, n° 1784

An artist traveller and poet, with a free manner and fertile talent, Ziem throughout his career mopped up the contempt of intellectual critics, who criticised him for his too easy virtuosity and his whimsical subjects, but enjoyed constant success with the public. Despite training as an architect, Ziem decided to devote himself to painting after contact with the Mediterranean and its light. He discovered the south of France, then Venice, which evoked for him Turner and Claude Lorrain, and which he painted relentlessly. Even before his first trip to the Orient, he imagined it in visions of dreams and light drawing inspiration from prints or travel writing. After visiting the Netherlands, Austria, Russia in 1844, where he became the watercolour teacher of the Gagarine Princesses, he finally discovered the Orient in 1856.

In a few rapid, elliptical strokes, some coloured areas, Ziem is capable, in the manner of Delacroix, of making the rapid cavalcade of a few horsemen emerge, which we guess are Oriental without seeing exactly why. He suggests their turbans to us, their robes, their mounts in a mixture of brushstrokes and brown, white and red shades. The work is hard to date: sketched more than painted, an evocation of a fugitive movement efficiently cast onto the canvas, it is similar to note-taking, the painted transcription of an internal vision. Prolific, Ziem left a large number of landscape, still life and animal sketches in his studio, as much notes, ideas, compositional elements that nourished his inspiration and were used to create the countless compositions on a larger scale that enjoyed runaway success. This rapid cavalcade under large trees is reminiscent of *Beirut, the Return of Fantasia* (Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris), but the palette is slightly darker. The sketch may have been made during a trip to North Africa or the Middle East, but we cannot confirm this with certainty since it is so difficult to distinguish the real Orient from the Orient conceived in the fertile imagination of Ziem.







23

### French School

Second half of the 19<sup>th</sup> century

#### Terrace on Capri

Oil on paper laid down on canvas  
32.5 x 30.5 cm (12 3/4 x 12 in.)

#### Provenance

Galerie Talabardon & Gautier, 2005, Paris  
Acquired by the current collector

#### Bibliography

*Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Galerie Talabardon & Gautier, 2005, n° 16 (reproduced)

#### Exhibition

Lyon, Musée des Beaux-Arts, "Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur", 19 June-4 October 2010, p. 18-19, n° 3 (reproduced)

This beautiful study of a terrace on Capri, luminous and intelligently composed, combines all the characteristics of the island that had fascinated any artists that had gone that far: its abundant Mediterranean vegetation, its already exotic architecture and its rocky, charred ground which evoke Africa. Dated around 1850 by the specialists that have studied it, our painting has been cautiously linked to another study of a terrace on Capri by Félix-Joseph Barrias.<sup>1</sup> This shows a different terrace to ours, which was also drawn in watercolour by Jules Lenepveu, in September 1849.<sup>2</sup> Other artists such as Alexandre Hesse have at the same time produced numerous black chalk drawings of homes on the island. The subject of the terrace and the trellis is a cliché of the journey to Italy, it can be found in works by all the painters who made the trip, whether or not they went to Capri. They depict it in studies *in situ* or reuse it in compositions or genre scenes. Here it seems to be a case of a mixture of *plein air* study and work in a studio, since the artist has removed a column on the right, in order, perhaps to take better advantage of the contrast between light and shadow. The interest in detail and the extremely precise manner which is almost photographic, rather like Jean-Léon Gérôme and his *Cock Fight* (1846, Paris musée d'Orsay) suggest artists close

to the "pompiér" movement, or slightly later, such as Jean Benner for example. This artist, from Mulhouse, settled on Capri in 1866 and created numerous views and picturesque scenes. His *House of Capri*, in the Pau museum, although it is larger, shows the same feeling for light and detail as well as the same care in translating the contrasts between areas in shade and those in bright sunlight.

1 *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Talabardon et Gautier, 2004, n° 13, reproduced.  
2 The watercolour is conserved at the Angers Musée des Beaux-Arts.

24

### Auguste Morisot

Seurre 1857 – Brussels 1951

#### Symbolist Landscape

Oil on paper laid down on card  
Signed lower left A. Morisot  
Monogramme AM interlaced lower left  
29.5 x 29 cm (11 5/8 x 11 7/16 in.)

#### Exhibition

Lyon, Musée des Beaux-Arts, "Un siècle de paysages. Les choix d'un amateur", 19 June-4 October 2010, p. 140-141 (reproduced)

A mystical artist who extended the Lyon tradition of "painters of the soul"<sup>1</sup> into the 20<sup>th</sup> century, Auguste Morisot was trained at the Lyons art school between 1880 and 1885. His participation in a scientific expedition of the Orinoco basin in Venezuela, as a draughtsman of the fauna and flora in 1886-1887, proved to be a professional failure but changed his life profoundly. The extreme conditions of this journey in a country that was still untouched, the violent fevers from which he suffered, the wild beauty of nature provoked a form of religious conversion in him that was to inspire his entire artistic production. On his return, he became a professor of drawing at the regional school of Vaise and got married. Morisot was also interested in the creation of furniture and stained glass windows, in a style that oscillated between that of the Nabis and Art Nouveau, a little like Maurice Denis.<sup>2</sup> He became professor at the Lyons art school for the *Classe de bosse* from 1895 to 1933. His sources of inspiration were always nature and the home.



In Venezuela, he had discovered, according to the words of his travel journal, “a superior life, luminous, even divine”<sup>3</sup> in “the immense nature”<sup>4</sup> which seemed to form a natural cathedral, instinctively religious architecture. In this oil on paper, the spiritual and meditative vision of floating forms evoking angels is placed in a small valley, or a coomb which exists in reality, perhaps in the Valromey where the artist went regularly to paint the forests. Morisot studied the place in a precise and realistic drawing (fig. 1) but which already doesn’t lack mystery. The contrasts between the shadows of the forests and the bright light on the horizon already express the mystical feeling of the artist, in other words, his impression that this place is conceived in a way, designed to host such a presence.

- 1 This expression is used by Élisabeth Hardouin-Fugier and Étienne Grafe in the exhibition catalogue, *Les Peintres de l’âme, art lyonnais du XIX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, musée des Beaux-Arts, palais Saint-Pierre, 1981.
- 2 An exhibition was devoted to this aspect of his work at the Musée des Beaux-Arts in Lyon, “Auguste Morisot, du crayon au vitrail,” 23 June-24 September 2012.
- 3 Jacques Amaz, “Un artiste spiritualiste lyonnais Auguste Morisot (1857-1951),” *Chrétiens et Société*, t. I, 1994, p. 57-68.
- 4 *Idem*.

---

25

**Auguste Morisot**

Surre 1857 – Brussels 1951

*Studies for Purple Landscape, a pair*

Oil on canvas  
18.5 x 30.5 cm (7 1/4 x 12 in.)

Oil on board  
21.2 x 30 cm (8 5/16 x 11 13/16 in.)



Once again, Auguste Morisot diverts a real place, a river bank, into a Symbolist landscape loaded with a spiritual meaning. With these two sketches, indeed, he prepares his painting *Purple Landscape* (fig. 1).

They allow the final work’s process of creation to be followed and understood. The first sketch is similar to a type of note taking, perhaps *in situ*. Its manner is quite loose; the artist is rapidly creating shapes and colours. In the second, he tries to match colours, the purples, pinks, blues and yellows which, together, create a strange and soothing luminosity. In the painting, finally, the style is emphasized: the artist has removed the trees of the bank on the left, he has darkened some areas in order to brighten others. His activity as a creator of stained glass windows can be seen in his way of dividing the elements of the landscape into separate zones and of outlining the shapes, in the manner of the Nabis.

He has refined even more the effects of light of the dawn or dusk which is reflected in the water, animating it with an enigmatic and supernatural life. Over all of this progression towards the final work, he has never changed the initial relationship between the shape of the clouds and that of the river. We can therefore consider that it is in this relationship of light between light and water that he sees a special resonance, a mysterious echo.

Of course, we can mention Gauguin’s influence, that of Pont-Aven and the Nabis. But his work – in this case we can even call it a progression towards the work – reflects an authentic feeling for the mystery that is specific to him, a poetic and pantheistic temperament that we find, in different forms among other artists from Lyon.



*Photographies*  
Alberto Ricci

*Relecture des textes français*  
Lorraine Ouvrieu

*Traduction et relecture des textes anglais*  
Jane MacAvock

*Graphisme*  
Delia Sobrino